



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Iztapalapa

Crímenes ejemplares: historia y estructura
de una forma narrativa en la obra de Max Aub

Tesis que para obtener el grado de
Doctora en Humanidades (Teoría Literaria)

presenta

Mtra. Gloria Angélica Ramírez Fermín

Asesor: Dr. César Andrés Núñez

Posgrado en Humanidades

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

México, junio de 2019

ÍNDICE

Introducción.....	7
La obra ante la crítica: tres lecturas “encontradas” (un estado de la cuestión).....	21
Capítulo 1. <i>Sala de Espera</i> : un regreso que no fue y un crimen verdadero	41
1.1. Del final de la Guerra Civil a México.....	42
1.2. La ambigua bienvenida: condiciones diplomáticas México-España	46
1.2.1. El silencio de los justos: la Guerra Fría y el Plan Marshall	48
1.3. Un retorno casi imposible: la revista <i>Sala de Espera</i>	50
1.3.1. Primera nota editorial de la revista, fechada en abril de 1949	52
1.3.2. Segunda nota editorial de la revista, fechada en abril de 1950	62
1.3.3. Tercera nota editorial de la revista, fechada en diciembre de 1951	70
1.4. Las tres primeras ediciones de <i>Crímenes ejemplares</i> : la resignación tras un viraje (in)esperado	75
1.4.1. <i>Crímenes ejemplares de Max Aub</i> (1957).....	75
1.4.1.1. El prólogo de <i>Crímenes ejemplares</i>	76
1.4.2. “Crímenes” en <i>Revista de la Universidad de México</i> (1959) y en <i>Papeles de Son Armadans</i> (1964 Y 1971).....	90
1.4.3. <i>Crímenes ejemplares y otros</i> (1968).....	94
1.4.4. <i>Crímenes ejemplares</i> (1972).....	99
Capítulo 2. <i>Crímenes ejemplares</i> . La banalidad del crimen: un retrato del hombre del siglo XX.....	103
2.1. Primeros “crímenes” en <i>Sala de Espera</i> : dos <i>crímenes</i> largos	105

2.2. Algunos motivos “criminales”	114
2.3. El escaso valor del hombre	136
2.4. La ridiculización del sujeto.....	144
2.5. Algunos <i>crímenes</i> “españoles”	152
2.5.1. Otros <i>crímenes</i> “españoles”	156
2.6. El individualismo: la radicalización del “yo”	160
2.7. “Crímenes” que no son <i>crímenes</i>	162
Capítulo 3. La brevedad y el humor en <i>Crímenes ejemplares</i>	165
3.1. El <i>antologador</i> o ¿quién narra el crimen?.....	166
3.1.1. <i>Crímenes ejemplares</i> : un <i>collage</i> de voces.....	171
3.1.2. Algunos principios de la vanguardia en los <i>crímenes</i>	174
3.2. La brevedad de los <i>crímenes</i> : análisis a su articulación narrativa	177
3.2.1. Tres estructuras de la brevedad.....	182
3.3. El humor negro y sus mecanismos en los <i>crímenes</i>	192
3.3.1. La configuración del humor en lo breve	194
3.3.2. Estética del humor en <i>Crímenes ejemplares</i>	202
Conclusiones.....	225
Bibliografía.....	235
Apéndice. Edición de <i>Crímenes ejemplares</i> y otros textos afines.....	251

*Para mis padres y mi hermana.
Ustedes hicieron este camino más liviano.*

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, pues sin su apoyo económico no podría haber realizado esta investigación. Asimismo, agradezco a la Fundación Max Aub, sobre todo a Inma González por su generosa atención, y a Consuelo Canelada por servir de enlace con la FMA. Extiendo mi reconocimiento a los bibliotecarios de El Colegio de México por toda su ayuda.

En especial, agradezco al Doctor César Andrés Núñez por compartirme sus conocimientos, su inteligencia y su orientación. Indudablemente, su guía fue crucial durante el desarrollo de esta investigación. Mención también para la Doctora Adriana Azucena Rodríguez Torres, a quien debo tanto por sus lecciones y por ser partícipe de mi formación académica. Mi agradecimiento al Doctor Juan Pablo Muñoz Covarrubias por sus valiosos comentarios y atenta lectura. No olvido a la coordinación y cuerpo docente del posgrado en Teoría Literaria de la UAM-I.

A mis compañeras del IMSS, Rosaura, Janet, Norma, Bety R., Soco, Adriana P., y a mis jefas Rebeca y Leti, pues, sin su ayuda, durante ocho años, no hubiese podido terminar, siquiera, la licenciatura. A Yumi, gran amiga, así como a mis queridos amigos, colegas y compañeros Marena, Rony, Beto, Con, Fernando, Mariano, Rodrigo y Marco Espejo. Tampoco omito a mis queridos argentinos: Toño Cruz, E. Vardé y R. Bugarín.

Sobre todo, a mi familia por su cariño e incondicional apoyo en todo momento. A Mimí y a Roch. A mi padre Miguel Ángel[†], a Gloria, mi madre (por aferrarse a la vida), a Vero, y también a Óscar, por sus precisos consejos y por siempre estar ahí.

INTRODUCCIÓN

Entre los años 1948 y 1951, durante su exilio en México, Max Aub editó la revista *Sala de Espera*, titulada así en aparente alusión al modo en que los refugiados habitaban en el territorio americano. De los treinta cuadernillos que componen la publicación, el número 16, de noviembre de 1949, es de suma importancia porque, por primera vez, aparece una serie de relatos denominados “Crímenes”. Para la crítica de la época, acostumbrada a leer la prosa realista de las novelas que conformaban *El laberinto mágico*, “Crímenes” representó un giro en la temática del exilio y en la estética del español.¹ La estructura breve, el humor negro y el tono absurdo fueron sus elementos más destacados. En este sentido, los *crímenes* contrastan con la anterior producción “de largo aliento” que el autor llevaba editada en México, como *Campo cerrado* (Tezontle, México, 1943) o *Campo de sangre* (Tezontle, México, 1945).²

En 1957, Max Aub reunió los *crímenes* incluidos en *Sala de Espera*, escribió otros más y, juntos, los publicó bajo el título *Crímenes ejemplares de Max Aub* en la editorial mexicana Juan Pablos.³ Después aparecieron las subsecuentes ediciones: *Crímenes ejemplares y otros* de Finisterre, en 1968,⁴ y *Crímenes ejemplares*, en 1972, última en vida del autor, impresa en

¹ Antes de los estudios del investigador Ignacio Soldevila Durante, el libro es inexistente para la crítica dedicada a la narrativa de Aub en torno a la Guerra Civil y el exilio; por ejemplo, en los escritos de Eugenio G. de Nora, Jun Luis Albor y José Ramón Marra López no hay una mención a la obra. En el apartado “La obra ante la crítica: tres lecturas ‘encontradas’ de la presente tesis, pp. 21-39, se explica a detalle esta cuestión. Más adelante, también se comentará la recepción que tuvo la obra entre algunos intelectuales en el exilio, como Juan Rejano, Wenceslao Roces y Federico Álvarez, para quienes el contenido de *Crímenes ejemplares* no reflejaba la situación del destierro.

² En años posteriores, el ciclo “El laberinto mágico” sería completado con otras cuatro novelas: *Campo abierto* (Tezontle, México, 1951), *Campo del Moro* (Joaquín Mortiz, México, 1963), *Campo francés* (Ruedo Ibérico, París, 1965) y *Campo de los almendros* (Joaquín Mortiz, México, 1968).

³ Es curiosa la presencia de la preposición “de” en la portada, dejando una cierta incertidumbre sobre si se trata de la sola atribución de autoría (es un libro “de Max Aub”) o si el genitivo forma parte del título.

⁴ La datación de esta edición es una inferencia que surge de la fecha con que se firma una posdata al prólogo del libro, que el autor titula “Confesión”. El volumen, por lo demás, no aparece datado ni en la página legal ni en

Barcelona por Lumen. Desde su primera aparición hasta el año 1970, el hecho de que se tratara de composiciones breves parece haber dificultado la clasificación de la obra y determinado, por ello, que los pocos textos que se le dedicaron fueran reseñas descriptivas en suplementos culturales. Una excepción fue el estudio de Ignacio Soldevila Durante, quien al hacer un repaso y análisis de la obra narrativa de Aub en 1973, da cuenta de la particularidad y contraste de los *crímenes* frente al resto de la producción aubiana; sin embargo, su atención a la obra fue periférica, puesto que hacía hincapié en otros volúmenes del español.

Casi dos décadas después, en los años noventa, la principal veta de estudio fue la relación entre los *crímenes* y las vanguardias. Y aunque son pocos los trabajos que optaron por este enfoque, sirvieron de apoyo para que otros posteriores consideraran la relación de este movimiento artístico con los relatos de Aub en general. No obstante, la atención de la crítica pronto se dedicó al tema de la “nacionalidad” de los *Crímenes ejemplares*; el punto de arranque de esta cuestión fue la sospecha de un posible vínculo entre el libro y los grabados del mexicano José Guadalupe Posada. Según esta perspectiva, México sería un país con un singular culto a la muerte, que resultaría determinante a la hora de entender este libro escrito por un español sobreviviente de una guerra civil y de unos campos de concentración franceses. Como diré más adelante, los críticos confunden cierta tradición cosmogónica del período prehispánico con una suerte de “apología del crimen” o con una presunta “cultura de la violencia”, y dejan fuera el humor irónico de la obra, tanto como su pluralidad de sentidos.

ningún colofón. Considerando los tiempos propios de impresión y una reseña publicada en el periódico *Siempre!* en enero de 1970, lo más probable que el libro haya aparecido en 1969 (así lo entiende Pedro Tejada Tello, que se refiere a “la edición mexicana de 1969”, en su artículo “La mexicanidad de un transterrado a través de un subgénero propio: los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, en Francisco Fernández Beltrán y Lucía Casajús (eds.), *España y América en el Bicentenario de las Independencias: I Foro Editorial de Estudios Hispánicos y Americanistas*, 21-23 de abril de 2010, *Paraninfo de la Universidad de Jaume I de Castellón, España*, Publicaciones de la Universitat de Jaume I-Unión de Editoriales Universitarias Españolas, Castelló de la Plana, 2012, p. 690, n. 4). Sin embargo, ante la falta de datos precisos, y en atención a la fecha de preparación del manuscrito, en adelante aludiré a esta edición por medio del año 1968 (véase el apartado 1.4.3).

Por esos mismos años, al calor de los estudios del microrrelato, otros investigadores comenzaron a considerar a los *crímenes* como las primeras narraciones españolas del género y eso incrementó el volumen de trabajos dedicados a la obra. En este caso, se trata de estudios que atienden de manera más marcada la composición de la obra. Como el énfasis de esta línea se concentra, en especial, en la brevedad de los relatos, los críticos han buscado definir de qué manera se consigue ese efecto. Varios han atribuido el logro a la “oralidad” y a la “elección de la palabra exacta” y analizan el uso de algunos recursos literarios que sirven para obtener esa “reducción” textual. Se trae esto a colación porque entre estos trabajos se encuentran unos cuantos que, a pesar de dedicarse a cuestiones narratológicas, aceptan la perspectiva semántica que los interpreta como resultado de una supuesta “mexicanidad”. De las tres líneas de estudio –que más adelante describo con mayor detalle– la más frecuentada por parte de la crítica es la tercera; esto es, la discusión sobre la pertenencia del libro al microrrelato. Sin duda, al día de hoy, es este camino el que prevalece; de hecho, es el que parece esclarecer y estimular más lecturas e interpretaciones sobre los procedimientos tanto narrativos cuanto estéticos de *Crímenes ejemplares*.

En primera instancia, mi investigación apuntó en esa misma dirección, pero con una perspectiva algo diferente. A mi entender, la pertenencia de los *crímenes* al microrrelato debía ser puesta en duda, ya que la mayoría de los estudiosos de la minificción se enfocan en la constatación y registro de su brevedad y dejan de lado la reflexión sobre cuál es el mecanismo que impera en la lógica de este tipo de narrativa.⁵ Asimismo, la cuestión de la “mexicanidad” parecía dar razón de las temáticas violentas en los textos, y por ello pretendía continuarla.

⁵ Parte de la crítica especializada suele definir el género por sus rasgos extrínsecos, sobre todo por el aspecto cuantitativo, tal el caso de los trabajos de Lauro Zavala (véase el “Prólogo” a *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, Alfaguara, México, 2000, pp. 13-19); asimismo, suele considerarse que la brevedad es el elemento esencial, y darse por hecho que la elipsis y la “economía de medios” son los recursos por medio de los

No obstante, la atención al contexto –o sea la circunstancia socio-histórica– en que surgió la serie de *Crímenes ejemplares*, obliga a reconocer que el planteamiento de los motivos “criminales” no tiene relación con alguna nacionalidad sino con dos cuestiones que no habían sido observadas cuidadosa y detenidamente por la crítica. Su contenido tiene que ver, por un lado, con lo social –específicamente, con una crisis los valores humanos en la sociedad contemporánea– y, por otra parte, con lo estético; me refiero, puntualmente, a la recuperación de ciertos procedimientos de la vanguardia, tales como el humor negro y otras formas de “distanciamiento”.

Por tanto, en la presente tesis se reflexiona sobre las condiciones en que surgió la obra y en su composición narrativa con dos objetivos fundamentales: constatar que los *crímenes* son microrrelatos porque están compuestos de una sucesión causal, que es la unidad mínima del hecho narrativo, y reconocer la importante influencia de la vanguardia en su constitución estética breve. Asimismo, se estudia la obra como un retrato de la crisis humanitaria ocurrida en el siglo XX y, en especial, perceptible en la época de guerras y entreguerras. De este modo, se responderá a la crítica que, por un lado, alude a la “mexicanidad” de la obra, y, por otro, decide que se compone de microrrelatos por cuestiones cuantitativas; es de esperar, así, que se amplíe el mapa actual de los estudios sobre el libro y su relación con las vanguardias.

Con estos objetivos en mente, y después de examinar las tres líneas de estudio privilegiadas por la crítica en el estado de la cuestión, el orden metodológico o capitular del

cuales se logra la concisión del relato. En lo que respecta a la primera, véanse los trabajos de Fernando Valls (“Sobre Microrrelato. Otra filosofía de la composición”, en *Soplando vidrio y otros estudios del microrrelato español*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008, pp. 17-27) y David Roas (“El microrrelato: caracterización y limitación del género”, en David Roas, comp., *Poéticas del microrrelato*, Arco Libros, Madrid, 2010, pp. 155-179). En cuanto a la “economía” de medios narrativos tenemos la propuesta de Violeta Rojo (“Introducción” a *Breve manual para reconocer minicuentos*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997, pp. 7-10). Vale la pena replantearse estas cuestiones, pues quizá no sea operativo delimitar y clasificar un género por su extensión ni por un solo recurso literario. Por tanto, este análisis propone que es la articulación narrativa de la diégesis el medio que conduce y facilita la brevedad del microrrelato.

que partimos en esta tesis doctoral, para examinar los temas, corresponde, primero, a una revisión del panorama histórico-social del exilio español. Este panorama permitirá evaluar cómo se construyó la estrategia narrativa que refleja la violencia en *Crímenes ejemplares* y constituye un preludio necesario para observar la composición breve de los *crímenes* aubianos y la presencia de algunos procedimientos de la vanguardia depositados tanto en su experimentación estructural, como en sus estrategias estéticas y retóricas que apelan a diversas tipologías del humor negro. El análisis, por tanto, sugiere un recorrido de lo general a lo particular, del contexto al texto. Para una comprensión más amplia de la obra, incluimos un apéndice con una edición crítica, en la que pueden reconstruirse las distintas “capas” y versiones de la obra, seguir su evolución, y, por medio de un cuadro cronológico, ver cómo fue el proceso de compilación del libro. Cabe mencionar que si nos detenemos en líneas de estudio que podrían parecer tangenciales o al margen del tema principal (por ejemplo, definiciones de conceptos, fenómenos sociales de las guerras y de la época, revisión de los paratextos que acompañan las tres primeras ediciones de los *crímenes* en vida del autor) es con el propósito, en todo momento, de enriquecer el estudio con aspectos que hasta hoy día no fueron suficientemente considerados por la crítica literaria. A continuación, describo con detenimiento el cuerpo del trabajo que precisa el contenido de cada capítulo.

En el primer capítulo se estudia el marco histórico en el que se creó y se desarrolló la revista *Sala de Espera*. Se trata, pues, de repasar la llegada de Aub a México y la repercusión que el éxodo tuvo en la temática de su narrativa hasta 1948. Para este fin, resulta de suma utilidad atender a las anotaciones que el autor fue escribiendo en sus *Diarios*;⁶ en ellas a

⁶ Los *Diarios* fueron publicados por Manuel Aznar Soler en tres tomos aparecidos en la colección “Memorias mexicanas” del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México, 2000, 2002 y 2003). Los mismos textos tuvieron una publicación parcial española: *Diarios (1939-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler, Alba, Barcelona,

menudo encontramos inscritas cuestiones y preocupaciones que ayudan a entender un universo de problemas que ronda en la escritura publicada en el período. Revisar el contexto histórico y la situación editorial en el que surge la revista *Sala de Espera* y, en sus páginas, los *crímenes*, iluminará la relación que las notas de la publicación –me refiero a las notas introductorias con que Aub prologaba las recopilación de los números en tomos anuales de la revista–⁷ guardan con las circunstancias de la época; permitirá observar cómo el discurso literario de los *crímenes* refleja un tipo de sistema social degradado y analizar la relación con los procedimientos textuales y estéticos del absurdo, el humor negro y la vanguardia.

En la nota del primer tomo de *Sala de Espera*, por ejemplo, Aub apunta que los conflictos bélicos internacionales dificultan el retorno a tierras españolas. En la del segundo, que la Guerra Fría impide todavía el regreso.⁸ Es este, claro, un tema que aparece largamente tratado en los *Diarios*. Algo distinta parece la nota del tercer tomo, en la que sobre todo se refiere a la conclusión de la revista,⁹ aunque cabe dudar si la sutil reflexión sobre la supervivencia de los que se adaptan no conlleva una tácita opinión sobre los acontecimientos históricos. Sea como sea, en las tres anotaciones preliminares de *Sala de Espera*, Aub insinúa que sus creaciones coinciden con las circunstancias sociales y políticas del momento,¹⁰ pero

1998, completada luego en *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler, Renacimiento, Sevilla, 2003.

⁷ Los treinta números fueron recogidos por el autor en tres tomos de diez cuadernillos cada uno.

⁸ Resulta imposible soslayar la importancia de las notas editoriales de *Sala de Espera*: ellas refuerzan la sensación de desilusión e impotencia que siente el español ante el desinterés de la comunidad internacional por las vejaciones y consecuencias de la Guerra Civil española y del exilio; esa misma experiencia se verá reflejada el prólogo al libro de los *Crímenes*.

⁹ En la medida en que el regreso a España de los exiliados se volvía improbable (el gobierno franquista había sido aceptado en la ONU y en la OTAN), los motivos del final de la publicación parecen ajenos a la política implícita que la dirigía. Acaso resultó decisivo el factor económico: los costos de impresión y distribución.

¹⁰ La revista no siempre fue bien recibida por sus contemporáneos y este hecho permite observar discusiones estéticas y políticas de entonces. La recepción de la revista, en efecto, no fue la que seguramente el autor esperaba. Algunos intelectuales españoles, también exiliados (como Juan Rejano y Wenceslao Roces), creían inoportuno tanto el título “Sala de Espera”, cuanto el carácter cómico o *burlesco* de algunos escritos, como los “crímenes”; aunque es claro que para Aub el humor tenía cabida aun en tiempos de crisis como los vividos en su época.

con “descansos naturales”, o sea, hay textos que no tratan, siquiera indirectamente, el tema del éxodo y la contienda republicana.

Para mi investigación resulta importante el análisis de los paratextos (prólogo, portadillas, cuartas de forros, etc.) de las ediciones de *Crímenes ejemplares* publicadas en vida del autor, pues en ellos, nuevamente, se dirimen sentidos y significados que afectan al texto. El “Prólogo” o “Confesión”, desde luego, es especialmente relevante. De igual modo que en las notas de *Sala de Espera*, Aub alude allí la situación de la Guerra Fría y juega con el sentido de la palabra “crimen”. De las posibles significaciones de este sustantivo, una en particular –la que interesa para los fines de la presente investigación– alude a las “injusticias”. Vale decir que en el sistema de relaciones que constituye la obra, el sustantivo *crimen* no se considera necesariamente como un delito en el sentido jurídico-penal,¹¹ sino como alusión a la “injusticia” que no se castiga.

Por ejemplo, la edición de 1968 de *Crímenes ejemplares y otros* presenta un dibujo, atribuido a Jusep Torres Campalans (una suerte de heterónimo del propio Aub), que representa un cuello sangrante en una guillotina y se propone como un homenaje a la banda Bonnot (1911-1912).¹² No habría en principio vínculo entre la actualidad y el recuerdo de una

¹¹ El término “crimen” corresponde a una concepción sociopolítica. Émile Durkheim en su obra *Las reglas del método social* propone que el crimen es un hecho social que irrumpe en la convivencia entre individuos, al tiempo que es una ofensa para los sentimientos colectivos protegidos por el derecho penal y erigidos en base a las leyes constituidas de acuerdo a instituciones gubernamentales (véase “Capítulo III Reglas relativas a la distinción entre lo normal y lo patológico”, *Las reglas del método social*, trad. de Antonio Ferrer y Rober, Ediciones Coyoacán, México, 2004, pp. 55-72 *passim*). Así, para cada conjunto social hay un consenso sobre lo “malo” y lo “bueno”, lo “justo” y lo “injusto”. Para comprender cómo se define el crimen hay que comprender la constitución y sistema legal de la sociedad en el que se sitúa. Lo que para algunas sociedades es un crimen, para otras no lo es. Esta perspectiva contrasta con el concepto de “crimen” en los microrrelatos aubianos, pues en los textos no se reduce a aquello que atenta contra el código penal y las normas establecidas por el Estado.

¹² Llamada así por su líder, Jules Joseph Bonnot (1876-1912). En el mismo cuadro que ilustra la edición se lee una explícita reivindicación del grupo: “Hommage a Raymond la Scienca, Monier et Soudy, GUILLOTINÉS le 21 avril 1913 et a Bonnot, Garnier, Vallet et Carrouy, MORTS en combattant pour UN MONDE JUSTE” (cuya traducción literal sería: “Homenaje a Raymond la Scienca, Monier y Soudy, guillotinado el 21 de abril de 1913 y a Bonnot, Garnier, Vallet y Carrony, muertos en combate por un mundo justo”). Véase una reproducción de la obra plástica en el Apéndice (Parte 7, p. 421).

banda anarquista que operó a principios del siglo XX; sin embargo, el uso del idioma francés y la explícita mención de la lucha “pour un monde juste” en el cuadro son reminiscencias a las circunstancias políticas francesas, tales como el famoso “mayo francés” y la serie de protestas contra el gobierno del presidente Charles de Gaulle (1890-1970). Quizás tampoco sea imposible que reverberen en la ilustración los hechos del 2 de octubre del mismo año, en la Ciudad de México, entonces lugar de residencia de Aub. En un autor como él, siempre tan interesado en –y tan informado de– la política internacional no sería improbable esta alusión que puede ser interpretada como una referencia a episodios políticos del momento.

Por último, el texto de la contraportada de la edición barcelonesa de Lumen (1972) también revela datos interesantes. Baltasar Gracián, Francisco de Quevedo, Ramón Gómez de la Serna, y el pintor Francisco de Goya son señalados como los precursores de *Crímenes ejemplares*. La mención a los humoristas españoles es indicativa de un giro en la interpretación que hace el autor, destacando ahora la comicidad y la ironía como elementos artísticos fundamentales en los relatos. Sin duda, el aviso de la contraportada –que sostiene que la intención de la obra no es política, aunque pudieran encontrarse tintes que así lo refieran, sino poética– busca atenuar una eventual interpretación que podría complicar la edición de *Crímenes* en España. La relación entre estas cuestiones, la obra y los acontecimientos históricos será analizada a detalle en esta primera parte de la tesis para dar paso al examen del discurso de los microrrelatos.

El segundo capítulo se dedica al análisis literario de la obra. En la lectura se encontró que la mayor parte de las “confesiones” –o sea, los relatos que componen *Crímenes ejemplares*– está compuesta a partir de la exposición de los motivos del asesinato. En este sentido, su discurso refleja un tipo de pensamiento y concepción de las relaciones humanas, en torno a los cuales el libro –de modo irónico, distanciado– reflexiona. Dentro de las razones

que causan los delitos subyace una perspectiva autoritaria y de superioridad, que es factible ver imbricada en diversas instituciones como la religión, la familia, la educación y la economía. Por ejemplo, los protagonistas “castigan” a quienes no piensan como ellos, o a quienes no profesan su misma religión. Estas relaciones establecen una comunidad totalitarista e intransigente con los derechos de aquellos que no se acoplan al común del sistema.

En esta misma línea, las costumbres y los hábitos negativos como la mentira, la intolerancia, la venganza, la soberbia, la hipocresía, y el engaño (la trampa) destacan lo peor de la naturaleza humana y la ausencia de valores. Muestra de ello son las reacciones extremas y exageradas que tienen los asesinos cuando las víctimas, ya sea de forma consciente o inconsciente, se equivocan. Otro tanto puede decirse de la irracionalidad del hombre en la mala praxis deportiva; los criminales llevan el juego al extremo y aniquilan a quien impida su triunfo. En este mismo tenor, el maltrato animal también está presente; en algunos casos, los criminales gozan de su tortura. No obstante, otros más exhiben la otra cara de la moneda: los protagonistas exageran la defensa de la vida animal hasta provocar la muerte de sus congéneres. Por último, en la descripción burlesca y en la distorsión de los rasgos físicos del hombre se percibe la depreciación del sujeto. Los victimarios animalizan la fisonomía de las víctimas y con ello merman su valor humano. De este modo, las expresiones y los actos individuales de los criminales simbolizan el colectivo al que pertenecen. Desde esta óptica, se puede observar la estructuración de un sistema sociocultural “deshumanizado” en *Crímenes ejemplares*.

Ahora bien, ¿qué relación suponen estas figuraciones de los “deplorables” protagonistas con la representación y planteamiento de un tipo o grupo social en la obra? El comportamiento individualista, déspota y deshumanizado remite, de manera casi inevitable, a

un régimen dictatorial. En relación con el momento histórico en que se origina la obra y los fenómenos sociales que acontecen, se puede decir que el sujeto del siglo XX es quien padece estas prácticas sociales de control y vigilancia. Basta con recordar la cantidad de guerras –la I Guerra Mundial (1914-1918), la Guerra Civil española (1936-1939), la II Guerra Mundial (1939-1945) y la subsecuente “Guerra Fría” (1945-1991)– y la cantidad de doctrinas políticas ligadas al fascismo –el nacionalsocialismo de Adolf Hitler, el fascismo de Benito Mussolini, el nacional-catolicismo de Francisco Franco, a los que probablemente haya que sumar el régimen soviético de Joseph Stalin– que caracterizaron la primera mitad del siglo pasado.

Paralelamente, la acelerada industrialización de la época también coadyuvó a que la imagen de hombre –y quizás por ello también la del personaje– fuera derruida: la producción continua tiende a “anular” la parte emocional del hombre. Para la filósofa Hannah Arendt, el mundo moderno (entendido como el industrializado) corre el riesgo de convertir a los seres humanos en superfluos. Cuando el hombre se vuelve individualista y deja de preocuparse por el prójimo, la violencia y el crimen tienen la puerta abierta. Así, bajo la legitimación de un sistema deshumanizado y mecanizado, acontece la justificación del crimen; aparece, en términos de Arendt, la *banalidad del mal*, y la pérdida de los valores del hombre del siglo XX. Todos estos rasgos (autoritarismo, alienación, racionalidad instrumental, etc.), parecen confluír, a la hora de su inscripción textual, en una suerte de paradójica radicalización del individualismo: resulta interesante notar la frecuencia de la enunciación en primera persona a la que recurren los microrrelatos. El uso constante del “yo” daría así dimensión textual a esa enajenación y a la respuesta egocéntrica de los sujetos.

El capítulo tres estudia cómo se configura la brevedad y se propone una definición particular del microrrelato en *Crímenes ejemplares*. Partimos de los planteamientos de Wolf Schmid (*Narratology. An introduction*, 2010), del famoso ensayo de Walter Benjamin sobre

“El narrador” (1936) y de los estudios sobre la construcción de la narración de Hayden White reunidos en *El contenido de la forma* (1987). Desde luego, el problema de la construcción de la unidad mínima del hecho narrativo requirió prestar atención al mecanismo estructural de los textos de *Crímenes*: aspectos sintácticos y lógicos de la configuración diegética recomendaron la división de las narraciones en tres casos: I) las que responden a una estructura secuencial clásica, II) las que presentan una estructura causal no descriptiva, y III) las que agrupo bajo el nombre de estructura consecutiva suspendida. En el grupo de secuencias clásicas, la diégesis se articula conforme al canon narrativo tradicional; es decir, con una consecutividad progresiva de los hechos, organizados en inicio, desarrollo (que explica y contextualiza la circunstancia del motivo del crimen) y final, que siempre alude a una muerte.

En el segundo grupo, de estructura causal no descriptiva, solamente se encuentra la causa (el inicio) y la consecuencia (el final). Aquí se cumple la conformación mínima de una narrativa: la mención de un cambio de estado. En estos casos el orden se invierte, pues primero se dice el final y después el inicio (“Lo maté porque era de Vinaroz”), sin agregar un enunciado que contextualice el relato, o sea un desarrollo descriptivo. Si la mención de un cambio de estado explícito es el factor elemental de una secuencia narrativa, entonces estamos ante la estructura mínima del relato. Sin embargo, conviene notar que buena parte del efecto *literario* que producen esta serie de estructuras narrativas mínimas proviene justamente de la existencia de la serie: el receptor sólo puede considerar esta confesión como un discurso literario gracias a la sinergia y contexto de esos otros crímenes relatados con una organización tradicional, que dan la “clave de lectura” para decodificar las historias. Es sintomático que todas las publicaciones de *Crímenes* –incluso las parciales– hayan sido siempre la de una serie de textos.

Conviene notar que este tipo de aproximación resulta importante para comprender cómo se conforma la brevedad en el microrrelato aubiano. Las narraciones del primer grupo –de estructura secuencial clásica– pueden considerarse textos narrativos dado que los motivos de la acción están debidamente contextualizados; esto es, porque el motivo, o causa, se encuentra acompañado de una descripción, que a su vez resulta la circunstancia en la que se presenta el hecho contado; así pues, se construye una diégesis en sentido tradicional. El lector parte de este grupo y lo utiliza como referencia para, en aquellos otros “crímenes” –todavía más breves en extensión– que llamo de “estructura causal no descriptiva”, desarrollar una historia, imitando las formas de una estructura narrativa “clásica”, y construir, de manera “exponencial”, una historia en su imaginario, aunque no esté escrita o enunciada. Todo esto me lleva a decir que la brevedad del microrrelato no se produce sólo “recortando” palabras y utilizando, únicamente, el procedimiento de la elipsis, sino gracias a una estructura lógica y sintáctica particular.¹³

Por su parte, en el grupo tres, de estructura consecutiva suspendida,¹⁴ basta la enunciación de un solo elemento de la oración, ya sea el principio o el final, para considerarlo como el indicio de la narración. Entonces, las secuencias faltantes –de la misma manera ya descrita– se verán completadas por el lector, quien, por medio de la referencia al conjunto, terminará la evidente estructura tácita del relato. Por tanto, su brevedad adquiere significado sólo dentro de la disposición de los *crímenes*; las frases de este grupo, por sí solas, no mostrarían su carácter narrativo. Llegado a este punto, cabe precisar que, en los microrrelatos

¹³ En efecto, en el grupo de relatos de estructura causal no descriptiva, en el que, si bien a veces no está explícita la circunstancia, ésta es aludida por la relación que hay entre causa y consecuencia; es posible, por lo tanto, inferir –“reconstruir”– una diégesis: si bien el texto es corto, y por ello el relato se considera breve, no es así en cuanto a su considerable potencial desarrollo narrativo.

¹⁴ Suspendida porque la continuidad o consecutividad de la frase no termina de completarse; lo cual, por cierto, tiene como marca ortográfica el uso de los tres puntos suspensivos.

de Aub, la brevedad es resultado de la sugestión de una relación entre causa y consecuencia que no necesita hacer explícita más que una sola de esas dos partes.

Esta revisión permitirá observar en el tercer capítulo la asimilación del mecanismo del *collage* como columna vertebral de la estructura “fragmentaria”. Para iluminar mejor cómo este procedimiento permeó en la composición de la obra, se parte de la categoría de “montaje” según los conceptos de Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1974). De este modo, se hace posible interpretar la coherencia que adquieren los “crímenes” por separado y en conjunto.

El estudio de la composición (sintáctica, lógica, narratológica) de los microrrelatos no impide, sin embargo, atender aspectos semánticos que acaso contribuyan a la eficacia del discurso. El humor, que en términos enunciativos quizás recomiende la brevedad, es un asunto que también es estudiado. Sobre todo en un caso como el de *Crímenes*, donde la importancia del humor negro resulta evidente. Si bien es cierto que ese humor negro constituye un elemento estético principal, también lo es que merecen atención otros fenómenos cercanos vinculados a los recursos propios de la bufa: repetición, ironía, sátira, grotesco y absurdo. Para su análisis se utilizaron apreciaciones que expone el ya citado Peter Bürger y artículos especializados sobre el humor negro y otros dispositivos de la comicidad. Todo ello también obliga a observar una tradición literaria, artística, cultural, respecto de la que Max Aub sin duda era deudor, y en la que se destacarán las figuras de Baltasar Gracián, Ramón Gómez de la Serna, Miguel de Cervantes Saavedra y el pintor y grabador Francisco de Goya. Esta múltiple red de vínculos que el texto promueve recomienda, antes de continuar, revisar el estado de la cuestión; precisar con mayor detalle las tres principales líneas de estudio del libro, a las que ya hemos aludido, y que, como dijimos, corresponden a las

actuales interpretaciones de los estudiosos sobre la obra, pues sirven como preámbulo de nuestro análisis.

LA OBRA ANTE LA CRÍTICA: TRES LECTURAS “ENCONTRADAS”

(UN ESTADO DE LA CUESTIÓN)

Crímenes ejemplares aparece por primera vez entre noviembre de 1949 y febrero de 1951 en la sección “Zarzuela” de la revista *Sala de Espera*.¹ Su estructura narrativa y temática contrasta con el contenido de los demás textos que componían la revista. Al convertirse en libro en 1957, llamó la atención por ser –en la extensa producción literaria aubiana– único en su género. No fue leído con facilidad, de ahí cierta “demora” por parte de los estudiosos a la hora de aproximarse y analizar el volumen: durante mucho tiempo sólo se refirieron a él las reseñas típicas que solían acompañar una publicación. Más allá de estas reseñas periodísticas sobre el libro (a menudo dedicadas a describir su contenido),² los primeros

¹ Dichos “crímenes” se publican en los números 16, 17, 19, 21, 23, 27, 28 y 29 de *Sala de Espera*. De la revista hay una edición facsímil (Fundación Max Aub, Segorbe, 2000), que es de donde consulto la publicación. En cuanto al libro, en el presente estudio citaré por la edición de Pedro Tejada Tello: *Mucha muerte. Crímenes ejemplares (edición íntegra). Infanticidios. De gastronomía. De suicidios (edición íntegra). Epitafios (edición íntegra). Signos de ortografía*, Cuadernos del Vigía, Granada, 2011. Aunque Tejada Tello se preocupó por incluir textos encontrados en las cajas del Archivo de la Fundación Max Aub, la sección de “Crímenes ejemplares” no es estrictamente “completa”, puesto podrían agregarse dos crímenes más aparecidos en 1948, que Tejada Tello no recopila debido a que Max Aub los usó en sus cuentos “La pendiente (*Ciertos cuentos*, Antigua Librería Robredo, México, 1955) y “Los abrazados” (*Cuentos mexicanos (con pilón)*, Imprenta Universitaria, México, 1959). Por lo demás, en algún caso –al que luego me referiré– Tejada Tello opta por la versión de la segunda edición del libro (Finisterre, 1968), desestimando la que aparece en la tercera (Lumen, 1972), última en vida del autor, que sería por tanto la última voluntad del escritor. Para un cotejo de estas versiones, se incluye una edición crítica como el apéndice de esta tesis: a ella también remitiré a la hora de citar los textos.

² Entre las reseñas de libro no sólo se encuentran las de la su primera edición –la de Francisco Zendejas, en la sección “Multilibros” (*Excelsior*, México, año XLI, tomo III, domingo 16 de junio de 1957, Suplemento dominical, p. 5-D –datado por error el sábado 15 de junio de 1957), la de B. Esquivel Rivera, “*Crímenes ejemplares*”, *Universidad de México*, vol. XII, núm. 6, febrero de 1958, pp. 30-31– o de las ediciones posteriores (de la segunda hay un texto sin firma, “*Crímenes ejemplares*”, en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, 28 de enero de 1970, núm. 416, p. XIV; y José Luis Giménez Frontín trata sobre “Dos libros de Aub”, *Crímenes ejemplares*, en su 3ª ed., y *Pequeña y vieja historia marroquí*, en *Triunfo*, núm. 511, 15 de julio de 1972, pp. 43-44 (de la que puede consultarse en línea una versión digital, facsimilar, en el sitio web <http://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%F1o=XXVII&num=511&imagen=43&fecha=1972-07-15>); sino que hay también una gran cantidad de noticias a partir de las ediciones póstumas: Javier Perucho, “Max Aub, el relato miniado”, *Quimera*, Barcelona, núm. 222, noviembre de 2002, pp. 27-29; David Lagmanovich, “Max Aub”, en “XI Hacia el microrrelato contemporáneo”, *El microrrelato. Teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia, 2006, pp. 242-244; Pedro Tejada Tello, “*Crímenes ejemplares* de Max Aub y el cine”, *Espéculo*:

trabajos académicos destinados a él aparecen en torno a los años noventa y se multiplican con la celebración del centenario del autor en 2003.

La excepción, como suele ocurrir en el estudio de la obra de narrativa de Max Aub, es el trabajo pionero de Ignacio Soldevila Durante. En su clásico libro *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)* (1973) es el primero en destacar la rareza de los *Crímenes ejemplares*, y en subrayar la brevedad como el rasgo formal más importante para observar su composición. En algún sentido, anticipa ya buena parte del modo en que serán leídos esos textos:

Podemos afirmar sin abuso que los crímenes son relatos en los que la historia se reduce al mínimo para centrar el interés en el desenlace. La brevedad de éste, al no quedar contrastada con la extensión normal de la exposición y del nudo, pierde en intensidad todo lo que gana en sorpresa, y la extrema violencia de la acción, al no corresponder a ningún precedente lógico, provoca la comicidad.³

Si bien Soldevila no determina que se trate de un género en particular, da aviso de su configuración genérica al nombrarlos “mini textos”. No se sabe si éste fue el punto de partida para que Antonio Fernández Ferrer incluyera a los *crímenes* en su antología *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990)⁴ –primera

Revista de Estudios Literarios, año XI, núm. 32, marzo-junio, 2006 (en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/crejempl.html>, fecha de consulta 20/10/2014); Pedro Tejada Tello, “Los otros *Crímenes ejemplares: De Gastronomía* de Max Aub”, *Destiempos.com. Revista de curiosidad cultural*, año 3, núm. 14, mayo-junio de 2008 (en <http://www.destiempos.com/archivo1.htm>, fecha de consulta 23/10/2014); Pedro Tejada Tello, “No todos fueron *Crímenes ejemplares: ‘Epitafios’, ‘Suicidios’ y ‘De Gastronomía’* de Max Aub”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, año XIII, núm. 39, julio-octubre, 2008 (en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/notodos.html>, fecha de consulta 20/10/2014). Entre los estudios recientes, pueden mencionarse el trabajo de análisis sintáctico de José Jiménez Ruiz, “Enunciación oral y yuxtaposición sintáctica en *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, en Salvador Montesa (coord.), *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato. Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 24, 25, 26, 27 y 28 de noviembre de 2008*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 2009, pp. 367-409, o la tesis de doctorado del español Gonzalo Hernández-Baptista, *Largo viaje en breve. La minificción de Max Aub, María Luisa Elío y José de la Colina en el exilio*, tesis dirigida por Ana Rueda, College of Arts & Sciences, University of Kentucky, Lexington, 2015 (en la que, curiosamente, corrige a los estudiosos que sostienen que *Crímenes ejemplares* se publicó en Madrid, dando por sentado que la obra de Aub pertenece a la tradición española del microrrelato, aunque, en rigor, ningún crítico o investigador lo ha afirmado de modo tajante).

³ *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Gredos, Madrid, 1973, p. 184.

⁴ *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, comp. e introducción de Antonio Fernández Ferrer, Fugaz, Madrid, 1990 (y ed. digital: Eumeo, 2014). Los *crímenes* aparecen en la página 70, además de que se incluyen otros de relatos de Aub: “El monte”, pp. 68-69; “La gran serpiente”, pp. 70-73, y “La uña”, pp. 73-74.

recopilación en España que agrupó narraciones ahora conocidas como microrrelatos—, pero lo que sí puede decirse es que algunos de los posteriores exámenes críticos de la obra, apoyados en la antología de Fernández, continuaron por este camino.⁵

En su estudio de 1973, Soldevila también señala los elementos estéticos más comunes en los *crímenes*, entre ellos el humor y la imagen fragmentaria. Asimismo, concluye que la reducción de la historia es uno de los rasgos fundamentales para poder interpretar cómo funciona su discurso literario. En este mismo sentido, se puede ver que las consideraciones del investigador sobre *Crímenes ejemplares* parten del contraste entre su composición narrativa y la demás producción aubiana, mirada a la que se adhirieron nuevas perspectivas de otros estudios que poco a poco han arrojado luz sobre el libro.

Después de aquel primer acercamiento que propuso Ignacio Soldevila, en los años noventa la principal veta de estudio fue la relación entre los *crímenes* y las vanguardias históricas. En esta línea se encuentran los trabajos de las españolas María Teresa González de Garay y Carmen Valcárcel. González de Garay, en su trabajo “Un ‘collage’ dramático de Max Aub titulado *Del amor*” (1993), concibe al surrealismo como uno de los principios estéticos del contenido de la obra teatral, y que junto a su composición fragmentaria —relacionada al *collage*— revelan la inclusión de algunas manifestaciones de la vanguardia, reflexión que le sirve para observar, de manera periférica, que el mismo procedimiento artístico se encuentra en los *crímenes* aubianos: “libro construido con múltiples y diversas historias. Todas ellas vinculadas por el crimen, la ironía y el humor negro, tanpreciado por los surrealistas”.⁶

⁵ Fernando Valls, por ejemplo, menciona de manera explícita que la carencia de una antología de microrrelato universal puede suplirse, entre otros libros, con *La mano de la hormiga* de Antonio Fernández Ferrer (“Para iniciarse en el microrrelato (algunas sugerencias de lectura)”, en *Soplado vidrio y otros estudios del microrrelato español*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008, pp. 323-330).

⁶ “Un ‘collage’ dramático de Max Aub titulado *Del amor*”, en Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, Universitat de València-Ayuntamiento de Valencia, 1996, t. I, p. 340.

En el mismo tenor, Carmen Valcárcel, en “De los cadáveres exquisitos a los *Crímenes ejemplares* de Max Aub” (1999), menciona que: “En el exilio, junto a la gran epopeya sobre la guerra civil española que representan las novelas y los relatos del ‘Laberinto mágico’, Max Aub recupera, en algunas de sus obras, el mismo espíritu vanguardista. Entre ellos [...] *Crímenes ejemplares*”.⁷ La investigadora dice que se reconocen también otros recursos literarios del movimiento artístico, tales como la irracionalidad y el absurdo, así como la exclusión de temas históricos (cuestión que trae a colación por la omisión del tema del exilio en los *crímenes*). Asimismo, apunta el fragmentarismo como el artilugio artístico que relaciona la obra con el surrealismo, y propone que, de hecho, uno de los antecedentes directos de los *crímenes* son los cadáveres exquisitos pues a su entender tienen similares mecanismos artísticos. Sea como sea, aunque su análisis hace reconocibles dichos procedimientos estéticos de la vanguardia, no abunda en su interpretación. Su estudio más bien se bifurca y hace hincapié en los modismos y las referencias lingüísticas del español de México que se encuentran en la obra, fenómeno que, para Valcárcel, da paso a la “resurrección de la voz de la palabra hablada”.⁸ Asimismo, indica que la “voz” del “prologuista” de los *crímenes* —que dice haber reunido los relatos breves— desaparece conforme avanza la lectura, y que “esa disolución de la autoría discursiva se lleva a cabo mediante la oralidad”.⁹ Considera lo anterior porque cada *crimen* es relatado por quien lo perpetra, es decir, todos tienen un registro lingüístico diferente que anula la figura de una única voz, o sea un narrador que los “unifique”.

⁷ “De los cadáveres exquisitos a los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, en Alicia Alted Alicia y Manuel Llusà (eds.), *La cultura del exilio republicano español de 1939, Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2003, t. I, p. 364.

⁸ *Ibid.*, p. 366.

⁹ *Ibid.*, p. 365.

Aunque el asunto será retomado más adelante, cabe decir que dicho argumento me parece correcto, pues, por lo general, cada uno de los *crímenes* tiene un rasgo que lo particulariza: el modo de contar el homicidio y la causa que lo provoca, de tal forma, se difumina la preexistente concepción de la figura que “organiza” los relatos y únicamente se da paso a las voces de los personajes.

En comparación con los estudios que se publican a partir del siglo XXI, los mencionados hasta aquí bien podrían considerarse pioneros. En efecto, a partir de la celebración del centenario del nacimiento de Aub en 2003 ¹⁰ se produjo una verdadera explosión de trabajos sobre toda su obra y, de modo correlativo, aumentaron las investigaciones sobre la materia narrativa de *crímenes*. Es entonces cuando, además de la vinculación del libro con las vanguardias, aparecieron otras maneras de interpretarlo. De modo notorio, en estos últimos años prevalecen dos, que no necesariamente se excluyen, sino que, muy al contrario, con relativa frecuencia coexisten. La primera tendencia reconocible en la crítica interpreta los textos de Aub como una abstracción sociológica e ideológica de las características culturales de lo “mexicano”. La segunda, los rescata o “recupera”, a partir de los estudios del microrrelato, como iniciadores del género en España.

Resulta curioso que el inicio de una lectura “mexicanizante” de los *Crímenes ejemplares* provenga del establecimiento de una conexión, al menos dudosa, de los textos con una obra plástica cronológicamente distante y que, por cierto, suele verse, también ella, como una suerte de expresión de la nacionalidad. Manuel García, en el catálogo de la exposición *El*

¹⁰ Algunos de los muchísimos eventos que realizaron en torno al aniversario fueron el *Colloque International “Max Aub (1903-1972): enracinements et déracinements”*, organizado en París, del 27 al 29 de marzo de 2003, por el Séminaire histoire et mémoire: résistances et exils, del Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines (las actas fueron editadas por Marie-Claude Chaput y Bernard Sicot: Université de Paris X-Nanterre, 2004); en Valencia, del 7 al 12 de abril 2003, se celebró el encuentro *Max Aub, testigo del siglo XX*, Congreso Internacional del Centenario, y en México, del 28 al 29 de octubre 2003, en El Colegio de México, se llevó a cabo el *Congreso Internacional “Homenaje a Max Aub”* (cuyas actas fueron editadas por James Valender y Gabriel Rojo en 2005).

universo de Max Aub (2003),¹¹ es el primer estudioso en asociar los grabados e ilustraciones de José Guadalupe Posada con los *crímenes*.¹² Bajo la sección llamada *Crímenes ejemplares*, García reproduce imágenes del grabador, puesto que, según él: “son un claro testimonio del clima violento de la sociedad mexicana de la época; del impacto social que tenían esos hechos luctuosos y de la temática de la muerte como fuente de inspiración literaria y artística del grabado popular de aquel periodo”.¹³ Es significativo observar que se apoya en sus propias consideraciones sobre la celebración mexicana de “Día de Muertos”:

Quizá, Max Aub, al llegar a la capital mexicana y presenciar por primera vez en su vida la manera festiva, religiosa, gastronómica, artística y musical con que celebran el “día de muertos” y sus famosas “calacas” (calaveras) inspiradas en muchas ocasiones en los grabados de Posada, sufrió el impacto suficiente para interesarse en el tema y dar a luz, quince años después, a uno de los libros más ingeniosos de prosa directa, popular e inquietante de un autor del siglo veinte.¹⁴

El “libro ingenioso” que refiere García es, desde luego, *Crímenes ejemplares*. Lo cierto es que su argumento presenta algunas grietas. En principio, el “festejo” no se trata de la celebración de la “muerte” como fenómeno biológico, o la algarabía por la finitud de la vida humana; al contrario, el Día de Muertos tiene como propósito rendir homenaje a los difuntos,

¹¹ *El universo de Max Aub* es el catálogo de la exposición homónima, realizada en conmemoración del centenario de su nacimiento, en el que se reproducen portadas de sus libros, las bajeras de su *Juego de cartas*, retratos de Aub hechos por algunos amigos, obras de pintores españoles de la vanguardia, como Picasso, Vicente Rojo, Manuel Rodríguez Lozano, entre otros. Asimismo, se incluyen trabajos de Leonora Carrington, Diego Rivera y José Guadalupe Posada. Por último, también participan artistas plásticos con interpretaciones contemporáneas de algunos escritos de Aub, como el caso de la mexicana Coni Robinson que hizo una serie de montajes o *ready mades* basados en su lectura de *Crímenes ejemplares*. El coordinador del libro fue Manuel García, que también fungió como curador en la exhibición que en México se expuso en el Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso del 25 de noviembre de 2003 al 29 de febrero de 2004.

¹² Los grabados de Posada aluden a escenas de la Revolución mexicana protagonizadas por calaveras ataviadas como “adelitas”, o “soldaderas”, revolucionarios y gente de la burguesía (por ejemplo la “Catrina”, también conocida como “Calavera Garbancera”) que son una parodia de los personajes y de los sucesos de la época. En este sentido, Posada hace una crítica de aquellos mexicanos que están a favor del “afrancesamiento” y en contra de la Revolución, pues les recuerda que todos tienen el mismo origen, pero, sobre todo, que cuando mueran no habrá diferencias entre esqueletos. Como se puede ver, su intención fue hacer una crítica social. Por su parte, también era ilustrador de los periódicos, en especial de la nota roja. Manuel García destaca también esta sección de la obra de Posada en la que suelen representarse escenas violentas de asesinatos; por lo tanto, García parece querer destacar aquí el vínculo con los *crímenes* de Aub. Véase *El universo de Max Aub*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003, pp. 392-395.

¹³ Manuel García, “El exilio a tierras mexicanas”, en *El universo de Max Aub*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

mediante la honra a los ancestros a través rituales que evoquen de manera simbólica su presencia. En este sentido, en García se advierte un prejuicio sobre la finalidad de esta tradición mexicana.¹⁵

Por otro lado, resulta curiosa la idea de un “impacto suficiente” que luego de haber sido supuestamente percibido en la realidad se inscribiera en un libro. Se soslayan, así, las características propias del libro, suponiéndolo una suerte de curioso “reflejo” de una idea tópica de lo mexicano. Más allá de que estos “crímenes” no se escribieron “quince años después” (como hemos dicho, los primeros se dieron a conocer en *Sala de Espera*, en 1949, mucho antes de su recopilación en un volumen), no resulta viable leerlos como la mera anotación de un “impacto” cultural que, por otra parte, le debe haber producido al autor tanto la celebración del Día de Muertos como muchas otras formas culturales y físicas del país al que arribaba como refugiado. Así, en 1957, “quince años después” de *sufrido el impacto*, resulta improbable que el escritor reuniera esos textos pensando en dar cuenta –sin una sola mención explícita que lo corrobore– de una tradición que, a esas alturas, formaba parte de su vida cotidiana.

Sin embargo, la idea de que en el libro de Max Aub se inscriben características específicas de una suerte de nacionalidad mexicana, a partir del trabajo de Manuel García, tuvo notable éxito entre la crítica literaria española. En los años siguientes, como luego referiremos, Pedro Tejada Tello, Juan Carlos Hernández Cuevas, Alejandro Piña García, María Jesús Piñero Domínguez y Leticia Bustamante Valbuena continuarán esta lectura.

¹⁵ De existir un vaso comunicante entre la plástica y *Crímenes ejemplares* más convendrá –como diré más adelante– observar las aguafuertes y aguatinas de Francisco de Goya. Fernando Valls, aún bajo el influjo de la interpretación de Manuel García que privilegia los grabados de Posada, sugiere ya este otro vínculo posible con Goya (“Primeras noticias sobre los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, en Francisca Noguerol Jiménez (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, p. 282). Cabe recordar aquí, además, que en *La gallina ciega*, el diario “español” que Aub escribe en 1969, hay siete referencias a Goya y ninguna a Posada. Véase *La gallina ciega. Diario español*, ed., estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Alba, Barcelona, 2003.

También lo hará, en el mismo año del centenario, David Felipe Arranz Lago, aunque destacando aspectos diversos, más propiamente textuales. En “Indagaciones lingüísticas en *Crímenes ejemplares* de Max Aub” (2003) hace hincapié en la “manifestación elocutiva” de los protagonistas para representar lo cómico y lo trágico. De este modo, Arranz Lago destaca el uso de los modismos y coloquialismos mexicanos para enfatizar el juego y el humor:

Los mexicanismos están presentes para remarcar unas veces el carácter local de la acción y otras el humorismo. Así, aparecen en el discurso criminal aubiano expresiones lexicalizadas – “Ni modo”–; solecismos ya sancionados y fijados por el habla coloquial –“Pos no sé”–; uso de prefijos y sufijos aumentativos y diminutivos enfáticos –“recondenada”, “ranota”, “fierrito”, “meritito entrecejo”, “muertito”, “agujota”–; sustantivos utilizados en el habla familiar – “chamba” (trabajo)–; mecanismos de sustantivación mediante el sufijo “-ada” –“No quería ni una probada”, “Me dio una penada”–; sustantivos propios de origen náhuatl, como “achichinle” (pelota, paria); formas verbales del español coloquial, como “tentarrujar”; márgenes discursivos coloquiales como “andimás”; y un largo etcétera.¹⁶

La interpretación de Arranz Lago también alude al contexto social mexicano, pues señala que esta discursividad se apoya en la “especial condición de una sociedad acostumbrada a la muerte como una realidad muy cotidiana”,¹⁷ *causa* en la que se inspiran los *crímenes* de Aub. Sin embargo, su trabajo tiene el mérito de no haber restringido la supuesta “mexicanidad” del libro a cuestiones vagamente temáticas y haber incorporado la materialidad del lenguaje como elemento de análisis. La cuestión de las referencias lingüísticas mexicanas –que antes había notado Valcárcel–¹⁸ adquiere, de todas formas, un matiz *mimético*, que vuelve a introducir el trillado asunto de la inscripción de rasgos culturales violentos: “esta mejicanidad discursiva aparece reforzada, por último, por la especial condición de una sociedad acostumbrada a la muerte como una realidad muy

¹⁶ “Indagaciones lingüísticas en *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, en las actas digitales del *Congreso Internacional del Centenario “Max Aub testigo del siglo XX”*, Valencia, abril de 2003, en <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/david%20felipe%20arranz.pdf> (consultado el 15/10/2014).

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ La autora se refería a la habilidad de Aub para “ofrecer todo un repertorio de variedades sociolingüísticas y registros coloquiales de España y de América” (“De los cadáveres exquisitos a los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, art. cit., p. 366).

cotidiana”.¹⁹ Arranz Lago propone que los *Crímenes ejemplares* tienen un subtexto heredero de la Revolución Mexicana, y ejemplifica lo anterior con el cuento “Diles que no me maten”, en *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo.

En cuanto a los elementos literarios de la obra, Arranz Lago subraya el uso de la elipsis como principal recurso de intensidad (“golpe seco”) y la ironía como factor que articula y precede el carácter violento de los criminales, lo que sirve para traer a colación el surrealismo, la vanguardia y el posmodernismo. Por otro lado, sugiere que la obra tiene un carácter existencialista, y encuentra una relación entre el barroco, el conceptismo y Quevedo; sin embargo, no desarrolla ni esclarece dichas observaciones.

A partir de 2003, entonces, la lectura que busca encontrar la “mexicanidad” de *Crímenes ejemplares* empezará a coexistir con aquella otra que destaca los rasgos genéricos. Son años, además, de enorme desarrollo de los estudios sobre el microrrelato y sin dudas al calor de ese proceso la revisión del libro de Aub recibió renovada atención: los *crímenes* se presentaban como un conjunto capaz de convertirse en uno de los primeros referentes del género en España.

El primero en conjugar la cuestión de la “mexicanidad” y la pertenencia de los *crímenes* al género microrrelato fue Fernando Valls quien, en su escrito “Primeras noticias sobre los *Crímenes ejemplares* de Max Aub” (2004), señala que el libro de Aub, junto a *Los niños tontos* (1956) de Ana María Matute, son “el punto de partida de lo que hoy entendemos como microrrelatos”.²⁰ Concluye que los rasgos más recurrentes en ambos son la composición breve, la reducción de la historia al mínimo, una perfecta intensidad, la intriga (cuando la hay)

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ “Primeras noticias sobre los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, en Francisca Noguero Jiméñez (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, p. 281. El pasaje también aparece en Fernando Valls, “Algo más sobre los crímenes ejemplares de Max Aub”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano 1939*, Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona, Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 357-365.

y la sorpresa, elementos que, para Valls, resultan fundamentales a la hora de clasificar este tipo de ficciones. Al mismo tiempo, adopta la interpretación de Manuel García y tilda de sensata su hipótesis sobre los grabados de José Guadalupe Posada como la fuente de inspiración de Aub para escribir los *crímenes*.²¹ Remarca, entonces, que el escritor no hubiera publicado el libro de no ser por su estancia en México, ya que los textos cortos aubianos, “con su culto a la muerte”, representan lo mexicano, y pertenecen a la tradición literaria de Julio Torri y Juan José Arreola.²²

Por último, Valls señala que la “irracionalidad” es el parteaguas de la obra, dado que la sinrazón se hace patente en el lenguaje. Enunciar algo es hacerlo, es decir que los “homicidios” de *Crímenes*... son actos locutivos de la violencia y, por tanto, son representaciones de escenas “reales” que Aub, probablemente, vivió durante sus años de exilio en tierras mexicanas. Sin embargo, si consideramos los periplos por los que el escritor pasó y que causaron su exilio antes de arribar al puerto veracruzano –las acusaciones, las persecuciones, el encierro en campos de internamiento, la incertidumbre de algún día poder salir de ahí, la necesidad de esconderse para escapar y por fin embarcar a América–, entonces es posible que la vivencia de la violencia la haya tenido de primera mano durante este penoso

²¹ El estudio de Valls había sido presentado, originalmente, en el II Congreso Internacional de Minificción celebrado en noviembre de 2002, en Salamanca (así lo señala Basilio Pujante Cascales: “Estado de la cuestión”, en *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*, tesis doctoral, director: Dr. José María Pozuelo Yvancos, Universidad de Murcia, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 2013, pp. 29-51). Sin embargo, a la hora de preparar el texto para las actas del congreso, Valls ya disponía de –y pudo referir– *El universo de Max Aub* (2003), de Manuel García, quien apuntó la relación de los *crímenes* con las litografías de Posada. Cabe decir que los grabados de Posada son representaciones de esqueletos en contextos festivos y con ornamentas revolucionarias. La intención de Posada era hacer una crítica social hacia los personajes que no apoyaban el movimiento revolucionario, puesto que el mexicano les recordaba que, sin importar el rango o poder adquisitivo que tuvieran, todos tienen el mismo destino. Véase Fernando Valls, “Primeras noticias sobre los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, p. 283, n. 5.

²² Quizá Valls aluda al libro *De fusilamientos* (1940), de Julio Torri, que juega con el tema del fusilamiento como un acto social intrascendente, y a *La migala* (1952), de Juan José Arreola, considerado este último como un cuento de terror que también refiere a la muerte. No obstante, en la lectura de ambas obras, encuentro que la de Torri es una sátira a los acontecimientos de la Revolución mexicana, mientras que el relato de Arreola tiende más al género del suspenso que al del crimen.

peregrinar, situación a la que más adelante me referiré para contextualizar la aparición de su revista *Sala de Espera*.

Como antes se anotó, otros críticos continuaron con el análisis de la clasificación genérica de los *crímenes* sin desatender a su supuesta “mexicanidad”. Pedro Tejada Tello, en su escrito “*Crímenes ejemplares: humor y ‘más aún’*”, considera que los atributos estructurales de los relatos breves de Aub son concordantes con los rasgos constructivos de las “teorías” del microrrelato, dado que observa la economía de medios, la brevedad, la condensación, la sorpresa y la presentación abrupta del final en los *crímenes*.²³ Indica que el humor negro, la comicidad, el equívoco y la ironía son otras de las características que predominan, así como que los recursos literarios de la paradoja, la hipérbole y la metaficción. Poco después, en su artículo “La mexicanidad de Max Aub a través de sus *Crímenes ejemplares*”, continúa con el tema del reflejo de la sociedad mexicana en el discurso de los protagonistas de la obra, pues considera que: “Max tempranamente fue capturando la manera de sentir del mexicano, y, sobre todo, su manera de expresarse, creemos que la mayoría de crímenes poseen una acentuada mexicanidad [...] la obra es una ejemplo de captación del ser y del habla mexicanos”.²⁴

²³ Tejada Tello considera que *Crímenes ejemplares* “es un conjunto de microrrelatos, no deben obviarse los elementos teatrales y líricos, junto a la colección de aforismos y greguerías que también se ofrece. Incluso, yendo más lejos, podríamos considerar el libro como una revitalización muy personal de géneros históricos, y desaparecidos, como la literatura de cordel” (“*Crímenes ejemplares: humor y ‘más aún’*”, *El Correo de Euclides. Anuario Científico de la Fundación Max Aub*, Segorbe, núm. 1, 2006, pp. 456-468. Consultado en su edición digital: <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/crimenes%20ejemplares.pdf> (20/10/2014), p. 3).

²⁴ “La mexicanidad de Max Aub a través de sus *Crímenes ejemplares*”, *Destiempos.com, Revista de curiosidad cultural*, año 3, núm. 13, marzo-abril, 2008, en http://www.destiempos.com/n13/Pedrotejada_13.htm, fecha de consulta 23/10/2014. Artículo que engrosa para su inclusión en un monográfico sobre estudios hispánicos: véase Pedro Tejada Tello, “La mexicanidad de un transterrado a través de un subgénero propio: los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, en Francisco Fernández Beltrán y Lucía Casajus (eds.), *España y América en el Bicentenario de las Independencias: I Foro Editorial de Estudios Hispánicos y Americanistas: 21-23 de abril de 2010, Paraninfo de la Universitat de Jaume I de Castellón*, Universitat de Jaume I-Unión de Editoriales Universitarias Españolas, Castelló de la Plana, 2012, pp. 687-703).

Al mismo tiempo, siempre según Tejada Tello, la afición por la novela policiaca de Aub, así como su gusto por leer “la prensa roja”, serían otros de los ingredientes que dieron pie a estos relatos, ya que el autor de los *laberintos* solía archivar recortes de las noticias de periódico que especialmente le atraían; no obstante, este descubrimiento, tan interesante, no se desarrolla porque el investigador sólo remite a la consulta del catálogo de la biblioteca personal del español en la Fundación Max Aub. En su trabajo, “La mexicanidad de un transterrado a través de un subgénero propio: los *Crímenes ejemplares* de Max Aub” –escrito en el que se yuxtaponen la cuestión genérica y la “nacionalidad mexicana” de los textos–, Tejada Tello plantea una suerte de fórmula para describir la configuración literaria de los relatos aubianos: “Crimen = confesión de un asesino + humor absurdo y verbal + microrrelato”,²⁵ elementos que glosa en breves descripciones pero que narrativamente no interpreta, al tiempo que aprovecha este argumento para relacionar las narrativas aubianas con el absurdo y la vanguardia, aunque no explica cómo se vinculan. Determina que los *crímenes* son un subgénero aubiano que “pasará revista a la sociedad mexicana”.²⁶

En este mismo tenor se encuentra el trabajo de Leticia Bustamante Valbuena, en su tesis doctoral *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*. Primero encamina su trabajo hacia el microrrelato y, teniendo noticia de las consideraciones de Valls, recuerda que tanto la obra de Max Aub como la de Ana María Matute pasaron desapercibidas por la crítica especializada en el microrrelato; por ello, considera a “estos dos autores como ‘recuperados’, ya que su repercusión y reconocimiento

²⁵ “La mexicanidad de un transterrado a través de un subgénero propio: los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, art. cit., p. 691.

²⁶ *Ibid.*, p. 693.

como legitimadores del microrrelato se produce en fechas bastante recientes”.²⁷ Por otra parte, retoma el tema de la nacionalidad de los *crímenes*, al decir que “el libro muestra mexicanidad vital, literaria y lingüística. Así, la obra destila sabor mexicano en personajes y ambientes, en el culto a la muerte y su representación festivas en el léxico”.²⁸ Si bien Bustamante Valbuena no enfatiza demasiado en esta cuestión –como sí lo hacen los otros estudiosos–, concibe que las expresiones de lenguaje oral resultan determinantes para la interpretación del libro, puesto que para ella los modismos y frases pertenecientes al argot mexicano constituyen una clave para inferir que los protagonistas son oriundos de dicho país.

A estos estudios de Tejada Tello y Bustamante Valbuena, deben añadirse los artículos de los dos críticos que, de manera muy específica, han concentrado su análisis en la “mexicanidad” del libro: Juan Carlos Hernández Cuevas y María Jesús Piñeiro Domínguez, quienes, con similar perspectiva, apuntan que los *crímenes* son representaciones de actos violentos producidos por una arquetípica sociedad mexicana que Aub se encarga de “retratar” para dar cuenta de lo que acontecía en esas tierras.

Hernández Cuevas, en su tesis doctoral *Los cuentos mexicanos de Max Aub: la recreación del ámbito nacional en México* y en su artículo “Los cuentos mexicanos de Max Aub”, considera fundamental el contexto histórico y político, así como el marco de la época posterior a la Revolución mexicana, para hacer una valoración de los cuentos y de los *crímenes* aubianos. En ambas comunicaciones menciona que la narrativa del autor de los *Campos* se sustenta en una representación de la sociedad mexicana. Por ejemplo, en su tesis recalca que “los atributos de ‘lo mexicano’ indicados por Aub y los intelectuales del país,

²⁷ *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*, tesis doctoral, director: José Ramón González García, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 2012, p. 172.

²⁸ *Ibid.*, p. 176.

aparecen integrados en los cuentos de tema mexicano con el propósito de reproducir la atmósfera postrevolucionaria”.²⁹ De igual manera, en su artículo “Los cuentos mexicanos...” anuncia desde el principio que su análisis se sustenta en el contexto socio-histórico

de los cuentos de tema mexicano de Max Aub publicados entre 1957 y 1964. Durante esta etapa, por medio del género breve, Aub interpreta y recrea el medioambiente del México rural y urbano que antecede y prosigue a la Revolución Mexicana de 1910. Los *Crímenes ejemplares* (1957), *Cuentos mexicanos (con pilón)* (1959) y *El Zopilote y otros cuentos mexicanos* (1964), el cual es una ampliación de *Cuentos mexicanos*, proveen una visión del país, su sociedad, historia, cultura, carácter e identidad.³⁰

En los dos trabajos, en fin, concluye que los *crímenes* son relatos que ejemplifican al colectivo mexicano posrevolucionario, así como de las circunstancias acontecidas durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946). No obstante, en ambos casos deja fuera los cuentos que parecen no encajar con su hipótesis, es decir que no aluden de modo directo a “algo mexicano”.³¹ Entonces, al partir de una preconcepción de cierta manera de entender una nacionalidad, y sin un criterio claro que observe la totalidad de la obra sin necesidad de restringirse a un solo elemento manifiesto en los títulos, se debilitan los argumentos y las interpretaciones que propone.

Su escrito más reciente sobre el tema, “Crímenes en Chilangolandia” —extraído de un apartado de su tesis—, busca demostrar que los *Crímenes ejemplares* son una alegoría de la representación del mexicano, tal como fuera presentado por Samuel Ramos en su ensayo *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) y por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950). Nuevamente, estos *mini-relatos* —dice— “recrean el ámbito social, histórico y

²⁹ *Los cuentos mexicanos de Max Aub: la recreación del ámbito nacional en México*, tesis doctoral, dirigida por Miguel Ángel Lozano Marco e Ignacio Soldevila Durante, Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría Literaria, Alicante, 2006, p. 66, hay versión digital en: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7738/1/tesis_doctoral_juan_carlos_hernandez.pdf, fecha de consulta: 26/10/2014.

³⁰ “Los cuentos mexicanos de Max Aub”, *CiberLetras*, núm. 12, January 2005, en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/hernandezcuevascorregido.html> (consultado el 25/10/2014).

³¹ Véase César Andrés Núñez, “Max Aub, ‘La censura’ y lo mexicano de los *Cuentos mexicanos*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, núm. 2, julio-diciembre 2012, pp. 565-573.

político del periodo gubernamental del ex presidente mexicano Miguel Alemán Valdés (1946-1952)”.³² En el artículo, Hernández Cuevas revisa la estética de la obra en los mismos términos que González de Garay y Valcárcel: “vemos la huella vanguardista y surrealista de Aub en los puntos de vista múltiples y fragmentados en la percepción de la realidad: variación y diversidad”.³³ Aunque éste es un nuevo acercamiento por parte del investigador, sólo lo anuncia de manera periférica, ya que continúa con el tema de la “mexicanidad”. Contando con el trabajo de Arranz Lago, que para entonces ya tenía a disposición, menciona: “El humor negro y la indiferencia ante la vida, expresada en la insignificancia de la muerte, el machismo y su distintiva violencia física o verbal; la actitud rencorosa, el hermetismo y el consecuente desahogo violento son elementos que Aub utilizó para representar el carácter, cultura e identidad del mexicano”.³⁴

Es significativo observar que sus razonamientos únicamente giran en torno a cuestiones sociológicas sin profundizar en el único artificio estético y literario que destaca: el humor negro –elemento sustancial para poder decodificar dicha serie de microrrelatos. En este sentido, si se habla de un “desahogo de la violencia” por parte del autor de los *crímenes*, cabe recordar las varias adversidades que sorteó antes de su travesía para llegar al país azteca, episodios de los que se dará cuenta más adelante en la investigación. Asimismo, los perseguidos por parte del gobierno español y francés, como Aub, estuvieron en un constante estado de vulnerabilidad frente a los arbitrarios tratamientos que los agentes les daban durante su captura y encierro. Por tanto, es necesario recordar que la indiferencia ante la vida humana

³² “Crímenes en Chilangolandia”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, año XII, núm. 37, noviembre 2007-febrero 2008, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/chilango.html> (consultado el 28/10/14).

³³ *Loc. cit.*

³⁴ *Loc. cit.*

surge cuando las autoridades demuestran desinterés por el bienestar de cualquier sujeto, condición que para Hernández Cuevas sólo acontece en el Estado mexicano.

Quizás el caso más extremo en el tema de la mexicanidad es la aproximación de María Jesús Piñero Domínguez, en su escrito “La dualidad humana en los cuentos mexicanos de Max Aub y Luis Ferrán de Pol”, pues alude al reflejo de la “barbarie mexicana” en los *crímenes*. Con base en las lecturas de Arranz Lago, Tejada Tello, Hernández Cuevas y Sánchez Zapatero, menciona que México es un país en el que la violencia y la muerte son sucesos “indiferentes” para sus habitantes. Sorprende la interpretación de la investigadora, pues únicamente se enfoca en poder encajar un supuesto “fenómeno” de la violencia mexicana en los *crímenes*. Piñero Domínguez afirma que la “nacionalidad de los asesinos no sería incompatible con la aceptación de un trasfondo mexicano que está implícito más allá del léxico empleado [...] por ejemplo, en la cotidianidad de la muerte”.³⁵ Asimismo, para la española, los *crímenes* de Aub –y de paso los relatos de Ferrán de Pol– son una muestra de cómo los personajes son influenciados por “la cultura mexicana [que] les absorbe o influye en su comportamiento, [...] el trópico hace aflorar sus instintos más primarios”,³⁶ reflexión utilizada para hacer un contraste entre la civilización europea y la mexicana.

Por otra parte, los críticos que han puesto su atención sólo en la condición y pertenencia de los *crímenes* en el microrrelato son Alejandro Piña García y Antonio Rivas. En primera instancia, Piña García, en su artículo “Tradiciones discursivas y los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, ubica la obra en la tradición de la literatura breve, particularmente, en el microrrelato, y determina que la dificultad de clasificar la obra también es resultado de la

³⁵ “La dualidad humana en los cuentos mexicanos de Max Aub y Luis Ferrán de Pol”, *Revista de Lenguas y Literaturas Catalanas, Gallega y Vasca*, núm. 16, 2011, pp. 93-110, en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3861324&orden=335204&info=link> (consultado el 28/10/2014).

³⁶ *Loc. cit.*

imposibilidad de “encasillar” al propio género.³⁷ Compara la estructura discursiva del aforismo, la greguería, el refrán, el salmo, la máxima, el apotegma, la literatura de cordel y el proverbio con la narratividad de los microrrelatos aubianos. Concluye que los *crímenes* se convirtieron en un precedente para otros textos de composición similar, ya que poseen un modelo textual bien definido.

Un año después, Antonio Rivas, en su artículo “El crimen y el microrrelato: exploraciones actuales de un motivo”, centra su atención en el “crimen” como motivo de las narraciones aubianas. Sugiere que la acción de un asesinato produce un clímax tanto en el contexto de la “realidad” como en la expectativa del lector porque: “es un acontecimiento que supone una ruptura en el orden social”.³⁸ De manera que, para el investigador: “El homicidio [...] puede ser acogido con facilidad dentro del microrrelato, el cual necesita precisamente de una acción climática para lograr el impacto o la sorpresa en un espacio corto”.³⁹ Para Rivas, la abrupta conclusión del enfrentamiento entre la víctima y el asesino cobrará mayor fuerza en la ficción breve gracias al “esquematismo de su trama”.⁴⁰ También determina que el inicio de los *crímenes* es “vertiginoso”, condición narrativa vital para el microrrelato, pues así se llega rápidamente al clímax.

Antes de concluir con este mapa crítico de *Crímenes*, cabe traer a colación el análisis de Javier Sánchez Zapatero, en “México en la obra narrativa de Max Aub”, ya que su explicación se dirige a la condición humana de los personajes y no considera que la violencia sea una

³⁷ “Tradiciones discursivas y los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 2, 2011, pp. 37-53. Puede consultarse una versión digital en el sitio: http://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=Tradiciones+discursivas+y+los+Cr%C3%ADmenes+ejemplares+de+Max+Aub (consultado el 28/10/2014).

³⁸ “El crimen y el microrrelato: exploraciones actuales de un motivo”, en Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués (eds.), *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2012, p. 101.

³⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 104.

representación de la “mexicanidad”. Según propone, Aub pretende “internacionalizar su preocupación intelectual por los horrores sufridos por el ser humano, independientemente de sus orígenes, y de ser un cronista de un tiempo concreto”,⁴¹ perspectiva que coincide más con la situación socio-histórica de la época. El siglo XX estuvo plagado de guerras y enfrentamientos, sobre todo en Europa. Y, de manera contraria a Piñeiro Domínguez, concluye que la barbarie a la que está sometido el hombre contemporáneo es producto de los acontecimientos bélicos mundiales. Si bien Sánchez Zapatero dedica sólo un párrafo a *Crímenes ejemplares*, es notable su apreciación, puesto que va más allá de cuestiones sincrónicas de la historia de México y centra su atención en un aspecto más pertinente: “la problemática del hombre español a la totalidad del género humano”, perspectiva más universal y general que da cuenta de las experiencias de un exiliado, como Aub, y su forma de simbolizarlas por medio de la literatura.

En conclusión, la idea de que en *Crímenes ejemplares* hay rasgos de “mexicanidad” parece haber hecho historia. No obstante, estimo que dicho postulado presenta inconsistencias. Los críticos confunden una tradición de la cosmogonía prehispánica con una “cultura de la violencia”. Por otro lado, es más fácil convenir con la lectura que encuentra en los *crímenes* el aprovechamiento de los procedimientos propios de las vanguardias⁴² y, desde luego, también con su correspondencia genérica al microrrelato. Sin embargo, en torno a esta última cuestión, cabe señalar que la adscripción genérica debe aceptarse con alguna restricción, ya que no concuerdo en los términos propuestos por la crítica cuando delimita la

⁴¹ “México en la obra narrativa de Max Aub”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, año XII, núm. 35, marzo-junio, 2007, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/mexiaub.html> (consultado el 20/10/2014)

⁴² Tejada Tello, Valls, Valcárcel y Arranz Lago concuerdan en que Ramón Gómez de la Serna tiene influencia en *Crímenes...*, sobre todo por sus greguerías y la brevedad que simbolizan la experimentación, el fragmento y la innovación que tanto buscaron las vanguardias.

brevedad como el rasgo exclusivo de esa clasificación, según comentaré más adelante.⁴³ En este sentido, pretendo demostrar que los *crímenes* son microrrelatos no tanto por su extensión, sino porque están compuestos por una sucesión causal, que permite configurarlos como mínimas unidades narrativas. De ahí que el género no sea un simple “recorte” de palabras, sino la construcción de una diégesis particular que sugiere un potencial y un exponencial desarrollo de la historia en el imaginario del lector.

Decir que la estética y la composición “reducida” de los *crímenes* son resultado sólo de la oralidad y de frases cortas, y que por esto pertenecen al género denominado microrrelato, parece simplificar un tanto la complejidad y el sentido de la obra. Mostrar una serie de rasgos que hacen compleja esa composición y esos sentidos es, justamente, un intento de esta investigación.

⁴³ A pesar de las recientes aportaciones de los estudiosos sobre el género microrrelato, la crítica aún considera que los factores cuantitativos son claves para esclarecer su constitución. Si bien la brevedad resulta importante en el género, no debe ser la particularidad que lo determine.

CAPÍTULO 1

SALA DE ESPERA: UN REGRESO QUE NO FUE Y UN CRIMEN VERDADERO

Después de 1936, Max Aub no necesitó ir en busca de un tema literario, el destino fue quien, de una u otra manera, se lo impuso. En la introducción de *La gallina ciega*, el escritor confiesa lo anterior al periodista español Miguel Veyrat: “no fue el exilio el que ha influido en mi literatura, sino la guerra [...] la guerra cambió del todo en todo”.¹ En efecto, los episodios de la Guerra Civil española y el exilio determinaron la narrativa aubiana. Muestra de esto son sus novelas de contenido histórico, de tendencia realista, en la que ficción y testimonio parecen complementarse estrechamente: *Campo cerrado* (1943) y *Campo de sangre* (1945), así como el resto de las que forman parte del *Laberinto Mágico*. En teatro, *San Juan* (1943) y *El rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo* (1946) podrían adscribirse a similar tendencia, tanto como su famoso poemario *Diario de Djelfa* (1944).

Sin embargo, es evidente que, a partir de los años cincuenta, una considerable cantidad de sus escritos adoptan formas estéticas diversas, que lo llevaron paulatinamente a experimentar con procedimientos literarios más cercanos a la idea de “extrañamiento”, al recurso al humor, así como a géneros menos canónicos por aquel entonces. Basta observar el extenso catálogo de las obras de Aub para percatarse de que, amén de la constante presencia de los llamados cuatro géneros literarios “canónicos” (poesía, teatro, narrativa y ensayo), en su inmensa y variada producción podemos encontrar también obras que hasta la fecha han sido inclasificables para la crítica. Tal es el caso de *Juego de cartas* (1964) y, en particular, de *Crímenes ejemplares*. Este libro llama la atención por su temática y su estructura narrativa,

¹ *La gallina ciega*. *Diario español*, op. cit., p. 26.

compuesta por textos en ocasiones extremadamente breves. Asimismo, además de esa complejidad genérica, destacan el contenido humorístico, el absurdo, lo grotesco y la ironía; todas estas cualidades los separan de las formas canónicas en uso –en la obra del autor y en aquel período literario–, e invitan a considerar su origen, a preguntarse sobre las razones que los motivan.

Como se ha dicho, la primera vez que el autor dio a conocer estos relatos fue en *Sala de Espera*, y esta revista, a su vez, no habría sido concebida de no ser por las condiciones históricas que vivió su autor. Así pues, resulta necesario revisar las circunstancias que favorecieron la aparición, en aquella publicación, de esta serie de relatos breves. La consulta de los *Diarios* de Aub permite contextualizar el desarrollo de los acontecimientos internacionales (históricos y políticos) que marcan el nacimiento, tránsito y término de la revista.

1.1. DEL FINAL DE LA GUERRA CIVIL A MÉXICO

Poco después de culminar la Guerra Civil española (1936-1939), ya refugiado en París, Aub es acusado, de manera anónima, de comunista. Detenido, el 5 de abril de 1940 es enviado al campo de Roland Garros; sin embargo, por ser considerado “extranjero indeseable”, lo trasladan al campo de concentración de Le Vernet d’Ariège, en el Sur de Francia, donde permanecerá del 5 de junio al 21 de noviembre de 1940. Una vez liberado le dan arresto domiciliario en Marsella. Gérard Malgat, en el libro *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, describe los pasos de Aub después de su liberación. Es así que el español se dirige al Consulado mexicano, y, también, al Centro Americano de Ayuda,² creado por el

² Gérard Malgat menciona que tanto el Consulado de México como el Centro Americano de Ayuda se encontraban cerca de la casa donde Aub cumplía su arresto en Marsella, en el centro de la ciudad, lugar donde

periodista norteamericano Varian Fry, quien dirigió una red de rescate para los judíos y para los integrantes de la resistencia contra la Alemania nazi. Fry, al ser detectado por las autoridades francesas colaboracionistas, es decir por el régimen de Vichy, deja la dirección del centro en manos de Margaret Palmer, que, en ese entonces, ya era conocida de Aub. Mientras Gilberto Bosques, cónsul de México en Marsella, expide una carta nombrando a Aub agregado de prensa, Palmer, la nueva directora del Centro Americano, lo designa como el catalogador alfabético de las pinturas importantes de España, que van de Goya a Picasso, en el Instituto Carnegie de Pittsburgh, EUA.³ Con esos nombramientos –que eran en verdad cargos ficticios, creados *ex profeso* para ayudarlo– el escritor pudo tener cierta libertad y mantener contacto con otros simpatizantes de la República.

Aunque hubiera podido emigrar a ambos países (México y EUA), Aub se queda en Europa y trata de ayudar a la causa republicana, así como a los refugiados que llegaban a Marsella y a otros combatientes de la resistencia contra los nazis. Durante ese tiempo, para los españoles que quedaron en el territorio dominado por Franco, la salida hacia Francia está prohibida debido al régimen político de Vichy –ubicado al sur del territorio francés de 1940 a 1944–, que había firmado un armisticio con la Alemania nazi.

En 1941, de nuevo es encarcelado en Niza y en Le Vernet, por el mismo motivo: haber sido denunciado como comunista. En ese mismo año es enviado al campo de concentración

existían varios organismos de ayuda para los combatientes antifascistas y para los judíos perseguidos (*Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, trad. de Jaime Céspedes Gallegos, Renacimiento, Sevilla, 2007, p. 95). Manuel Aznar Soler también alude a este mismo centro de ayuda, pero lo llama Emergency Rescue Committee: “junto a Palmer colabora con la ayuda a los refugiados españoles a través del Emergency Rescue Committee...”. Véase el Prólogo, en *Diarios (1939-1952)*, ed. estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, p. 11.

³ Eugenia Meyer refiere que: “Se procedió entonces a dotarlo de modestos estipendios para su subsistencia. Marsella era su sitio de estadía, pero ahí no gozaba de libertad de movimiento. Con la intención de facilitar su activismo político, fue nombrado ‘agregado de prensa del consulado de Marsella’, un puesto que surgió de la inventiva del gobierno mexicano para otorgarle protección y, simultáneamente, cierta presencia que le permitiría relacionarse, aunque con sigilo, con la resistencia francesa” (*Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*, ed. y estudio preliminar de Eugenia Meyer, Fundación Max Aub y Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2007, p. 11).

Djelfa, Argelia, asignado a “revolucionarios peligrosos”. Aub, en este encierro, pasó hambre, humillaciones y frío. Malgat menciona que para el escritor:

Las condiciones de vida allí son muy difíciles: los reclusos deben hacer frente a un clima riguroso, un alojamiento malsano bajo tiendas ‘maraboust’ apenas equipadas con mantas, un suministro de comida dudoso y variable según los recursos financieros disponibles para pagar a los proveedores locales... Las condiciones de higiene son muy malas y numerosos presos son víctimas de enfermedades contagiosas o epidemias favorecidas por la desnutrición.⁴

Esta época de encierro estuvo plagada de los sucesos más desafortunados para Aub. En *Diario de Djelfa* constata esta terrible etapa. Al prologar el libro, que recoge los poemas escritos en aquel sitio, dice:

No son estos versos —memorias o diario—, “ligeros y ardientes hijos de la sensación”, ni fueron escritos en el instante en que, puro y tranquilo, sereno y revestido, por así decirlo, de un poder sobrenatural, mi espíritu los evoca, sino hijos de la intranquilidad, del frío, del hambre y de la esperanza —o de la desesperación—. Que el destino nos depara los temas y no nos toca más que desarrollarlos a la medida de nuestras fuerzas [...]. Fueron escritas estas poesías en el campo de concentración de Djelfa, en las altiplanicies del Atlas sahariano; les debo quizá la vida porque al parirlas cobraba fuerza para resistir el día siguiente: todo en cuanto en ellas se narra es real sucedido. Versos inimaginados o inimaginables, se les podría llamar, sin que me llamara a engaño.⁵

La situación en el campo de concentración hacía extremas las condiciones ya de por sí difíciles de la región. Albert Camus, en sus crónicas, describe las carencias que desde hacía tiempo vivía la población del norte de Argelia. La referencia, si bien es anecdótica, merece una mínima mención pues permite retratar las adversidades en las que permanecían sus habitantes. El Premio Nobel relata las circunstancias en que se encontraba la provincia de Tizi-Uzu, en Cabilia, en 1939, región ubicada, al igual que Djelfa, al norte de África,⁶ y apunta: “Lo que hay que gritar con voz bien alta es que la mayor parte de los habitantes de

⁴ *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, op. cit., p. 104.

⁵ *Diario de Djelfa*, edición de Xelo Candel Vila, Ediciones de la Guerra & Café Malvarrosa, Valencia, 1998, p. 21; también cita el pasaje Francisco Caudet en su estudio *Galdós y Max Aub: poéticas del realismo*, Publicaciones Universidad de Alicante, 2011, p. 326.

⁶ También se le conoce como Tizi-Ouzou; colinda al norte con el mar Mediterráneo y se ubica a menos de 400 km. de la provincia de Djelfa.

Argelia pasa hambre”.⁷ Entonces, se comprende que en el confinamiento del campo de concentración de la provincia de Djelfa, todavía más alejada de los puertos argelinos, los prisioneros apenas consiguieran subsistir.

Después de no corto tiempo, los esfuerzos de Gilberto Bosques para sacar a Aub del encierro (en el que permaneció de diciembre de 1941 a mayo de 1942)⁸ dan resultado y éste se dirige a Casablanca, Marruecos. John Dos Passos, novelista y periodista estadounidense, avala un affidavit para el español⁹; no obstante, su traslado no fue sencillo. En Uxda, Marruecos,¹⁰ pierde el barco que lo llevaría a EUA, lo que lo obliga –según cuenta Eugenia Meyer– “a refugiarse durante tres meses en una maternidad judía [en Casablanca]”.¹¹ Nuevamente, la ayuda de Bosques le permitirá a Aub gestionar un viaje hacia México y, el 10 de septiembre de 1942, aborda el *Serpa Pinto* de la Companhia Colonial de Navegação.¹² Este embarque representó el último de sus desplazamientos para arribar a América; pero, paralelamente, fue el comienzo de un desesperanzador exilio. Aub describió esta experiencia en una serie de entrevistas hechas por André Camp:

⁷ “El hambre en Argelia”, en *Crónicas argelinas (1939-1958), Obras completas*, vol. 4., trad. de Alberto Luis Bixio, revisada por Miguel Salabert y Esther Benítez, Alianza, Madrid, 1996, p. 519.

⁸ Gérard Malgat informa que antes, el 31 de enero de 1941, había recibido de la Legación de México en Vichy la autorización para inmigrar; sin embargo, retrasó su partida, y el 5 de septiembre es detenido, por segunda vez, en el campo de Vernet, desde donde es trasladado, el 27 de noviembre, hacia Djelfa (*op. cit.*, p. 97).

⁹ Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 14. El investigador reproduce parte de una carta de Aub enviada al periodista Rafael Prats Rivellers, en la que, precisamente, cuenta las circunstancias en que pudo salir del campo de Djelfa “lo que me hizo perder el barco que me tenía que llevar a Norteamérica fue una detención de unas horas en Uxda [...], y no poder utilizar un affidavit, de John Dos Passos...” (*Diarios (1939-1952)*, *op. cit.*, p. 12, n. 14). Asimismo, esta información se confirma en el libro de Malgat, quien apunta que el 10 de abril de 1942 recibe del cónsul de Estados Unidos de América en Marsella el affidavit que le permitiría entrar legalmente al país (*op. cit.*, p. 97).

¹⁰ Uxda es una ciudad fronteriza con Argelia, ubicada a quince kilómetros al oeste de ésta. Se comprende que Aub, una vez fuera de Argelia, se dirigió allí para embarcarse en el puerto marroquí hacia América con el affidavit otorgado por John Dos Passos. Véase José Luis Morro Casas, *Max Aub ¿un exilio diferente?*, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-exilio-literario-espanol-de-1939-actas-del-primer-congreso-internacional-bellaterra-27-de-noviembre-1-de-diciembre-de-1995-volumen-1--0/html/ff70a9e4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_104.html (consultado el 13/06/18).

¹¹ *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*, *op. cit.*, p. 11.

¹² *Loc. cit.* p. 11. Los primeros barcos en llegar a México, al puerto de Veracruz, fueron: Sinaia (mayo, 1939), Ipanema (junio, 1939), Mexique (julio, 1939), Flandra (julio, 1939), Champlain, que naufragó en las costas de Marsella, Nyassa (mayo, 1942) y, el último, Serpa Pinto (octubre de 1942).

Me fui con el último barco que partió, ya que, sin saberlo, nos cruzamos en el Atlántico con los americanos que iban a desembarcar en Casablanca. Es muy probable que, si yo lo hubiera sabido, nunca habría emigrado a México, y nunca habría escrito, o habría escrito de otra manera, todo el resto de mi obra, que es la mayor parte de ésta.¹³

La declaración es de suma importancia, pues confirma que la guerra y el exilio son el punto de partida de su producción narrativa en tierras americanas. El 1 de octubre de ese mismo año, y después de sendas escalas en Bermudas y La Habana, llega a las costas del puerto de Veracruz. En 1943, una vez establecido en México, Aub labora como profesor y periodista. Desde su llegada al país, no dejaría de estar en contacto con los intelectuales que se quedaron allá –en la España de Franco– y otros que se encuentran, como él, en el exilio. De hecho, el escritor siempre se mantuvo informado de lo que ocurría en el exterior, quizás tanto o más de lo que acontecía en México.

1.2. LA AMBIGUA BIENVENIDA: CONDICIONES DIPLOMÁTICAS MÉXICO-ESPAÑA

En 1937, Lázaro Cárdenas, presidente mexicano de 1934 a 1940, abrió las puertas del país a los miles de exiliados españoles que llegaron durante la guerra y después de la derrota de la II República española. La postura de su sucesor, Manuel Ávila Camacho, presidente de 1940 a 1946, no resultaba tan clara para los refugiados. En especial durante los primeros años de su mando hubo una política ambigua en relación con el régimen franquista. Posteriormente, de 1942 a 1944, los vínculos entre la diplomacia franquista y la administración de Ávila Camacho se irían enfriando. De esta suerte, no dejaba de ser dudosa, y en ocasiones cuestionable, la dirección del Poder Ejecutivo. Para iluminar mejor este hecho,

¹³ André Camp realizó seis entrevistas con Max Aub. Malgat, que las rescata, informa: “Esta serie de seis entrevistas de veinte minutos cada una, titulada ‘Combats d’avant-garde: les souvenirs de Max Aub recueillis par André Camp’, fueron transmitidas por France Culture los días 29 y 30 de mayo y 2, 5, 7, y 9 de junio de 1967. Max Aub las grabó también en español para las emisiones de Radio Televisión Francesa destinadas a España, aunque desgraciadamente estas grabaciones no se conservan. Las transcripciones insertadas en este trabajo intentan respetar el estilo hablado de Aub, incluso sus expresiones, giros y silencios” (*op. cit.*, p. 18, n. 4).

los historiadores españoles Agustín Sánchez Andrés y Fabián Herrera León explican las circunstancias políticas acontecidas durante esta etapa:

La llegada de Ávila Camacho a la presidencia debilitó los dos principales pilares sobre los que se había sustentado la política cardenista hacia el conflicto español: la solidaridad ideológica y la instrumentalización de la Guerra Civil española como parte de una estrategia defensiva exterior. El nuevo gobierno mexicano no sentía el mismo grado de afinidad ideológica con los republicanos españoles que la anterior administración, pese a estar presidido por el antiguo secretario de Defensa Nacional de Cárdenas e integrado por representantes tanto del ala derecha como del sector cardenista del PRM [Partido de la Revolución Mexicana].¹⁴

En este sentido, el interés y presión que ejercieron los financieros y empresarios españoles a la cancillería mexicana también coadyuvó para que el gobierno “avilacamachista” reanudara los lazos comerciales con la España de Franco. Sin embargo, el presidente mexicano estimó necesario que las diversas instituciones republicanas tuvieran un espacio de representación en el país para continuar con su propósito. Más adelante, la entrada de Estados Unidos a la II Guerra Mundial (1939-1945) determinó otra postura menos distante, aunque no conciliadora, entre el gobierno mexicano y el franquismo, dado que el objetivo ya no era reprobado y detener esta dictadura, sino acabar, principalmente, con Hitler y el nazismo.

Al finalizar la guerra, la delegación mexicana reconsideró su postura y propuso excluir al régimen franquista en la Conferencia de las Naciones Unidas, en San Francisco. Esta propuesta tuvo éxito y se rechazó la participación de España en la ONU. Sánchez Andrés y Herrera León dicen que “México consiguió parcialmente su objetivo cuando, el 12 de diciembre de 1946, la Asamblea General [...] contemplaba, entre otras medidas, la exclusión de la España franquista de los organismos internacionales y recomendaba a los Estados miembros a retirar a sus representantes diplomáticos acreditados en Madrid”.¹⁵ Durante este

¹⁴ “La administración de Manuel Ávila Camacho y el reconocimiento del gobierno de la república del exilio”, en Mari Carmen Serra Puche, José Francisco Mejía Flores, Carlos Sola Ayape (eds.), *1945, entre la euforia y la esperanza: el México posrevolucionario y el exilio republicano español*, Fondo de Cultura Económica-Cátedra del Exilio, México, 2013, p. 166.

¹⁵ *Ibid.*, p. 179.

tiempo Aub se dedicó a laborar y asentarse en México, no sin guardar la esperanza de volver a España.

1.2.1. EL SILENCIO DE LOS JUSTOS: LA GUERRA FRÍA Y EL PLAN MARSHALL

Paralelamente, durante la II Guerra Mundial empieza a entorse otro conflicto, que representó un obstáculo más para la causa republicana, conocido como la Guerra Fría (1945-1991).¹⁶ El investigador chileno Julio Sau Aguiar, en *La Guerra Fría*, explica qué desencadenó el enfrentamiento entre los Estados Unidos de América (EUA) y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS):

Aunque no tuvo la ventaja norteamericana de participar en una guerra fuera de su territorio, ni su economía experimentó un repunte con la guerra, la Unión Soviética aumentó considerablemente su influencia en la política mundial. En primer lugar, y como parte del botín de guerra, instauró medianamente la ocupación militar una serie de regímenes satélites, cuya principal misión era proteger a Rusia de un posible ataque alemán, u occidental. Así dividida Europa, Rusia estaba en condiciones mucho más favorables de extender su influencia por el mundo, aunque no creemos que este fuera un síntoma de su adaptación a la dominación mundial, como muchos lo interpretaron.

En segundo lugar, la influencia rusa a través de los Partidos Comunistas Nacionales, especialmente los europeos, se hizo cada vez más poderosa, y las elecciones de post-guerra llevaron al Partido Comunista al poder en Francia e Italia, a la vez que se hacían más fuertes en otros.¹⁷

Esto también derivó en la llamada “era nuclear”, pues el bloque soviético desarrolló una suerte de revolución tecnológica: era latente el riesgo de que EUA pudiese atacar a la URSS con las mismas armas nucleares con las que había atacado a Japón.¹⁸ Eric J. Hobsbawm recuerda que durante esta “guerra sin armas” generaciones enteras crecieron “bajo la amenaza de un conflicto nuclear global que, tal como muchos, podía estallar en cualquier momento y

¹⁶ Aunque el fin común de ambos países era acabar con el nacionalsocialismo de Hitler, el fortalecimiento de los soviéticos inquietó a los estadounidenses, de tal manera que su nueva misión consistió en detener a la “ola roja”, por lo que continuaron en una relación “hostil” una vez concluido la II Guerra Mundial.

¹⁷ *La Guerra Fría*, Editorial Jurídica de Chile, Santiago de Chile, 1968, pp. 38-39.

¹⁸ Recuérdese que las ciudades de Hiroshima y Nagasaki fueron bombardeadas los días 6 y 9 de agosto de 1945 respectivamente.

arrasar a la humanidad”.¹⁹ Como consecuencia se produjo un cambio de relaciones entre Estados Unidos y España, ya que el país norteamericano buscó integrar a la mayor parte posible de Europa en un proyecto conocido como Plan Marshall.²⁰ Hobsbawm lo describe de la siguiente forma:

la situación de la Europa Occidental en 1946 y 1947 parecía tan tensa que Washington creyó que el desarrollo de una economía europea fuerte, y algo más tarde de una economía japonesa fuerte, era la prioridad más urgente y, en consecuencia, los Estados Unidos lanzaron en junio de 1947 el Plan Marshall, un proyecto colosal para la recuperación de Europa.²¹

El objetivo de EUA era armar a los gobiernos de la Europa Occidental,²² para poder construir, lo más pronto posible, una economía que los hiciera partícipes de su industria y comercio, y de este modo desplazar al sistema comunista. Esto resultó inconveniente para la lucha contra el franquismo. El 19 de marzo de 1948 Aub anotó en sus *Diarios*:

Se aprobó el Plan Marshall en el Senado norteamericano y el diapasón de la prensa ha bajado no poco. Sólo cuentan los que viven atosigados por el enigma del futuro. Lo demás es peso muerto. Mañana se llama el motor del mundo, lo que hay que hacer. El pasado, la poesía sólo cuentan como fuerza, como combustible, si es que eso se puede decir.²³

Este conflicto no armado derivó en el desencanto del autor ante la realidad circundante; por consiguiente, el 29 de marzo de 1948 escribió: “El Congreso norteamericano decide incluir a la España de Franco en el plan Marshall. Enviaré un telegrama a I[ndalecio] Prieto, felicitándole. Con la muerte acaba la soledad”.²⁴ Sin embargo, Aub guardó la esperanza de poder regresar a España en circunstancias más favorables, por lo que decidió no callar ante las injusticias y creó *Sala de Espera*, revista personal que se convirtió en símbolo de su

¹⁹ “La Guerra Fría”, en *Historia del siglo XX*, trad. de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Crítica-Grijalbo, Buenos Aires, 1998, p. 230.

²⁰ “El plan se terminó el 22 de septiembre de 1947 y fue sometido a los Estados Unidos como respuesta a la sugestión del Secretario Marshall” (Mariano Alcocer, *El plan Marshall*, Publicaciones del Instituto Tecnológico de México de Cultura, México, 1948, p. 9).

²¹ *Ibid.*, p. 244.

²² “Los países participantes son: Austria, Bélgica, Dinamarca, Francia, Grecia, Holanda, Islandia, Italia, Luxemburgo, Noruega, Portugal, Reino Unido, Suecia, Suiza y Turquía” (Mariano Alcocer, *El plan Marshall*, *op. cit.*, p. 9).

²³ *Diarios (1939-1952)*, p. 144.

²⁴ *Ibid.*, p. 147.

resistencia contra la dictadura franquista. Si bien esta revisión histórica en principio podría parecer digresiva, resulta inevitablemente necesaria para comprender la existencia de una suerte de línea ideológica que da sentido y coherencia a las notas editoriales de la publicación, cuyo primer número aparece en junio de 1948. De hecho, como dijimos, los sucesos políticos y sociales se advierten en el germen mismo de los *crímenes*.

1.3. UN RETORNO CASI IMPOSIBLE: LA REVISTA *SALA DE ESPERA*

En el contexto de la Guerra Fría, pues, y luego de casi seis años de estancia en México, Aub decide publicar en 1948 una revista personal intitulada *Sala de Espera*. El nombre no es fortuito. La bautizó así porque pensaba que México sería una estancia de paso, una “sala de abordar”, antes de poder regresar a España. Asimismo, buscó que la publicación funcionara como un aporte continuo al combate contra Franco, así fuera a la distancia.

La revista incluyó, por una parte, textos fácilmente clasificables en géneros ya reconocidos, como el teatro, la poesía, el cuento o el ensayo, y, por otra, narraciones que, por su extensión, estética y temática, no se apegaban a ninguna forma literaria clásica. El propio autor hizo una breve descripción del contenido de la primera decena de números publicados: “Las obrillas de teatro son de una *Breve escala teatral para comprender mejor nuestro mundo*; algunas narraciones, del segundo volumen de *No son cuentos*; otras prosas, de *Zarzuela*, miscelánea que anuncié hace tiempo. Los versos no tienen nombre”.²⁵

Los números salieron de manera mensual (exceptuando los meses de abril y mayo), desde junio de 1948 a marzo de 1951, con un número extraordinario, “impreso el 19 de agosto de 1951 a los XXV años del asesinato de Federico García Lorca”, según dice, compuesto en

²⁵ Nota I, *Sala de Espera*, abril de 1949, s.n.p. Además de los textos aludidos, también publicó en las páginas de la revista un importante ensayo sobre la política de la época, “El falso dilema” (1949), que más tarde se recopilaría en el libro *Hablo como hombre* (Joaquín Mortiz, México, 1967, pp. 91-102).

su totalidad por el cuento “El remate”. Cada cuadernillo se componía de entre siete y ocho hojas, aproximadamente, a doble cara. El autor recopiló las diez entregas aparecidas de junio a marzo en tres tomos anuales, presentados por una nota suya que explicaba tanto el contenido literario como las circunstancias sociales e históricas de la época. Estas notas aparecen fechadas en abril de 1949 la primera; en abril de 1950 la segunda y en diciembre de 1951 la tercera. Estas noticias editoriales son de suma importancia para mi investigación, puesto que relevan, de manera muy puntual, concepciones ideológicas de Aub y posturas ante los acontecimientos mundiales de aquellos años. *Sala de Espera* no duraría mucho, como queda dicho, de junio de 1948 a diciembre de 1951, pero dejaría un total de 31 números fundamentales para comprender la obra de Max Aub (por suerte contamos hoy día con una edición facsímil de la revista, editada por la Fundación Max Aub, que es donde consultaré y citaré sus textos).

No hay datos sobre la distribución y recepción de la revista y, de hecho, la idea de que las entregas fueron mensuales se deduce de las propias notas introductorias anuales, puesto que cada uno de los números no presentaba fecha precisa. Poco se sabe, pues, sobre su difusión. Llama la atención la ausencia de *Sala de Espera* en el *Índice de las revistas culturales del siglo XX*, trabajo de Fernando Curiel, Carlos Ramírez y Antonio Sierra.²⁶ Su omisión puede deberse, en gran parte, a que los cuadernillos fueron a parar en manos de los amigos más cercanos de Aub, así como de unos cuantos suscriptores.

Aunque la revista no estuvo en circulación mucho tiempo y su recepción no tuvo el impacto esperado, para el escritor representó la esperanza “activa” de un retorno a España, por un lado, y, por otro, la desilusión de una espera insostenible –según lo indican las notas.

²⁶ *Índice de las revistas culturales del siglo XX (Ciudad de México)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Para esclarecer lo anterior, a continuación hago un análisis de cada una. Pueden leerse en ellas reflexiones sobre las circunstancias históricas y sociales en las cuales se conformó el contenido de la revista, que sin duda contribuyen a comprender también el nacimiento de una serie de textos que constituyen, para muchos críticos, el nacimiento de un género en la literatura de España.

1.3.1. PRIMERA NOTA EDITORIAL DE LA REVISTA, FECHADA EN ABRIL DE 1949

La primera nota de *Sala de Espera* tiene relación con una carta –que permanece inédita en los archivos de la Fundación– enviada a Max Aub por el poeta Juan Rejano y el historiador Wenceslao Roces, gente cercana al autor de *Crímenes*, que le había escrito con diversas apreciaciones sobre la revista. Ambos intelectuales consideraron el título desacertado, puesto que interpretaron que el infinitivo “esperar” aludía a una “pasibilidad” de Aub, mientras el conflicto en España crecía y se iba agravando por las circunstancias políticas de la época. Por tanto, Rejano y Roces señalan su desconcierto al escritor en la misiva, quien, a su vez, da contestación el 4 de julio de 1948, según la fecha con la que se reproduce la carta en la nota. Vale decir, la respuesta de Aub tuvo lugar apenas un mes después de la primera entrega de la publicación de *Sala de Espera*, en junio de 1948, que debió ser el detonante de la crítica de Rejano y Roces. La carta que Aub escribe “A Juan Rejano y Wenceslao Roces”, a quienes llama “Mis queridos amigos”, dice:

El título de ciertos cuadernillos que publico ha movido a algunas personas, que os son bien conocidas, a considerarlo como derrotista en sí.

Dice el diccionario: —Espera, acción y efecto de esperar. Esperar, tener esperanza de conseguir lo que se espera. Creer que ha de suceder alguna cosa. Permanecer en un lugar... hasta que ocurra algo que se cree próximo. Ser inminente o estar próxima alguna cosa.

Contra esas cuatro acepciones una sola puede interpretarse peyorativamente: —Detenerse en el obrar hasta que suceda algo. ¿Es detenerse publicar estas hojas? A guardar y permanecer en vilo... ¿Quién de nosotros no se ha sentido roído de oscura impaciencia por lo largo del tiempo frente a nuestras fronteras? Nunca he dicho “esperar sentado” como parece indicarlo la

malévola intención de quien ha querido insinuar cierta lejana —¡y tan lejana de todo en todo!— correlación con la palabra “espectador”. Sentados suelen estar los espectadores cuando no caídos como no hace falta que os diga.

Es mucho más fácil cazar a la espera —acechando la pieza a cobrar— que no hace algo como, bueno, malo o regular, lo intento. ¿Qué es espera si no [*sic*] esperanza? No es mi culpa si algunos la quieren confundir, desviándose del recto sentido, con la paciencia, el sosiego o la tranquilidad. No espero el santo advenimiento, ni —para mí— “mañana” quiere decir cada día lo mismo. “Mañana se fia”, y no os fiáis de nadie, quizá con razón, como tantas veces se demuestra. Pero yo sí, y de otros, y de algunos más. Procuero no darle tiempo al tiempo, sino ganarlo. No somos culpables de ese horrendo plantón que la historia nos ha deparado.

Otros son los espectadores y los expectantes [*sic*]. En la sala de espera —en las estaciones, en las antecámaras de los médicos— todos esperan la marcha o un remedio para sus males; sin moverse se mueven. Otros son responsables del retraso. Procuero —con sencillez— hacerme oír, a ver si sumando mi pobre voz rota a tantos fragores, puedo ayudar en algo: peón caminero.

Es muy fácil hacer chistes, torcer y retorcer la intención o la realidad ajena. No os hubiese escrito estas líneas sino [*sic*] me doliese que los que considero como más amigos den tan mala interpretación a mi enclenque esfuerzo, a mi amarga gota de agua. Tal vez me diréis que esos comentarios se forjaron en la pendiente de la simpatía mezclados con ese afán de hacer gracia, tan característica de los españoles. A mí no me ha hecho ninguna.

Pese a lo que pueda parecer en su soledad, *Sala de Espera* no es esfuerzo singular, sino que tiende a encajarse modestamente, pero hombro con hombro, hombre con hombre, solidariamente, con el trabajo de todos por la reconquista de nuestra España.

Sentiría que no le entendiérais así. El que espera desespera, pero no está desesperado. Desesperado sí lo estoy, por ejemplo, encontrar un editor o de dar con una compañía que se interese por mis comedias; que ése es el pago actual del interés por nuestra España, del que no puedo ni quiero librarme. Si los desterrados hubiésemos alcanzado remedio para cualquiera de ambas cosas, no hubiese tenido que echar al mundo esta *Sala de Espera*, que sólo aguarda algo mejor para desaparecer.

Como siempre, vuestro
M. A.²⁷

Aunque no disponemos de la carta que originalmente enviaron los intelectuales, se comprende que las explicaciones de Aub buscan dar respuesta a un equivocado juicio por parte de sus compatriotas, puesto que de su lectura se entiende la discutible apreciación que habían tenido Rejano y Roces de *Sala de Espera*, al tiempo que sugiere que la misiva también da contestación a aquellos que pudieran pensar lo mismo. En este sentido, no sorprende que en el poeta haya existido un juicio equivocado sobre la intención de la revista; su militancia

²⁷ La carta la reproduce Manuel Aznar Soler en la introducción al facsímil de *Sala de Espera*; el texto se conserva en el archivo del escritor: “Esta carta de Max Aub a Juan Rejano y Wenceslao Roces, dos folios mecanografiados con firma autógrafa, se conserva en el Archivo-Biblioteca Max Aub de Segorbe (Signatura: Caja: 12-7/1)” (“La espera y la esperanza de Max Aub a través de su revista *Sala de Espera* (1948-1951)”, prólogo a *Sala de Espera*, ed. facsímil, Fundación Max Aub, Segorbe, 2000, s.n.p.

en el Partido Comunista Español, así como la ideología que pertenecía a éste, se reflejaba en varias de sus decisiones “artísticas”.²⁸ Conrado J. Arranz, en su trabajo “De paradojas ‘poelíticas’. Max Aub, Juan Rejano y la poesía de Alfonso Reyes”, refiere que: “Esta situación en la que el Partido Comunista se entromete de alguna forma en la labor profesional de Juan Rejano no fue aislada [...]. El propio Max Aub, en sus diarios, expone una circunstancia semejante con respecto a Juan Rejano y a la sumisión que este tenía a la estructura del Partido”.²⁹ Si bien el acontecimiento que expone Arranz es un episodio aislado y no tiene que ver con la revista, sino con una invitación hecha al cordobés para que participara en un proyecto sobre escritores españoles en el exilio, es una anécdota que da cuenta de la posición política de Rejano, dado que, análogamente, corresponde con su interpretación sobre el nombre y el propósito de *Sala de Espera*.

En cuanto a Roces, puede inferirse en qué medida la ideología política permeaba su relación con Aub y con su producción literaria a partir de la entrada del 11 de octubre de 1948 de los *Diarios* de este último. Allí relata cómo el historiador se estremeció al leer una carta que José Gómez Gayoso –comunista condenado a muerte– envía a Conchita Abad, su cónyuge: “Visita a Roces, que vuelve de España. Frialdad que contrasta con la enorme emoción con la que me lee la carta de un condenado a muerte comunista, gallego él”.³⁰ Ciertamente, la reacción de Roces refleja la solemne devoción que le tenía al PC. Traigo el

²⁸ Como ejemplo de ello están las consideraciones que tenía Lenin sobre el papel de la literatura. Matei Calinescu menciona que “Lenin definió el partido por primera vez como la vanguardia de la clase trabajadora en *¿Qué hacer?* (1902). De modo bastante interesante, en su artículo ‘Organización del Partido y Literatura del Partido’, escrito en 1905, Lenin utiliza el argumento de la vanguardia revolucionaria para condenar drásticamente cualquier tipo de actividad literaria que no funcione como un pequeño ‘diente’ en el ‘gran... mecanismo’. De la democracia social, mecanismo que había de ser puesto en funcionamiento exclusivamente por el partido” (*Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, presentación de José Jiménez, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Tecnos-Alianza, Madrid, 2003, p. 121).

²⁹ “De paradojas ‘poelíticas’. Max Aub, Juan Rejano y la poesía de Alfonso Reyes”, en Alberto Enríquez Perea (coord.), *Nuevos estudios sobre Alfonso Reyes y el exilio español en México*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016, pp. 260-261.

³⁰ *Diarios (1939-1952)*, op. cit., p. 157.

episodio a colación porque la carta de Gómez Gayoso tiene relación con el cuento “Librada” de Aub –publicado en el núm. 30 de *Sala de Espera*, impreso en marzo de 1951–, que desató una discusión entre la crítica literaria de la época por, supuestamente, parodiar la epístola del combatiente. Esa controversia giró en torno a la acusación de una supuesta “postura anticomunista” del autor.³¹

Un mes más tarde, específicamente el 8 de noviembre –según los *Diarios*–, Rocés le reclamó el contenido de “Librada”; la cita deja ver el nombre de otro exiliado cercano al autor de los *Campos*:

Conversación violenta con [Wenceslao] Rocés, que me acusa de ‘existencialista’... Resulta que Álvarez ha contado al Partido Comunista mi opinión acerca de la carta de [José] Gómez Gayoso [a su compañera e hijo: Conchita Abad y José]. La amistad, ¿dónde queda? Si él cree que mi opinión podía perjudicarme, lo que hubiese hecho cualquier ser normal —amigo— era callarse. Pero no, lo chismorreó. Y ése es el hombre nuevo... Sus maniobras.³²

El denominado “Álvarez” es su amigo Francisco Álvarez Iraola, también militante en el PC. En 1951, Aub volvió a sostener esta misma conversación con el vasco, por su forma de proceder y revelar en el Partido todas las charlas que mantenían, pues, para el escritor, la amistad era una relación que iba más allá de los intereses políticos y de las habladurías.³³ De este tipo de circunstancias estuvo cargado el constante escrutinio a *Sala de Espera* por parte de los intelectuales del PC, así como su tendencia a sopesar cada título y el contenido de la misma.

³¹ César A. Núñez menciona que “El relato, a pesar de haber sido en el momento de su primera publicación un texto polémico, no fue demasiado trabajado por la crítica y, quizás justamente por el debate que generó, se leyó en especial como un texto en el que rastrear la relación del autor, en el momento de la escritura, con las posiciones del Partido Comunista” (“Entre el silencio y la ausencia: una manera de narrar. ‘Librada’, de Max Aub”, en Mariel Reinoso Ingliso y Lillian von der Walde Moheno, eds., *Tempus Fugit. Décimo aniversario de Destiempos*, Grupo Destiempos, México, 2016, p. 330, ed. digital: http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/5380/ROlivaresTempus-fugit_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consultado el 19/07/2018]). En efecto, la calidad literaria del cuento quedó en parte opacada tras su evidente vínculo con la política.

³² *Diarios 1939-1952*, op. cit., p. 159.

³³ Véase la extensa entrada del 24 de marzo de 1951 en *Diarios 1939-1952*, de Max Aub (op. cit., pp. 182-186).

Sea como sea, el intercambio epistolar que, entre junio y julio de 1948, sostuvieron Rejano y Roces, por un lado, y Aub por el otro, determinó gran parte de los asuntos que tratarán las tres notas editoriales, anuales, de la revista. En ellas, a todas luces, se retoma parte de lo ya dicho por Aub en la misiva a Roces y Rejano, al tiempo que se agregan datos que sirven para contextualizar, de manera puntual, el momento histórico en que surge la publicación, así como su línea ideológica, su finalidad y, en este sentido, su vinculación con el título: *Sala de Espera*.

La primera nota comienza con una lacónica definición: “Dice el diccionario: *Espera*, acción y efecto de esperar. *Esperar*, tener esperanza de conseguir lo que se espera. *Creer que ha de suceder alguna cosa*. *Permanecer en un lugar... hasta que ocurra algo que se cree próximo*. *Ser inminente o estar próximo a alguna cosa*”.³⁴ Casi como una primera acepción, destacada, sobresale la idea de que “esperar” implica tener esperanza “de conseguir lo que se espera”. Se trata, en fin, de un guiño de Aub para enfatizar su persistencia en el combate al franquismo, aunque sea a la distancia; pretensión contraria a lo que Rejano y Roces creían haber entendido. El autor de los “crímenes” no habla en términos de pasividad o de “detenerse” en *espera de salir* de México, o de ser un mero observador de los estragos del exilio incluso. La discusión en torno al significado de la espera es explícita, pues la nota agrega que “Contra estas cuatro acepciones optimistas, una que puede interpretarse peyorativamente: *Detenerse en el obrar hasta que suceda algo*. Viene esto a cuento por el título de estos cuadernos, que aquí se reúnen en deseo de tiempos mejores; y para salir al paso de posibles interpretaciones dolosas: Nada tienen estas páginas de espectadoras o expectantes...”³⁵

³⁴ Nota I, *Sala de Espera*, abril de 1949, s.n.p. (el subrayado pertenece al original).

³⁵ *Loc. cit.*

El escritor argumenta que las formas literarias de *Sala de Espera* dan cuenta de la esperanza que tiene por un futuro mejor; de lo contrario, “hubiese recurrido a la crítica o al ensayo, única manera decente de detenerse y echar la vista atrás, o de esperar sentado. Andando también se espera, procurando otear salidas sobre la marcha”.³⁶ De modo que, si el español estuviera a la expectativa de un cambio sin querer intervenir en las discusiones de su época, entonces volcaría su interés en la redacción de reflexiones sobre temas u obras literarias anteriores, ya fueran propias o ajenas.

La “espera” de esta “sala” conlleva, en fin, un modo de la participación en los problemas del momento; más aún, esa “espera” implica una forma de hablar del exilio sin referirse explícitamente a él. La revista, entonces, no propone una retrospección sino una suerte de continuación, de propuesta, que alerta sobre la eventual inclusión de “géneros” nuevos. Al crear material nuevo tiene una mirada prospectiva, es decir hacia delante: continúa produciendo a la espera de aportar algo más.³⁷

Luego continúa la nota: “La verdad es que no espero el santo advenimiento: intento no darle tiempo al tiempo, en este horrible plantón que la historia ha deparado a los españoles”, frase que al final parece mostrar la desilusión de Aub. Sin embargo, reconsidera que por medio de la suma de esfuerzos se puede dar vuelta a estos “preliminares” resultados de la Guerra Civil española, que, como ya se ha dicho, conllevó al exilio de los republicanos: “Sumo mi triste voz rota a tantos fragores, a ver si no se sume, y puedo ayudar en algo: peón caminero”.³⁸ El escritor enfatiza que “Pese a lo que pueda parecer en su soledad, *Sala de Espera* no es un esfuerzo singular, sino que tiende a encajarse hombro con hombro, hombre

³⁶ *Loc. cit.*

³⁷ Aquí cabe recordar que, para los vanguardistas, y en mayor medida para los futuristas, la condición de lo “nuevo” –tanto en el sentido técnico cuanto en la “intención” estética– es fundamental para desprenderse del “pasado”. Y, aunque es claro que Aub no lo está concibiendo ahora de esta manera, sí coincide con el hecho de progresar, continuar y, quizá, anticiparse.

³⁸ *Loc. cit.*

con hombre, solidariamente, con el trabajo de todos por la reconquista de España, tan perdida hoy en brazos de la crueldad, la desfachatez, lo necio cerrado, la mentira y la cursilería”; los sustantivos peyorativos califican los agravios recibidos por los republicanos, los medios inhumanos con los acabaron con la II República: persecuciones, encarcelamientos, destierros, desapariciones, torturas, asesinatos, entre otros, que padecieron los españoles pertenecientes al –o simpatizantes del– Frente Popular, así como a otros frentes que apoyaban la II República española o, simplemente, a quienes no estuvieron en el bando franquista.

En este mismo orden de ideas, la frase: “no es un esfuerzo singular, sino que tiende a encajarse hombro con hombro, hombre con hombre, solidariamente, con el trabajo de todos por la reconquista de España” también alude al mismo compromiso por recuperar y acrecentar el trabajo de los intelectuales exiliados –aunque fuera en papel–, cuanto por seguir con la resistencia fuera de España que llevaban a cabo otras revistas, publicadas con anterioridad a *Sala de Espera*. Por ejemplo, la pionera *España Peregrina* (1940)³⁹ o, poco más tarde, *Las Españas* (1946-1963), dirigida por Manuel Andújar y José Manuel Arana, que tuvo una vida más larga y contó con diversos colaboradores. Sobre esta última, James Valender y Gabriel Rojo, en *Las Españas. Historia de una revista en el exilio (1943-1963)*, hacen notar que, ya desde el título, en plural, la publicación se propone como un intento de reunir a “las Españas” partidas a raíz de la Guerra Civil y al exilio, a retomar la labor cultural entonces detenida. Restablecer los lazos entre la España peninsular y la España desterrada fue una finalidad propuesta explícitamente en el título. De este modo, Valender y Rojo apuntan tres propósitos fundamentales en la revista: continuar con la cultura nacional, crear un espacio de discusión

³⁹ Revista incentivada por la Junta de la Cultura Española y fundada por José Bergamín, que alcanzó la publicación de ocho números de febrero a octubre de 1940.

política, y, finalmente, unificar las diversas fracciones de los exiliados.⁴⁰ Cabe pensar que las intenciones de Aub iban en semejante dirección, aunque su revista fuera personal. Ejemplo de ello es el número 5 de *Sala de Espera*, dedicado íntegramente a reunir –simbólicamente, al menos– “Poesía desterrada y poesía soterrada”.

Por lo demás, en la nota del primer tomo de la revista, el autor da cuenta de los tiempos que corren: “Las distancias entre justicia y violencia son, hoy, cada día menores”. Sabe que las circunstancias, el contexto político internacional, no son óptimas; como ya se señaló, la Guerra Fría derivó en el Plan Marshall (1947), situación que claramente convino a Franco, pues su administración fue integrada en las organizaciones mundiales. En torno a ese ámbito de problemas discurre la frase de Aub: en un acto de clara injusticia, la dictadura franquista continuó en el poder gracias a los intereses particulares de EUA, y de otras potencias occidentales como Francia e Inglaterra; así, “la violencia” –en el sentido de la violación de los derechos del hombre– quedó avalada y fue el medio por el cual se impuso un *status quo* con la venia de unos regímenes que, supuestamente, gobernaban de manera democrática, o sea con “justicia”.

A raíz de lo anterior, Aub agrega: “La gente se acostumbra a considerar la razón como servidora de la fuerza. Nunca ha tenido la hipocresía campo tan despejado. Por todos lados vence el chisme y la policía”. En efecto, la inconsistencia entre aquello que se defiende y lo que se hace, la “hipocresía”, caracterizó gran cantidad de fenómenos políticos acontecidos por

⁴⁰ Valender y Rojo, en el apartado “Propósitos iniciales”, señalan que, en primer lugar: “Arana y Andújar quisieron desde el exilio contribuir a asegurar la continuidad de la cultura nacional, que en la España Peninsular se había quedado brutalmente interrumpida por el régimen de Franco”, puesto que la libertad de expresión en los países de acogida así lo permitía. En segundo término, buscaron que fuera un espacio de discusión política; por tanto, cualquier contribución cultural aludía a reflexiones sobre la recuperación del país, y en este sentido es donde resuena la “reconquista” de la que habla Aub. Y, en tercer lugar, pretendían unificar a todas las fracciones que constituían la comunidad republicana en el exilio, al tiempo que la publicación sirviera como un espacio de encuentro entre estos sectores (*Las Españas. Historia de una revista en el exilio (1943-1963)*, ed. de James Valender y Gabriel Rojo Leyva, El Colegio de México, México, 1999, pp. 27-30).

aquel entonces. Desde el famoso “Pacto de No Intervención” firmado en 1936, durante el conflicto español, por la mayoría de los países del bloque europeo, en adelante; en años posteriores, en varias naciones del mundo –sobre todo en las occidentales– se verificaban sucesos que ponían en entredicho la “legalidad” de sus formas de gobierno. Puede afirmarse que las anteriores cuestiones sobre acontecimientos históricos, sociales y políticos son de fundamental interés para comprender la postura ideológica de la primera nota de *Sala de Espera*.

Al terminar este primer preámbulo editorial, el autor de *Crímenes* vuelve a señalar el contenido y la constitución literaria de la revista, avisando que lo político no estará en todos los textos,⁴¹ ya que su intención también es continuar con su trabajo de creación:

Pertenece, lo que aquí se recoge, a diversos libros que quizá vean la luz algún día en su formal normal. Las obrillas de teatro son de una *Breve escala teatral para comprender mejor nuestro tiempo*; algunas narraciones, del segundo volumen de *No son cuentos*; otras prosas, de *Zarzuela*, miscelánea que anuncié hace tiempo. Los versos no tienen nombre.

Para los fines de mi investigación, resulta interesante observar la sección “Zarzuela”, pues ahí aparecerá la serie de “crímenes”. Sobre el título que Aub dio a este apartado, cabe considerar dos interpretaciones. La primera se relaciona de manera directa con el género musical-teatral, estereotípicamente español, en el que se alterna partes cantadas y partes habladas acompañadas de piezas melódicas de tendencia popular y no tan sofisticadas como en la ópera. Entonces, es un género en el que hay un poco de todo.⁴² Aub tenía amplio

⁴¹ “Tienden a señalarlo estas páginas, con los descansos naturales. Que no sólo de política vive el hombre, aunque sea el motor principal de nuestro tiempo, para bien o mal de las letras. Las cosas son como son y como nosotros queramos que sean. Así de entreverado va el mundo. Las dificultades editoriales, no sé si sólo presentes o crónicas, y el poco interés que mi literatura despierta, me han llevado al presente método de entregas mensuales, con la ayuda de mis suscriptores y de los Gráficos Guanajuato. Escribir, en español, nunca ha sido un buen negocio” (Nota I, *Sala de Espera*, abril de 1949, s.n.p.).

⁴² Rafael Lapesa, en su *Introducción a los estudios literarios*, menciona que este tipo de drama nació en España y explica que “En un principio se dio este nombre a las fiestas teatrales de gran aparato escénico y abundante intervención musical que se celebraban en el palacio de la Zarzuela, en El Pardo, una de las residencias de la familia real en el siglo XVII” (*Introducción a los estudios literarios*, Cátedra, Madrid, 2012, p. 176). En los siglos consiguientes el formato varió en su contenido, pero no en su estructura. Por ejemplo, las primeras

conocimiento de lo anterior, en su artículo “Introducción al mundo de la zarzuela” (1948)

precisa que:

es un fenómeno netamente español, madrileño, por haber nacido en una época centralista. Hijo, en su entrada, del costumbrismo imperante, de sus obras maestras cuando se juntan, por el milagro de las edades de oro [...] Por contraste, todo el ‘género chico’ tiene por escenario los lugares comunes del pueblo —la calle, los patios—. Ejemplo de la envidia popular, razón de su confinamiento en los países de lengua castellana. Tan español el ‘género chico’ como lo fueron en su tiempo los autos sacramentales.⁴³

Sin embargo, el contenido de la sección no consta de piezas teatrales, por lo que conviene aquí mencionar otra acepción. En segundo término, se considera a la zarzuela como una especie de miscelánea, o sea, una mezcla de diversas cosas. Cabe anotar que en la gastronomía española existe un platillo llamado así que consta de varios tipos de pescado y mariscos. De este modo, la *Zarzuela de Sala de Espera* resultó un *corpus* heteróclito, que se constituyó tanto de múltiples relatos breves —como los “crímenes”—, cuanto de obras teatrales en un acto y poemas. Por lo demás, en la “Introducción al mundo de la zarzuela” es notable el carácter “ejemplar” que Aub atribuye al género. Posiblemente alude al “ejemplo” como imitación o representación de lo acontecido, puesto que, para el autor, el propósito del teatro —o sea, los dramas— era, precisamente, reflejar la realidad y comprender mejor su tiempo.⁴⁴

El español termina su primera nota editorial anunciando: “Voy a seguir. A ver quién se cansa antes”, con el que hace un guiño a las próximas publicaciones que continuarán en los consiguientes cuadernillos. La fecha en la que firma este escrito es en abril de 1949, exactamente después de cumplirse los diez primeros números, y a casi un año de haber comenzado *Sala de Espera*.

representaciones trataban de mitos, pero posteriormente, en el siglo XVIII, las puestas en escena tuvieron un carácter costumbrista, y finalmente, a mitad del siglo XIX, fueron ya comedias en las que una parte se cantaba y la otra se hablaba.

⁴³ “Introducción al mundo de la zarzuela”, firmado por “El Avisador” (seudónimo con el que Max Aub escribió en la sección “Ensayo General” del periódico *Últimas noticias*), en *Los tiempos mexicanos de Max Aub*, op. cit., pp. 262-263.

⁴⁴ Véase, por ejemplo, su obra teatral “Los guerrilleros”, ubicada al principio del núm. 4 de *Sala de Espera*.

1.3.2. SEGUNDA NOTA EDITORIAL DE LA REVISTA, FECHADA EN ABRIL DE 1950:

Como se ha dicho, las notas están estrechamente relacionadas con los sucesos de la época, hechos que de cierta forma también se representan en el contenido literario de *Sala de Espera*. En efecto, en el prólogo al segundo tomo, Aub alude nuevamente a la llamada Guerra Fría y a la división entre las naciones –sobre todo entre Occidente y Oriente– que ha ocasionado este enfrentamiento, más político y social que bélico, entre EUA y la URSS: “Seguir en la brecha, sea como sea. El mundo no está muy bonito que digamos, partido por la gala del poder en dos; pero es nuestro, a pesar de los que se empeñan en que nos sumemos a uno u otro bando”. Se observa que el escritor no está a favor ni del capitalismo ni del comunismo porque continúa: “Dan ganas de gritar, plantados en medio de la calle: —¿Y nosotros, qué?”. La pregunta da la pauta para profundizar sobre la situación de aquellos que no comulgan en una de esas dos facciones.

El autor de los *Campos* deja de escribir en primera persona del singular, o sea el *yo*, y recurre al plural –*nosotros*– para adoptar un lugar en este colectivo que no tiene preferencia por el comunismo o por el capitalismo:

Nosotros: los que aun creemos en la cultura —ni oriental, ni occidental— y no sólo en la civilización, y viendo el lujo morir a manos de la comodidad no podemos alzarnos contra los que prometen pan para todos, aunque nos cueste la libertad, esa libertad burguesa que llevamos en las entrañas del ser, porque el bien de los más también anda fundido en la sangre de nuestro espíritu.⁴⁵

Aunque el concepto de “cultura” es complejo, se entiende que aquí se refiere a la “cultura” como la representación de una práctica social universal, que abarca las relaciones humanas y representa un bienestar global, más allá de la “evolución” y desarrollo de sistemas económicos o de lugares geográficos: más allá, en fin, de la tópica distinción entre Oriente y

⁴⁵ Nota II, *Sala de Espera*, abril de 1950, s.n.p.

Occidente. Ambas opciones son insatisfactorias para Aub, y constituyen una disyuntiva engañosa. La libertad burguesa, “occidental”, que está en las entrañas del escritor europeo, no tiene la fuerza suficiente para moverlo a enfrentarse a un gobierno que “promete pan para todos”, como el comunismo, presentado, en honor de la imagen dual, como “oriental”.

En la clásica tensión entre “libertad” e “igualdad”, Aub descrea de una solución categórica. Si no acepta el imperio de un capitalismo que cobija al franquismo, tampoco consiente un sistema que limitaría la “individualidad” de los sujetos; por esto menciona que “no podemos estar de acuerdo con esa unilateralidad sectaria y brutal que cercena gran parte de lo mejor que ha producido la cultura”, o sea, se suprimirán la pluralidad de manifestaciones ideológicas, creencias y hábitos sociales. En este mismo orden de ideas, en el número 29 de *Sala de Espera*, Max Aub publica su ensayo “El falso dilema”. Es significativo que aparezca entonces, cuando la revista llega a sus últimas entregas, puesto que es un texto cargado de pesimismo y desilusión en torno a la situación de la época y a un eventual regreso a España. Allí, el español manifiesta que no es comunista ni anticomunista, sino lo que él siempre se consideró: socialista.⁴⁶ El motivo queda develado en su escrito:

no podemos estar de acuerdo con los comunistas por sus métodos internos de trabajo, que les empujan a estar bajo el imperio de chimerías, que impiden toda verdadera solidaridad como no sea, a lo sumo, con ellos mismos y eso a costa de continuos cercenamientos, ahogando toda la libertad individual.⁴⁷

Razones para pensar de esta forma no le faltan, puesto que los políticos e intelectuales españoles sabían lo que ocurría en la URSS con Stalin al frente del gobierno ruso. Quienes no tuvieran una afiliación política al “Partido”, al Partido Comunista, no sólo eran perseguidos sino también llevados a campos de castigo, como los que fueron trasladados a Siberia, en

⁴⁶ Si bien en sus *Diarios* Aub manifestó en múltiples ocasiones el hecho de no ser comunista, en la época en que se imprimía *Sala de Espera*, esos diarios privados permanecían inéditos; por lo tanto, el espacio idóneo para declarar su ideología política fue justamente su revista.

⁴⁷ “El falso dilema”, en *Hablo como hombre*, ed. introducción y notas de Gonzalo Sobejano, Fundación Max Aub, Segorbe, 2002, p. 93.

donde morían de frío o por enfermedades pulmonares. Dicho proceder fue similar al de las persecuciones franquistas, de las que era objetivo cualquier persona que no perteneciera a la Falange.⁴⁸ De esta suerte tanto los republicanos fueron perseguidos por apoyar a la izquierda como también diversos grupos conformados por gente con otras ideologías políticas y con oficios varios –entre ellos anarquistas, obreros, campesinos, mutualistas– por no militar con la dictadura. Para Aub, en fin, el estalinismo presentaba demasiadas semejanzas con un sistema represivo que conocía bien y que combatía. En una entrada del 29 de julio de 1949, apuntó en sus *Diarios*: “¿Qué diferencia con la Alemania de Hitler o con la URSS de Stalin? ¿Dónde las famosas libertades en el país de la libertad? Ahí acaba un mundo. El que le gustaba a uno”⁴⁹. No hay, entonces, disparidad entre los procedimientos de los fascismos y los de Stalin, ya que todos ellos utilizaron métodos semejantes para acallar y desaparecer a todo aquel que tuviera una postura crítica con sus mandatos.

Por otro lado, Aub tampoco está a favor de los estatutos de la política capitalista respaldada por EUA, puesto que este sistema restringe el valor del hombre a su utilidad y privilegia lo material sobre lo humano. En la nota, señala su desacuerdo

con esa cerrazón capitalista menospreciadora de la mayoría de los valores humanos. Ese mundo de “Selecciones” y “Best Sellers”, que desea cortar a todos con el mismo patrón que su ropa hecha, en grandes series, no necesite acomodo individual, y ganar tiempo, únicamente para ganar tiempo: todos con el mismo corte de mangas, y felices, deportivamente felices, que

⁴⁸ A poco menos de dos meses de terminar la Guerra Civil, el 9 de febrero de 1939, Franco dictó la ley de Responsabilidades Políticas, según la cual todo aquel que perteneciera al bando republicano o apoyara su causa, fuese miembro de las izquierdas, o no se hubiera afiliado al eje falangista, sería apresado, y, por tanto, su destino sería el encierro, el arresto domiciliario o el destierro, amén de la confiscación de sus bienes. El artículo 1 de la ley dice: “Se declara la responsabilidad política de las personas, tanto jurídicas como físicas, que desde primero de octubre de mil novecientos treinta y cuatro y antes de dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis, contribuyen a crear o agravar las subversión de todo orden de que se hizo víctima a España y de aquellos otras que, a partir de la segunda de dichas fechas, se hayan opuesto o se opongan al Movimiento Nacional con sus actos concretos o con pasividad grave”. Ley promulgada en el Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 44, el 13 de febrero de 1939, que consta de 89 artículos, más las disposiciones finales, firmada por Francisco Franco. El texto puede verse en línea en <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1939/044/A00824-00847.pdf> (fecha de consulta 04/04/2017) y en https://www.alianzaeditorial.es/minisites/manual_web/3491170/CAPITULO6/DOCUMENTOS/19_LeyRespPolitic.pdf (consultado el 04/04/2017).

⁴⁹ *Diarios (1939-1952)*, p. 173.

es a lo que van, por distintos caminos, los actuales mandamases del mundo, los unos basados en la razón y los otros en la conveniencia. La razón es más cruel y más certera.⁵⁰

Claramente, es una crítica al *american way of life*, es decir al “estilo de vida americano”, más concretamente: el estadounidense. Como ejemplos propone, por un lado, el consumo cultural de la época, representada en meros productos “literarios” como la revista *Reader’s Digest* (“Selecciones”, 1922) y el auge de las novelas que todos deberían leer por ser las “más vendidas”, con temas poco profundos, pero con claras fórmulas editoriales para convertirse en obras de consumo y de éxito. Y, por otra parte, alude a la confección de la ropa “deportiva” de la década de los 50 porque la moda demostraba el auge económico que tuvo EUA después de la II Guerra Mundial.⁵¹

Aunque ambos casos, los “Best Sellers” y la moda, simbolizan una aparente individualidad y un desarrollo “cultural”, en realidad, ocurre todo lo contrario. La industria capitalista privilegia determinados “moldes” o patrones que se convierten en tendencias y modas populares para su consumo y que, al final, influyen en el comportamiento, en los hábitos, en los gustos y, por último, en los pensamientos del colectivo para que éste encaje en cierto estilo de vida, el cual, al aplicarse en todos los sectores de la nación, aparenta una homogénea “felicidad” social.

La influencia de estas formas culturales sobre la vida mexicana es obvia. Carlos Monsiváis elaboró una precisa síntesis de lo que acontecía a nivel mundial, en la que resume el influjo estadounidense, para comprender lo que ocurría en el contexto mexicano:

Gracias a la Segunda Guerra Mundial el crecimiento industrial de México se intensifica. Hay que contribuir a la causa de los Aliados con materias primas y productos, hay que olvidarse del primitivismo y enviar el chovinismo a donde no desentone [...] la idea cosmopolita (es

⁵⁰ Nota II, *Sala de Espera*, abril de 1950, s.n.p.

⁵¹ Así, para cada actividad correspondía un vestuario particular, sobre todo para aquellas de “ocio”, de tipo “burgués”; o sea había indumentaria de recreación y de deporte de elite, lujo que representaba la bonanza y “riqueza” en la que vivían los estadounidenses.

decir, el sentimiento de pertenencia a la actualidad que encarna el *american way of life*) gana adeptos y crece el amparo del equívoco cultural.⁵²

Esta síntesis, aunque breve, demuestra cómo la sociedad mexicana se apegó rápidamente a estos modos de vida para sentirse partícipe de la solvencia económica de los EUA, así como ocurría con otras naciones occidentales. Max Aub veía de primera mano el modo en que el discurso social era permeable al poder estadounidense y de las consecuencias que esto aparejaba en la imagen del mundo. El 17 de marzo de 1948 anotaba en sus *Diarios*:

Los feroces titulares de los periódicos: “¡Movilización en los Estados Unidos!” La gente se detiene, insegura. En sus adentros no creen en la guerra. Porque se dan cuenta de la absoluta inutilidad. [...] Fatalismo: pérdida absoluta de seguridad en el hombre, en su valor. Ni siquiera las preces, entre otras cosas porque la Iglesia ha tomado partido y espera salvarse a la sombra de Estados Unidos en flor. Nadie duda de que la URSS no desea ahora la guerra, que le es indiferente. También es cierto que estamos en México, en uno de los extremos del mundo.⁵³

En conclusión, Aub concibe que los soviéticos en su afán por la igualdad no respetan la libertad y que los Estados Unidos simulan una libertad engañosa, puesto que es claro que todas sus producciones buscan estandarizar a la población sin que haya manifestaciones de su individualidad. Consciente de las repercusiones de los sistemas capitalistas y comunistas, consideró que ambos países representan un tipo de represión, aunque en diferentes circunstancias. Si el gobierno de Stalin persiguió a quien no comulgó con sus principios ideológicos y políticos, por su parte, el gobierno estadounidense también confirió poder a la dictadura de la España nacionalista por *conveniencia*.⁵⁴

La continuidad de la misma nota ilustra la profunda decepción que sentía el español por el gobierno de los EUA “¿quién habla estos días de Franco? Grajo feliz con la peste de los demás. El fascismo se nutre de cadáveres, o de su olor. Hermoso panorama: los Estados

⁵² *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*, Cal y Arena, México, 1995, p. 11.

⁵³ *Diarios 1939-1952*, *op. cit.*, p. 143. La última oración revela que Aub era consciente de estar en un país que por cercanía geográfica, y valga decirlo, por conveniencia, también asimiló y aceptó el sistema económico del gobierno estadounidense para desarrollar más sus lazos comerciales.

⁵⁴ Cuestión que Aub también destacó en “El falso dilema”: “La incompatibilidad con la política norteamericana es de orden muy distinto: su política exterior nos es adversa: sostiene a Franco [...] ¿será cierto que debemos escoger?” (*op. cit.*, p. 93).

Unidos, en guerra contra la URSS, apoyan a Franco en precio de su conveniencia”.⁵⁵ Como ya se indicó en un apartado anterior, la España franquista fue parte del Plan Marshall, de esta forma los estadounidenses pretendían que la URSS quedara cada vez aislada de otros países europeos. Entonces, este nuevo panorama internacional atenuó el “problema” de la continuidad de un gobierno que podría haber sido considerado como un remanente de los fascismos al estilo alemán o italiano; los orígenes del régimen de Franco comenzaron a ser parte de la Historia. Los titulares de la prensa internacional hablaban de otra cosa; luego, la probabilidad de debilitar el franquismo fue escasa y como consecuencia empezaron a quedar impunes sus injusticias.

Por tanto, ninguno de los dos sistemas políticos simboliza, a cabalidad, la justicia ni la democracia, y, por esto mismo, el autor de *Crímenes* continúa la nota del segundo tomo con la pregunta “¿y nosotros, qué?”, cuestionamiento que no tiene respuesta, pero que le sirve para comunicar que prolongará la publicación de *Sala de Espera* para seguir en el camino y no claudicar ante las circunstancias internacionales.⁵⁶

Amén del tema político, Aub subraya también el contenido literario de los cuadernillos del segundo año de la publicación; si bien son escritos misceláneos y no tan extensos como una novela o un drama en tres actos, resultan relevantes para –en el breve espacio que ofrecía la maqueta de la revista– contextualizar los acontecimientos epocales. Al mismo tiempo, *Sala de Espera* se convirtió en el espacio ideal para difundir aquellos textos en los que la experimentación jugó un papel importante, como el caso de *Crímenes* –así, con ese solo

⁵⁵ *Diarios 1939-1952, op. cit.*, p. 44.

⁵⁶ Agrega esa segunda nota: “Nuestro mundo achicado, y el hombre, cada vez con menos tiempo, que habiendo tantas cosas qué hacer, viviendo más se hace menos que hace centurias. Las necesidades crecen con el alud de noticias. No se puede hacer frente, y todos somos humanistas al por menor. Aquí sigue “Sala de Espera”, saco roto donde almaceno lo pequeño que solo cabría en libros sin salida, y esos actos sueltos, hechos para la escena. ¿Pero quién monta hoy comedias en un acto?” (Nota II, *Sala de Espera*, abril de 1950, s.n.p.).

sustantivo se llamaron al principio—, serie de escuetas “confesiones criminales” que por medio del humor negro narran varios motivos absurdos por los cuales se comete homicidio.

En lo que respecta a esta nueva inclusión, el autor señaló en la nota: “Con la mejor intención, me reprochan algunos la falta de seriedad de algunas de las cosas que aquí se imprimen; como si el humor no tuviese ya cabida en lo impreso, en este mundo serio dónde [sic] cada palabra se sopesa y mira desde todos los ángulos, oliéndola por si acaso encerrara un gato heterodoxo”. Se comprende que es una alusión, precisamente, a los *crímenes* contenidos en la sección de *Zarzuela*, que salió por primera vez en el cuadernillo número dieciséis de *Sala de Espera*. Dada la organización mensual de la revista, esa entrega debió aparecer en noviembre de 1949.

Es posible que el autor incluyera este aviso al recibir algún tipo de opinión o crítica sobre los textos humorísticos, ya que el reproche “sin mala intención” del que habla es un comentario hecho por gente cercana a él. Como recordará el lector, en el análisis de la primera nota se señalaron los descontentos de Rejano, Roces y Álvarez, expuestos por el autor del ciclo de los *Campos* en sus *Diarios*, anotaciones que Joaquina Rodríguez Plaza reconstruye para inventar su “Conversación post-mortem” con Max Aub: “Recuerdo que fue un comunista ¿Álvarez? El que, echándome en cara mis primeros ‘Crímenes’ (¿No te da vergüenza?) me dijo: ¿Por qué no escribes un cuento sobre los guerrilleros? De los guerrilleros ya me había ocupado en aquellos atillos del Sindicato de Electricistas”.⁵⁷

⁵⁷ “Conversación post-mortem”, en *Antología de relatos y prosas breves de Max Aub*, selección e introducción de Joaquina Rodríguez Plaza y Alejandra Herrera, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 1993, pp. 5-62, *apud* Manuel Aznar Soler, *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Biblioteca del Exilio, Renacimiento, Sevilla, 2003, p. 51 (sobre la alusión a los “guerrilleros”, véase p. 75, n. 143). La autora subraya, en su escrito “En homenaje a Max Aub”, que el preámbulo inventado fue una especie de “licencia literaria” que se tomó para jugar con el procedimiento creativo de la *imitatio*: “También me dejé contagiar por la libertad que otorga el juego, al ordenar los papeles privados de Aub, inventándome una ‘Conversación post-mortem’ que sirvió de introducción a una antología —muy mal editada, por cierto— de algunos cuentos y prosas breves de Max Aub” (“En homenaje a Max Aub”, en *Homenaje a Max Aub*, ed. de

Las injusticias contra los republicanos seguían impunes en España, al tiempo que todavía continuaba la lucha interna en el país por derrocar a Franco, de este modo, la publicación debería de estar enfocada, por entero, al activismo a favor de la lucha. Aub reflexiona sobre esta situación y considera que las divisiones ideológicas y políticas merman en todos los aspectos de la vida, incluyendo al arte, puesto que, en la *Sala de Espera*, cada palabra es sopesada para determinar si tiene un sentido “político”.⁵⁸ La imitación del habla cotidiana y el juego del tono realista, junto al humor, fueron desconcertantes para algunos intelectuales en el exilio, como Rejano y Roces.

No obstante, pese a estas desfavorables circunstancias en las que se encuentra su propia literatura, Aub no se detiene en su misión, lo más importante es persistir, ya que la revista es un mecanismo útil para dejar su testimonio sin someterse a las facciones políticas de la época, visión que cierra la nota editorial: “Sin libertad no hay literatura que valga, y, quiérase o no, sin ella no hay historia, y el hombre está hecho para los anales —hecho para el hecho—. Tal vez sea una lástima, pero con el tiempo siempre vence, en el recuerdo, que es honra y grandeza, la inteligencia y el arte”.⁵⁹ Aub acierta al insinuar que con el paso del tiempo y a la distancia se comprenderá mejor la función de su revista; de hecho, el contenido de la

James Valender y Gabriel Rojo, *op. cit.*, p. 81). Es notable la emulación del estilo aubiano que logra Rodríguez Plaza en su “plática imaginaria” que se apoya en las lecturas de los *Diarios*; no extraña que los investigadores adjudiquen el texto al propio Aub. Por ejemplo, Manuel Aznar Soler retoma la “conversación” para presentar la *génesis y fuentes* del relato “Librada” (*Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub, op. cit.*, pp. 50-53).

⁵⁸ En la segunda nota, Aub continuó la idea con el siguiente párrafo: “El mundo es, hoy por hoy, de los incondicionales —los verdaderos y los falsos—. Todo bardado no se permiten extralimitaciones. De unos o de otros, en todo y por todo. Manda el patrón, en todos los sentidos; quien no se atenga a él, que espere sentado. Estoy lejísimos del pesimismo y de la rendición, entre otras cosas porque me siento muy acompañado, aunque sea vagamente. La vida siempre puede más que las plañideras, y nada acaba y menos, la libertad” (Nota II, *Sala de Espera*, abril de 1950, s.n.p.).

⁵⁹ Al finalizar el escrito preliminar a esta segunda nota, el escritor enfatizó su decisión de continuar con *Sala de Espera*: “Y sigo, a pesar de las erratas, que tantas hay en estos números como en los anteriores, o más; y algunas en letras de tal tamaño que atristan al menos pintado” (Nota II, *Sala de Espera*, abril de 1950, s.n.p.).

publicación, visto hoy día, resulta de enorme interés y, más aún, de suma importancia a la hora de estudiar la literatura del exilio español.

1.3.3. TERCERA NOTA EDITORIAL DE LA REVISTA, FECHADA EN DICIEMBRE DE 1951:

La tercera y última nota que cierra la publicación de *Sala de Espera* refleja el desencanto de Aub por no poder volver a España: “Aquí acaba ‘Sala de Espera’. (No por mi gusto, si no [sic] porque cuando hace tres años empecé a publicar estos cuadernillos, no creí que el tiempo fuera tan propicio en esplendidez, ni diera tanto decir a los españoles en el mal de su tierra)”. La revista estuvo a punto de convertirse en una “Sala de Estar”,⁶⁰ propósito que el español no deseaba, puesto que en el mismo pasaje añade que su intención era hacer justicia; sin embargo: “no paso de la ‘del crimen’ –de los crímenes– cuando los más poderosos ofrecieron su acatamiento a lo más inicuo”.⁶¹

En este sentido, el español refiere que esperaba que la revista, en conjunto con otros proyectos editoriales, así como por la expectativa que tenían los exiliados en que los Aliados –entre ellos Francia, Reino Unido e Irlanda del Norte–, contribuyeran en la lucha contra las dictaduras europeas representadas, en ese entonces, por las Potencias del Eje (Alemania, Japón e Italia), lo cual se vio defraudado al ver que el franquismo seguiría en el gobierno. Para Aub y para otros republicanos y desterrados era un resultado irracional, dado que estas naciones, así como los EUA, que tenían la oportunidad de derrocar también a los ejes fascistas en Europa, hicieron lo contrario: el caso de la inclusión de la España de Franco al plan de expansión y desarrollo económico capitalista del gobierno estadounidense, o sea el Plan Marshall. De esta suerte, el autor de los *Campos* trae a colación los términos “justicia” y

⁶⁰ Nota III, *Sala de Espera*, diciembre de 1951, s.n.p.

⁶¹ *Loc. cit.*

“crimen”, ya que, en el sentido en que los emplea, resultan irónicamente en sinónimos, pues más bien se refieren a las “injusticias” de la justicia. España sólo fue una moneda de cambio para los estadounidenses, ante esto Aub termina el párrafo con un lamento: “¡Pobre y triste España mía! ¡Doce años de no pisarla, quince pisoteada!”.⁶²

En este mismo orden de ideas, resulta revelador que hable del *crimen* con esa connotación, pues recuerda el tono absurdo, cuasi irracional, de su serie *Crímenes*: en ella, los motivos de los protagonistas para asesinar, y así obtener “justicia”, son ilógicos. Quizá, entonces, esta mención sea significativa, ya que es posible suponer que el objetivo de incluir los microrrelatos haya sido mostrar el absurdo de esa realidad, en la que lo “justo” y lo “legal” operan a la inversa. De cierta manera, esta misma situación también se verifica en la cotidianidad, por ejemplo, cuando los Estados capitalistas no castigan las atrocidades de Franco en nombre de una “democracia” que busca, más que nada, un bienestar económico.

En el segundo párrafo de la nota, Aub revela que su bolsillo no puede sostener más la edición y difusión de *Sala de Espera* y dice que en otros espacios continuará con su escritura.⁶³ No obstante, lo que en realidad demuestra es una triste resignación por el giro de las circunstancias políticas:

Todo se lo debemos —los españoles en primer lugar— a la inseguridad, a la flaqueza, al titubeo, al desosiego, a la ambigüedad, a la confusión, a la incertidumbre, al andar a tienta paredes, a la remisa, tímida y cobarde política de las democracias de hace tres lustros y de ahora —con la salvedades honrosas que sabemos de corazón—, como si el tiempo pasara en balde y todas las lecciones cayeran en el vacío.⁶⁴

⁶² *Loc. cit.*

⁶³ En su referencia a los problemas económicos, el escritor español ironiza en torno al materialismo histórico y el marxismo: “Eso, dejando aparte la interpretación materialista de la historia, ya que en mi bolsillo no da para más y este desahogo me resulta incosteable. No crean mis escasos lectores que dé por vencida mi pluma. Otro medio habrá. Persevero firme en creer que la libertad esencial del espíritu es el gran bien por el que vale la pena luchar, entre otras cosas por las arremetidas que sufre y por todas las partes deshacen; y porque no hay duda de que las otras libertades decantan de ella” (Nota III, *Sala de Espera*, diciembre de 1951, s.n.p.).

⁶⁴ Nota III, *Sala de Espera*, diciembre de 1951, s.n.p.

Si bien no precisa la referencia a las “democracias de hace tres lustros”, es probablemente una alusión directa a los países que firmaron el Pacto de No Intervención. De hecho, Aub regresa constantemente a este tema, puesto que fue uno de los tantos agravantes que impidió la restauración de la II República española. Ante la indiferencia de varias naciones europeas se cometieron múltiples injusticias con el pueblo español, como la anulación de derechos fundamentales de la sociedad, por ejemplo la eliminación de partidos políticos, de sindicatos y la censura por parte del gobierno, así como la persecución, el encarcelamiento y el destierro de los vencidos. Tal parece que la situación de España no tiene solución, pero el autor de los *Crímenes* manifiesta tener esperanza en que tiempos mejores llegarán y podrá así volver algún día a España.⁶⁵ En efecto, pasaron dieciocho años más antes de que volviera a su país.⁶⁶

A fines de 1951, en la última nota de *Sala de Espera*, el creador del *Laberinto*, después de reflexionar sobre su futuro y el de su trabajo, desarrolla, irónicamente, una suerte de perspectiva positivista para explicar el desengaño que vivió al asimilar que, para ese entonces,

⁶⁵ Aub, por consiguiente, en el desarrollo de la nota, visibiliza un amargo tono de frustración por los acontecimientos que le impiden volver a la península ibérica: “Sería absurdo decir, a estas alturas: —¡Esto no puede seguir así! Pudo, luego puede. ¿Y qué? ¿Por eso hemos de renunciar? Ni me humilló, ni dimito, ni me resigno, ni me hincó la pluma, ni acato sino lo que siempre tuve por mejor. Ni me quiero convertir en vasallo. Me someto, bien a mi pesar, a la fuerza de las circunstancias. Mas, a pesar de todo, espero. Aquí estoy, hasta que me entierren, y después, hasta pudrirme, y, luego, hasta resucitar, pero a España volveré, hecho polvo, pero volveré. Hoy, más que nunca, creo en el hombre indiviso de su tiempo, y si España padece, no me quejo de mi suerte, sí de la suya. Aguardaré la victoria y aún la razón, que antes nos reconocían y que ya nos regatean amigos de conveniencias y los que se cansan de esperar. No hay desmayo si hay esperanza y España resurgía entre los condenados. Si se pierde todo, no se pierde la vida” (Nota III, *Sala de Espera*, diciembre de 1951, s.n.p.).

⁶⁶ Sin embargo, su retorno en 1969 no fue lo que él esperaba: en su libro *La gallina ciega* describe, desencantado, un panorama triste. En una plática con Francisco García Lorca, este último, en relación con su vuelta al país, le pregunta “¿Qué te ha parecido España?”, a lo que Aub responde: “Pues bien: no me ha parecido nada. ¡No me parece nada! No tengo la menor idea de cómo es. Se me ha hecho un lío del demonio. Porque claro está que no se trata de España sino de los españoles. Y no tengo la menor idea de cómo son” (*La gallina ciega. Diario español, op. cit.*, p. 395). Así el autor de los *crímenes* experimentó una sensación de desarraigo, pues ya no le es familiar la “España” que él conoció: “La gran tristeza para los que todavía conocimos una España esperanzada fue precisamente la pérdida de la esperanza” (*ibid.*, p. 131). No se trató, en efecto, de un regreso, sino de un viaje para entrevistar a amigos y conocidos de Luis Buñuel: había aceptado hacer una biografía del cineasta español, que no alcanzaría a terminar. Los escritos y conversaciones que preparaba se publicaron de manera póstuma, con prólogo de Federico Álvarez, en el libro *Conversaciones con Buñuel* (Aguilar, Madrid, 1984) y, editados por Carmen Peire, en *Luis Buñuel, novela* (Cuadernos del Vigía Granada, 2013).

el derrocamiento del franquismo se había vuelto improbable. Aclara que no cree en el “progreso constante” –una salvedad que distingue la “evolución natural” del “progreso social”–,⁶⁷ porque considera que:

Contra esa paradisiaca idea está la Historia Natural que nos enseña que las especies mamíferas están en trance de acabarse cuando en las defensas y el tamaño mismo de los ejemplares adquieran proporciones desmesuradas; ortogénesis se llama esta figura. Algo de esto se me figura que está sucediendo en nuestro tiempo. Perversión de la selección natural que “se explica, por un conflicto entre el interés del individuo y el de la especie” (Georges. — Mecanismo de la Evolución—.) En el celo suelen vencer los más fuertes, lo que trae su supervivencia y la aparición de los superejemplares.⁶⁸

En otras palabras, Aub trae a colación el trabajo del zoólogo y genetista francés Teissier para señalar que ciertas teorías de la evolución de las especies aluden a un desarrollo progresivo unilineal e independiente de factores externos, como la selección natural, en la que los más grandes o los más fuertes sobreviven (aquí, se comprende que habla de los gobiernos totalitarios que logran dominar en razón de enfrentamientos, masacres y guerras). También señala que, llegado a este punto, dicha “especie” se extingue,⁶⁹ puesto que hay elementos que todavía falta considerar. Aub, conforme a los argumentos de Teissier, escribe:

Una buena resistencia a las intemperies y a las enfermedades, una gran capacidad de resistencia al hambre y a la sed, y, ante todo, una fecundidad suficiente son factores mucho más decisivos que la fuerza o el valor; no es sino con la ausencia de competidores serios que una población puede impunemente permitirse el oneroso lujo de forjar armas cada vez más eficaces para los duelos de sus varones. Y aun parece que una evolución de este tipo debe conducir fatalmente a una catástrofe al grupo que emprenda ese camino.

Entonces, los más fuertes no necesariamente aventajan a “débiles”, dado que éstos se adaptan mejor a las circunstancias. La superación de diversas situaciones precarias, como la intemperie, la enfermedad, la hambruna y la deshidratación también son causas de la supervivencia de la especie. Cabe recordar aquí el desolador panorama que describió Camus

⁶⁷ Antes de dar las razones por las cuales desconfía del progreso, el editor explica: “Que el ser se cobra de otros seres; lo eterno es la semilla, no aspira a tanto en la miscelánea que aquí se recoge pero sí a dejar una mínima constancia que supone no engañarse —¿quién lo piensa?— acerca del porvenir. No que crea en un progreso constante” (Nota III, *Sala de Espera*, diciembre de 1951, s.n.p.).

⁶⁸ Nota III, *Sala de Espera*, diciembre de 1951, s.n.p.

⁶⁹ Aub lo refiere de esta forma en la nota: “Pero esa evolución es el toque de queda del género” (*loc. cit.*).

en el norte de Argelia, en sus *Crónicas*, y que, en cierto modo, fue el preámbulo de peores escenarios sufridos por los exiliados, entre ellos Aub, en los campos franceses. Luego, en el caso de la humanidad, el escritor argelino reconoce que un grupo competidor tendrá ventaja al imponer el orden social por medio del armamento bélico, pero señala que, posteriormente, estarán condenados al fracaso. Para Aub este argumento es válido, porque nota que acontecerá la extinción del hombre si se sigue por ese camino; sin embargo, guarda la esperanza de que la humanidad no se acabe.⁷⁰

Antes de cerrar este tercer y último comunicado de la publicación revela: “No es punto final, sino punto y aparte. Tenga yo salud y editor, y ustedes que lo vean”. Aub no continuó en esa “sala de espera”, quizá porque consideró un cambio de estrategia, ya que la revista no representaría más su “esperanza” de regresar a España, sino un testimonio de su lucha contra la dictadura. Asimismo, la gran cantidad de libros que el español escribió posteriormente es un claro ejemplo del cumplimiento de su promesa. Es también el caso de *Crímenes ejemplares*, obra que representa un giro “temático” y estético en la narrativa aubiana, y que, sin embargo, guarda relación con los acontecimientos de la época en la que fueron escritos. En ellos se simboliza, de manera velada, el irracional comportamiento del hombre. Es por eso, sin duda, que resulta imposible desatender los factores históricos ya señalados, pues repercuten en la raíz misma de la obra.

⁷⁰ El autor de *Crímenes ejemplares* manifiesta: “Pero no porque desaparezca una clase, o un grupo, se acaba el mundo. Aunque sí es posible que se acaben los hombres al cuidar de sus armas de ataque y defensa. Lo malo es que Historia Natural [*sic*] demuestra que, una vez emprendido este camino, no se puede volver atrás. Lo que debiera enseñarme la inanidad de mi advertencia. Pero, tal vez, los hombres sean distintos de los ciervos, pongamos por ejemplo”, párrafo que expone su esperanza de un mejor porvenir (Nota III, *Sala de Espera*, diciembre de 1951, s.n.p.).

1.4. LAS TRES PRIMERAS EDICIONES DE *CRÍMENES EJEMPLARES*: LA RESIGNACIÓN TRAS UN VIRAJE (IN)ESPERADO

Para iluminar mejor cómo las subsecuentes ediciones de *Crímenes ejemplares* —Juan Pablos (1957), Finisterre (1968) y Lumen (1972), en vida de Aub— también contienen elementos que guardan relación con los acontecimientos de la época en que aparecen, será necesario estudiar sus paratextos, como las portadas, portadillas, prólogos, colofones y contraportadas. Asimismo, conviene observar otros apuntes que revelan interesantes elementos interpretativos que no están en la revista y que reconfiguran el sentido de la obra. Y, por último, resulta útil señalar, así sea por medio de breves comentarios, las divergencias entre las tres ediciones en vida del autor. Se trata de una aproximación crítica que ayuda a analizar su composición y determinar si cambia el sentido tanto artístico como social de una edición a otra.

1.4.1. *CRÍMENES EJEMPLARES DE MAX AUB* (1957)

En 1957, un año después de adquirir la nacionalidad mexicana,⁷¹ Aub reúne en un libro algunos “crímenes” de *Sala de Espera* (provenientes de seis de los ocho números en los que habían aparecido), añade otros veintitrés nuevos, y publica *Crímenes ejemplares de Max Aub*. La mayoría de las veces cada relato está acompañado de un pequeño grabado que representa el motivo, el personaje o el arma homicida que aparece en la historia. La publicación constó de un limitado tiraje, según indica el colofón:

⁷¹ “Al obtener la nacionalidad mexicana se define como ‘escritor español, ciudadano mexicano’ y ya forma parte de la élite cultural de México, junto con los escritores Jaime Torres Bodet, Octavio Paz, Salvador Novo, Juan Rulfo, Mauricio Magdaleno, Antonio Castro Leal, Fernando Benítez, José Luis Martínez, Juan José Arreola, Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño, Pablo y Henríque González Casanova, Augusto Monterroso y los artistas Ricardo Martínez, Juan Soriano y Abel Quezada [...]” (Alba C. de Rojo, comp., *Max Aub. Iconografía*, presentación José Luis Martínez y Antonio Muñoz Molina, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 89).

De esta primera y única edición de *Crímenes ejemplares* se han tirado cuatrocientos ejemplares, numerados del 1 a 400, cien ejemplares no venales, numerados del I a C. Se acabó de imprimir el día 15 de abril de 1957 en la “Impresora Juan Pablos”, Donato Guerra N° 5, México, D. F. Las viñetas están tomadas de *Book of objects*, editado en San Luis Potosí, en el año de mil ochocientos ochenta y tres. La edición estuvo al cuidado del autor.⁷²

Puesto que la estructura narrativa de la obra fue una novedad para la época, sus primeras reseñas son descripciones, un tanto someras, que sólo señalan el tema del crimen y la brevedad de los relatos.⁷³ Posiblemente, por la complejidad que representa ubicarlos en algún género canónico o reconocible, los periodistas optaron por no hacer mención alguna de su composición estética centrándose en elementos extrínsecos.

El prólogo de la obra –que se mantendrá en todas las ediciones– resulta de sumo interés, ya que incluye una serie de pistas que invitan a observar el juego, el humor, y la ironía de los textos, así como la alusión a acontecimientos políticos que no fueron mencionados anteriormente en las notas de la revista o en los *Diarios* y que, ciertamente, dan otro matiz a los “crímenes”.

1.4.1.1. EL PRÓLOGO DE *CRÍMENES EJEMPLARES*

El análisis del prólogo de *Crímenes*, intitulado “Confesión”, ayudará a comprender las referencias políticas, artísticas y culturales inscritas en él, dado que, como ya se mencionó, algunos temas que se plantean no son los mismos que los de *Sala de Espera*. Asimismo, su estudio es de gran importancia, dado que es un texto que da unidad y sentido al contenido de toda la obra.

⁷² En el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de la UNAM se encuentra el ejemplar no venal número XI, dedicado a Celestino Gorostiza (“de Araceli y Celestino”), y la firma autógrafa de Aub, sólo con su nombre: Max. Aunque, como señala el pie de imprenta, el cuidado de la edición estuvo a cargo de Aub y fue por lo tanto bien cuidada, se pueden apreciar algunas erratas que resultan menores, o mínimas, y que no entorpecen la lectura.

⁷³ Véase el apartado “La obra ante la crítica: Tres lecturas ‘encontradas’”.

En principio, la “Confesión” anota la “procedencia” de los relatos para después descubrir su relación con los sucesos históricos y políticos del momento, que son, de nuevo, la Guerra Fría, la Guerra Civil, y el franquismo. Asimismo, se encuentran dos interesantes alusiones a *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, y a la novela picaresca *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel. Todas estas referencias remiten a Europa, o bien tienen relación con algún país europeo, incluidas las obras literarias. Desde ese punto de vista, es viable pensar que se impone una mirada hacia el “viejo” continente. Por otra parte, el texto apenas si refiere las características estéticas de la obra, como la brevedad y el absurdo, posiblemente, agregados con la finalidad de guiar al lector y acotar las potenciales significaciones e interpretaciones que el lector pudiese darle a *Crímenes ejemplares*.

I. PROCEDENCIA DE LOS “CRÍMENES”

En principio, el “antologador” –como llamaremos a quien enuncia el prólogo, bajo el criterio de seleccionador de las confesiones criminales– con un tono humorístico menciona que las historias fueron referidas por otros sujetos y que él sólo cumple con la difusión de las mismas. La recopilación de los relatos ha tenido lugar, según nos dice el personaje, en España, Francia y México. Estas referencias dan pie a imaginar que el propio Aub recuerda sus experiencias vividas en esos países, pues, a su debido tiempo, los tres sitios fueron hogar del escritor. No obstante, como en su ficción solía dar referencias falsas e incluir juegos y trampas,⁷⁴ esta interpretación no debe darse por sentado. Posiblemente, la mención alude, a la vez, tanto a un recuerdo personal como a una referencia lúdica, que busca evitar un anclaje demasiado preciso del territorio de los “crímenes”. Otro tanto ocurre con la referencia

⁷⁴ “Trampa” es un sustantivo que se repite muchas veces en *Crímenes ejemplares*; asimismo, es el título de otra serie de relatos hiperbreves de Aub. Véase Max Aub, “Algunas trampas”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* (México), núm. 439, 8 de julio de 1970, pp. IX-X.

temporal, pues explica que ha reunido el material por décadas: “no iba –ahora– a aderezarlas: razón de su vulgaridad”,⁷⁵ por lo que se infiere que existe cierta distancia entre el momento en que ocurrieron los hechos y el tiempo de narración, aviso que también da cuenta de cómo el “antologador” logra disociarse de cualquier responsabilidad sobre esos “hechos”.

Señala que los relatos son “confesiones” narradas por sus protagonistas y que “hiciéronlas intentando, sin duda, ponerse a bien con Dios, huyendo del pecado” (*MM*, p. 19); tal vez, como lo haría un acusado ante un juez o pecador ante un sacerdote. De este modo, se observa que dicha frase adquiere un sentido “moral”, pues los *crímenes* se han manifestado para tranquilizar la consciencia de sus ejecutantes. En el discurso del prólogo, los motivos se justifican de forma velada: “Los hombres son como los hicieron y querer hacerlos responsables de lo que, de pronto, les empuja a salirse de sí es orgullo que no comparto” (*MM*, p. 19); es decir, hay acciones que de pronto hacen que un sujeto razonable pierda los estribos. Entonces, se comprende que “legalmente” estos “crímenes” son inadmisibles. Por otro lado, el supuesto arrebató que “justifica” a los criminales bien puede corresponder a la frase “justicia poética”, pues implica reconocer que en la literatura se puede simbolizar ciertos “castigos” merecidos, y, en el caso de *Crímenes*, se castiga una grave falta en contra de, por ejemplo, las “buenas costumbres”. En esa ambigüedad entre “justicia” y “legalidad” se encuentra parte del sentido y del juego de los microrrelatos.

Llegado a este punto, considero que es necesario introducir y explicar los conceptos de “moralidad” y “legalidad”, según los entiende Hayden White; ambos contribuyen al análisis de aspectos retóricos de los relatos. Si bien en primera instancia White piensa en el discurso

⁷⁵ “Confesión”, en *Mucha muerte*, ed. de Pedro Tejada Tello, Cuadernos del Vigía, Granada, 2011, p. 19. En adelante, citaré el prólogo y los textos de toda la serie remitiendo a esta edición, la más completa disponible, por medio de la sigla *MM* y el número de página correspondiente (para el caso de los relatos, más adelante, también incluiré una referencia a la edición crítica que presento como apéndice de la tesis, por medio del número de texto con que allí aparece).

historiográfico, el tipo de estudio que hace sobre sus rasgos narrativos ilumina el modo en que el relato, todo relato, se vincula, en su misma lógica compositiva, con una moral, con una teleología que anuda sus sentidos. Así, la narración produce significado en su final; allí “concientiza”, “alecciona” –y éste se trata de un mecanismo y de un propósito que parecen reconocerse en los *crímenes*:

El interés por el sistema social, que no es más que un sistema de relaciones humanas regido por la ley, suscita la posibilidad de concebir los tipos de tensiones, conflictos, luchas y sus varios tipos de resoluciones que estamos acostumbrados a hallar en cualquier representación de la realidad que se nos presenta como historia. Si toda narración [...] es una especie de alegoría, apunta a una moraleja o dota a los acontecimientos, reales o imaginarios, de una significación que no poseen como mera secuencia, parece posible llegar a la conclusión de que toda narrativa histórica tiene como finalidad latente y manifiesta el deseo de moralizar sobre los acontecimientos que trata.⁷⁶

White refiere que la significación no surge de la mera exposición de los acontecimientos, sino por la diégesis desarrollada por el narrador; esto es, la elección de exponer determinados sucesos y no otros, la forma de correlacionarlos, así como su organización dentro del relato. Así, concluye que al finalizar cualquier tipo de narrativa o discurso (ya sea histórico), constituido por una secuencia de actos, el lector tiende a significar algo de ella, ya sea una especie de “enseñanza” o “moraleja” que para él simbolice algo dentro del sistema social –“legal”– del que forma parte. Ahora, teóricamente y en relación con los “crímenes”, se entiende, entonces, que el sentido de los mismos estará orientado, por un lado, según los preceptos propios del lector sobre la “moral” y la “legalidad”, y, por otro, según la significación de la orientación narrativa.

⁷⁶ *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, trad. de Jorge Vigil Rubio, Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 29.

II. LA GUERRA FRÍA Y OTROS ACONTECIMIENTOS

En otra línea temática, el “antologador”, de manera velada, excusa las razones de los homicidas: “Ingenuamente dicen –a mi ver– verdades” (*MM*, p. 19). Se entiende que en la imaginaria estructura social que plantean los crímenes, este tipo de individuo puede ser, llanamente, cualquier hombre que en un arrebato sigue sus instintos primarios: “Un siciliano, un albanés mata por lo mismo que un dinamarqués, un noruego o un guatemalteco. No digo que un norteamericano o un ruso, por no herir fuertes susceptibilidades” (*MM*, pp. 19-20). Entonces, reaparece una alusión a la Guerra Fría, conflicto que no dejó de figurar tanto en el marco histórico de *Sala de Espera*, como en los *Diarios* de Aub. Sin embargo, en este caso, la retoma para puntualizar que los arrebatos –o sea, los actos violentos que también acontecen en la guerra– y las virtudes del hombre se presentan en cualquier sujeto, no importa su nacionalidad.⁷⁷

Para terminar con el tema del “arrebato”, líneas más abajo, destaca la siguiente anotación: “Nadie reconoce de buena gana sus faltas. ¿Quién no levanta sus ojos a Dios?”. La pregunta enfatiza el error humano y las faltas que, comúnmente, cometemos todos. Dentro del prólogo, el juego continúa y sugiere que las revelaciones o confesiones de los protagonistas se extrajeron con ayuda de sustancias psicoactivas o narcóticos, ya que resulta extraña la “frescura” con la que enuncian sus “crímenes”: “Reconozco que, para hacerles hablar sin prejuicio, recurrimos –que no lo hice solo– a cierta droga hija de algunos hongos mexicanos,

⁷⁷ Con esto en mente se da respuesta a la crítica que afirma que los criminales tienen nacionalidad mexicana y que de ahí derivan los impulsos violentos. En el Prólogo se menciona que las confesiones se recogieron en España, Francia y México, por lo cual, el origen de los criminales es multicultural. Más adelante incluye a Italia, Albania, Dinamarca, Noruega y Guatemala, países con significativas distancias geográficas y diferencias socio-culturales: “Un siciliano, un albanés mata por lo mismo que un dinamarqués, un noruego o un guatemalteco. No digo que un norteamericano o un ruso, por no herir fuertes susceptibilidades”.

de la sierra de Oaxaca,⁷⁸ para ser más preciso. Pero no publico sino lo que fui autorizado por quien podía hacerlo. No doy nombres, pero los tengo” (*MM*, p. 20).

Asimismo, menciona que tuvo un cómplice o, tal vez, más. Ese “otro” copartícipe probablemente se trata de un sujeto hipotético y problematiza el título “Confesión”. Es decir, el antologador también hace una “confesión” sobre la forma en que consiguió las narraciones, y, al mismo tiempo, elude la completa responsabilidad de ello. En todo caso, vale preguntarse por la relevancia de esta información en el Prólogo/Confesión,⁷⁹ y para ello será necesario aludir a un hecho exterior a la obra, y contemporáneo. En mayo de 1957, la revista americana *Life* publica un artículo llamado “Secret of ‘Divine Mushrooms’” (“El secreto de los hongos divinos”), escrito por Gordon Wasson, quien, extrañamente, no era un reportero ni un explorador, sino un banquero de Nueva York. Wasson menciona que el suyo es el primer estudio antropológico sobre los efectos de los hongos de la sierra mixteca —ubicada entre los estados de Puebla y Oaxaca— y sobre las costumbres de los pobladores que los consumen. Él y el fotógrafo Allan Richardson estuvieron presentes en nueve ceremonias mixtecas, por lo que pudieron comprobar los efectos de los hongos.⁸⁰ Posiblemente, el español no dudó en introducir elementos de la actualidad para acentuar el humor que contiene la obra y así darle un matiz de contemporaneidad de los relatos criminales.⁸¹

⁷⁸ Estado que se encuentra al suroeste de la República Mexicana. Sus puertos y costas tienen salida al Océano Pacífico.

⁷⁹ Aunque parece que el “prologador” menciona de forma circunstancial algunas frases en el comienzo de *Crímenes...*, estos comentarios a la obra conforman una serie de pistas que guían al lector y orientan el sentido de la lectura.

⁸⁰ “Richardson and I were the first white men in recorded history to eat the divine mushrooms, which for centuries have been a secret of certain Indian peoples living from the great world in southern in México. No anthropologist had ever described the scene that we witnessed” (“Secret of ‘Divine Mushrooms’”, *Life*, vol. 42, núm. 19, 13 de mayo de 1957, p. 102): “Richardson y yo fuimos los primeros hombres blancos, en la historia registrada, en comer los hongos divinos, que durante siglos ha sido un secreto de ciertos pueblos indios provenientes del gran mundo en el sur de México. Ningún antropólogo había descrito la escena que presenciamos” (la traducción es mía).

⁸¹ Líneas después da un giro al tema de los narcóticos y alude a la cuestión de la estructura narrativa: “El hombre, a veces, no llega solo a sus límites. Grandes escritores he conocido que, como animales, necesitan de

Por otro lado, de particular interés, por aludir a los hongos, es una anotación de Aub en sus *Diarios*, en una entrada del 21 de marzo de 1964: “—Cada quien como es. —Hasta cierto punto, la mayoría quisiera ser otro. De ahí el éxito del alcohol, de los estupefacientes, de las drogas alucinógenas”.⁸² Se trata, entonces, de la posibilidad que ofrecen las sustancias alucinógenas de poder ser “otro”; esto es, poder actuar sin tapujos, sin consideración alguna de la lógica y sin el cargo de conciencia que imponga un límite en la ejecución de acciones reprochables. Puesto que, el hombre al no “vencer sus impulsos” —como dice el antologador líneas más adelante— se conforma con la situación que lo rodea, aunque sea perjudicial para él.

En este sentido, es muy posible que la idea encierre una intención más seria que apunta al comportamiento del hombre, que se resigna ante una situación por no querer confrontar el problema; es decir, es una indirecta a la inacción del individuo que se resigna a “subsistir” en un mundo desfavorable. De hecho, el antologador anota: “Aceptamos lo que nos imponen con voluntad deliberada, no discrepamos, todos conformes” (*MM*, p. 21). Si bien el tono del prólogo era un tanto cómico y juguetón, comentarios como éste invitan a pensar en su “intención”, dado que, podrían ser atisbos que vinculan una reflexión más profunda sobre el contacto la realidad como el sostén del universo de esta obra literaria. Por ejemplo, el hecho fáctico del nulo interés de la nueva generación española por darle la vuelta al resultado de la Guerra Civil y seguir reclamando por justicia.⁸³

expedientes para llegar a lo más y vaciarse”, cambia el sentido del relato y alude a la brevedad de la narrativa que se utiliza: la confesión. Es decir, los protagonistas en pocas líneas estructuraron una serie de relatos que dan para pensar mucho a los lectores, mientras que otros escritores recurren a series extensas de páginas para poder exteriorizar sus sensaciones e impresiones.

⁸² *Nuevos diarios inéditos 1939-1972*, p. 264.

⁸³ En *La gallina ciega* se puede leer la decepción y el descontento de Aub al encontrarse con una juventud española poco interesada en la importancia del franquismo, de la Guerra Civil, de los exiliados y los desaparecidos.

III. REFERENCIAS A LAS OBRAS *RELACIONES DE LA VIDA DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN* (1618), DE VICENTE ESPINEL, Y *MADAME BOVARY* (1856), DE GUSTAVE FLAUBERT

Aún con cierta alusión al uso de sustancias estimulantes, aparece la siguiente frase: “‘Da esfuerzo al corazón el vino’, se dice en una famosa novela española; no sólo al corazón” (MM, p. 20); se trata de una referencia indirecta de la novela picaresca *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel. En el libro de Espinel, el pasaje dice: “el vino templado con agua, da escuerzo al corazón, color al rostro, quita la melancolía, alivia en el camino, dà corage al mas cobarde, templá al hígado, y haze olvidar todos los pesares”.⁸⁴ Por tanto el vino, como las drogas, dan una sensación de confianza y valor, es decir, ayudan a que los “criminales” tengan el coraje suficiente para hablar sin tapujos. Sea como sea, de lo anterior se deriva una cierta relación de las confesiones con la picaresca.⁸⁵

Después de esta reflexión, en la “Confesión” se introduce una cita, indirecta, de la novela *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert: “Esto que sigue no es sino murmullo — pedestre, pero murmullo. Murmullo de agua sobre musgo—, como dijo, en francés cantarín, un empedernido pecador, con música adentro...” (MM, p. 20). En la versión francesa, el pasaje es el siguiente: “La rivière coulait toujours, et possait lentement ses petits flots le long de la berge glissante. Ils s’y étaient promenés bien des fois, à ce même murmure des ondes, sur les cailloux couverts de mousse”.⁸⁶ En la traducción al español se lee: “El río seguía

⁸⁴ “Descanso IX”, “Relación primera de la vida del Escudero Marcos de Obregón”, en *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón, su autor el maestro Vicente Espinel, Capellán del Rey N. Señor, en el Hospital Real de la Ciudad de Ronda*, con licencia, Madrid, 1744, p. 54. En línea se puede consultar un ejemplar de la obra perteneciente a la Universidad de Michigan: https://books.google.com.mx/books?id=xAoBAAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (consultado el 19/03/2017).

⁸⁵ Este tipo de novela representa el humor irónico. Los protagonistas de los crímenes son una representación de las conductas ridículas, con cierto aire de ingenuidad e inocencia, al igual que el personaje de la picaresca. Como en ciertos *crímenes*: “Lo maté porque me dieron veinte pesos para que lo hiciera”, “Mató a su hermanita la noche de Reyes para que todos los juguetes fuesen para ella”, “Lo maté porque me lo dijo mi mamá”.

⁸⁶ *Madame Bovary*, Cap. VIII, Deuxième parte, Mœurs de province roman, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection A’ tous les vents, vol. 715 (versión 2.01), Éditions de référence, versión digital que reproduce la ed. de Librairie de France, Paris, 1929, p. 253. En esta parte de la novela, Emma Bovary recuerda

corriendo y empujando lentamente sus pequeñas olas a lo largo de la orilla resbaladiza. Muchas veces habían paseado por ella, con ese mismo murmullo de las ondas sobre los guijarros cubiertos de musgos”.⁸⁷ Observo que el concepto de “murmullo” es el énfasis de la cita y su interpretación me lleva por dos posibilidades. Por un lado, las confesiones en un tono bajo, o sea “murmurantes”, son las que se hacen ante un sacerdote; por otra parte, es posible que el “murmullo” sea una habladuría, en este caso, cuando en sentido coloquial se dice que “la gente anda murmurando” y se trata de un “secreto a voces”. No es factible dar una sola interpretación, ya que puede tener varios sentidos. Quizás al anotar “murmullo”, simplemente, se recuerde el pasaje de la novela de Flaubert, escritor al que se refiere el siguiente epíteto del prólogo: “como dijo, en francés cantarín un empedernido pecador, con música adentro...” (*MM*, p. 20); de esta suerte, el texto remite a la famosa “sonoridad” de la escritura de Flaubert y, a la vez, la palabra “pecador” trae el recuerdo del juicio que la corte francesa le hizo al autor de *Salambó*.

En París, para la corte de las “buenas costumbres”, el comportamiento libertino e inmoral –en las escenas de connotación sexual– de Emma Bovary, escandalizaron a los burgueses, quienes vieron en la novela una afrenta a los valores sociales. No obstante, la intención del francés fue hacer una crítica a la misma burguesía, y, también, de la hipócrita moral que representa la clase alta. Carlos Patiño Gutiérrez, en su escrito “*Madame Bovary* y el proceso judicial contra Flaubert: implicaciones de la libertad en el arte, la filosofía y el derecho”, hace una puntual revisión de los artículos en los cuales se fundamentaron las acusaciones contra Flaubert:

con nostalgia la partida de León Dupuis (uno de sus amantes), quien se va de Yonville —lugar donde vive el matrimonio Bovary— a París.

⁸⁷ *Madame Bovary*, introducción de J. M. Coetzee, trad. de Graciela Isnardi, Elhildariadna, Buenos Aires, 2013, p. 191.

*La Revue de Paris*⁸⁸ ya había recibido dos advertencias previas, y con la publicación de *Madame Bovary*, el gobierno decidió intervenir. Después de la última entrega, en diciembre de 1956, Gustave Flaubert fue notificado de un proceso que se llevaría a cabo en su contra por la comisión de los delitos de ultrajes a las buenas costumbres y a la religión. Comparecería el 29 de enero de 1857 en la 6ª Cámara Correccional del Palacio de Justicia de París.⁸⁹

Los cargos más notorios que se le imputaron fueron dos: la provocación de crímenes y delitos; y el ultraje a la moral pública, religiosa y a las buenas costumbres. Esto nos lleva a pensar en la importancia de la recepción de la obra. La indirecta mención de *Madame Bovary* que recupera la “Confesión”, en fin, trae toda una serie de alusiones y parece proponer que la interpretación de la obra (*Crímenes ejemplares*) depende del sistema moral en el que se encuentra inmerso el sujeto, ya que también aquí se representa la sociedad en la que vive.

IV. LA ALUSIÓN A LA GUERRA CIVIL Y AL FRANQUISMO EN *CRÍMENES EJEMPLARES*

El compilador de los crímenes continúa con una reflexión sobre importancia de la publicación de la obra: “Posiblemente, como casi todo, no debí publicarlo. ¿Qué añadido? Nada. Y si no se añade algo a la historia, nada vale” (MM, p. 20). En esta sentencia parece estar implícita la propia voz de Aub, que sugiere que los “crímenes” no serán tomados en serio por el uso del humor y por la distancia que supuestamente presume del contexto histórico del exilio. Sin embargo, en la redacción, la frustración por la guerra es latente: “El hombre de nuestro tiempo sólo considera fracasos. El último gran mito cae ya, no de viejo, sino por potente. La grandeza humana solo se mide por lo que pudo ser” (MM, pp. 20-21). Se alude, pues, a la derrota de los ideales humanos, dado que la política se rige por las convencionalidades y no por buscar un bien común. La mención de “lo que pudo ser”, por lo demás, será un asunto sobre el que Aub tratará en varias ocasiones. La más famosa, quizás,

⁸⁸ Revista en la que se publicó, por entregas, la novela. Maxime Du Camp estuvo a cargo de la edición.

⁸⁹ “*Madame Bovary* y el proceso judicial contra Flaubert: implicaciones de la libertad en el arte, la filosofía y el derecho”, *Tejuelo*, núm. 18, 2013, p. 83.

sea su imaginario discurso de ingreso en la Academia: *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, que imprimió en 1971 en un folleto, imitando las ediciones de la RAE, pero con el sello de la ya inexistente Academia republicana.⁹⁰ Allí, Aub muestra lo que “hubiera podido ser” si la Guerra Civil no hubiera ocurrido: en un hipotético 1956 sucedía en la silla i al dramaturgo Ramón María del Valle-Inclán y hablaba ante un Federico García Lorca vivo, miembro de la misma Academia. La ficcionalización evidencia las enormes consecuencias intelectuales ocurridas en la cultura de España: imagina a los grandes escritores del exilio sin destierro alguno, a los muertos como vivos, a las letras españolas continuando el resurgimiento de los años treinta y a la II República victoriosa y estable.

Como se puede observar, el tema de los conflictos bélicos resulta ser la línea que subyace cada tanto en las explicaciones del antologador, y que a veces parecen ser veladas consideraciones del propio autor. El siguiente párrafo alude a este tema: “No vamos a ninguna parte, el gran ideal es, ahora, la mediocridad; vencer los impulsos” (*MM*, p. 21). La “mediocridad” alude a una crítica del hombre común, que se muestra tibio ante las circunstancias que lo afectan —consideración que tiene relación con una frase de la nota III de *Sala de Espera*: “Todo se lo debemos —los españoles en primer lugar— a la inseguridad, a la flaqueza, al titubeo, al desosiego, a la ambigüedad, a la confusión, al incertidumbre...”.⁹¹ El antologador de los *Crímenes...* sugiere que la pasividad del sujeto, que podría entenderse como “mediocridad”, ante situaciones adversas no lo llevará a ningún lado. Asimismo, manifiesta que: “En la supuesta dignidad de castrarse han muerto muchos de los mejores [...] Aceptamos lo que nos imponen con voluntad deliberada, no discrepamos, todos conformes. ¿Cómo ganarle a la fortuna con la sola mano?” (*MM*, p. 21); sugiere una inacción: callar o

⁹⁰ El texto de este discurso imaginario, junto con el discurso “real” de Antonio Muñoz Molina, fue reproducido en el libro *Destierro y destiempo: dos discursos de ingreso en la Academia*, Pre-textos, Valencia, 2004.

⁹¹ Nota III, *Sala de Espera*, diciembre de 1951, s.n.p.

dejar de escribir y reitera la frustración de los sucesos que desencadenaron la derrota de la lucha contra el régimen franquista, gracias a una sociedad conformista con las conveniencias políticas del más poderoso.

En este mismo orden de ideas, líneas más adelante anota: “¿A quién no se le han caído las alas? Acobardados hasta los virtuosos, los que no alardean ¿a qué han venido? Nunca estuvimos más cerca de la tierra. Nos tragarán sin rastro. No le echemos a nadie la culpa, se perdió la siembra, tal vez por mal tiempo” (*MM*, p. 21). Para el antologador, las alas de la esperanza se han cansado de buscar el regreso: la realidad golpea fuerte hasta a los más positivos.⁹² El “mal tiempo” se refiere a los diversos obstáculos a los que se enfrentaron los republicanos para poder seguir con la lucha, sobre todo a la Guerra Fría.

Por su parte, el párrafo: “La sal de la sabiduría no mueve a risa, como no sea a los sabios, que se muerden la cola tras haberse merendado a sus hijos” (*MM*, p. 21), indica una referencia al pasaje bíblico: “Recibe la sal de la sabiduría: que te sea propicia para la vida eterna”, oración que se dice en el bautismo. Se entiende, pues, como una crítica al catolicismo español. En ese entonces la mayor parte de la Iglesia estaba a favor de la dictadura de Franco, y la institución ya había mantenido una posición contraria a la II República desde los años previos a la guerra.

El prólogo finaliza y surge, de nuevo, lo que parece ser la voz del autor: “Solo queda el juego, que depende del azar. Hay quien, feliz, no se cansa de jugar. Yo, sí. También estos que

⁹² Por ejemplo, el escritor esperaba que el rechazo del presidente estadounidense, Harry S. Truman (1884-1972), al franquismo inclinara la balanza a la reprobación del gobierno español. El 31 de marzo de 1948 escribió en sus *Diarios*: “Truman, en contra de la inclusión de España en el Plan Marshall” (*Diarios 1939-1952, op. cit.*, p. 147). No obstante, EUA sí integraría a España, y así evitaría que la URSS se relacionara con el país europeo. Aub anotó esto el 29 de marzo de 1948: “El Congreso norteamericano decide incluir a la España de Franco en el plan Marshall. Enviaré un telegrama a [Indalecio] Prieto, felicitándole” (*ibid.*, p. 147). España a cambio de concesiones militares obtendría patrocinio político y económico por parte de EUA. El 3 de mayo de 1949, Aub confirma lo anterior: “Franco, a punto de recibir su empréstito norteamericano [...] Y en la ONU, España a punto de ser blanqueada. Truman a traicionado a sus electores. Viva la democracia muerta. Asco” (*ibid.*, p. 161).

aquí confiesan: el miope, el de la vista cansada, dándose palos de ciego” (*MM*, pp. 21-22). Aub, consciente de su condición óptica, se designa con el epíteto: “el miope, el de la vista cansada”, posiblemente, fatigada de ver tantas injusticias. Aub no “jugará” más, es claro que el abatimiento se debe a la lucha contra un destino no esperado.

V. CONSIDERACIONES ESTÉTICAS SOBRE *CRÍMENES EJEMPLARES* EN EL PRÓLOGO

Además de las anteriores reflexiones de las circunstancias históricas, la mención a las obras de Flaubert y Vicente Espinel, así la sugerencia y juego del uso de las sustancias narcóticas en el prólogo, el antologador también señala la estética de *Crímenes*: “Empleo, evidentemente, un tono absurdo para presentar estos ejemplos. Me falta aliento para hacerlo a la pata llana, que la retórica tiene eso de bueno: muleta y muletas” (*MM*, p. 21). Ciertamente es que el humor de los relatos tiende al absurdo, por la distorsión, ironía e hipérbole que emplean los protagonistas en sus confesiones. Por su parte, las muletas, o muletillas, son referencia de una fórmula sintáctica que se convierte en la base de su estructura narrativa y de su retórica hiperbreve: “la/lo maté porque...”, distintivo de los “crímenes” aubianos, que a la fecha sigue vigente en la tradición literaria breve.

También es oportuno señalar que al final del prólogo se incluye una posdata, que vale la pena transcribirla en este espacio, puesto que añade algunas aclaraciones sobre la obra, que no se consideraron en una primera instancia dentro del anterior preámbulo:

P.D. En contra de lo que se pueda suponer, solo dos confesiones vienen de boca de alienados. En general, los locos fueron decepcionantes. No están ordenados los textos ni por asuntos ni por países, aunque, a veces, para facilidad del lector, se dan en serie. Siempre que pude evité así la monotonía, que es otro crimen. (*MM*, p. 22)

La sentencia “los locos fueron decepcionantes” se incluye para que el lector no se distraiga con la probable hipótesis de que el cinismo de los “criminales” se debe a un

desorden psicológico. Si los “locos” relataran sus fechorías, el sentido del absurdo estaría justificado y con esto se perdería toda la estética del humor negro y sus variantes. Dentro de esta misma apostilla, pero esta vez en la segunda edición a cargo de Finisterre (1968), la posdata culmina con la siguiente frase: “Añado bastantes, otros quedan perdidos en cien libretas que son de hojear con detenimiento, sería no más perder tanto tiempo para tan poco (1968)” (*MM*, p. 22), nota que sólo sirve como indicio de la inclusión de nuevos relatos.

Como se anticipó, bien vale hacer un comentario de crítica textual sobre esta primera publicación de *Crímenes ejemplares*, en la que se omitieron algunos microrrelatos de *Sala de Espera*. Dos de ellos, los allí numerados del 1-3 (cuadernillo 16), y el 92-95 (cuadernillo 28) tienen una extensión mayor en comparación con el resto; asimismo, su estructura narrativa corresponde más a la de un cuento, y, por tanto, el editor-autor decidió no incorporarlos a la edición de Juan Pablos, sino a otros libros, ajenos a la serie.

Por su parte, la casi total ausencia de los crímenes del cuadernillo 23, numerados del 53 al 59, parece corresponder a un posible olvido o extravío de dicha publicación, por lo que fueron dejados de lado en las consiguientes ediciones. En esta misma línea, los textos numerados 45 y 47 –ambos del cuadernillo 21– tampoco aparecen en el libro. En el caso del primero, es posible que a Aub no lo recogiera porque el tema del cine ya se repetía en el *crimen* numerado como 81, en el cuadernillo 28. En el caso del 47, que contiene un engaño marital, la justificación del asesinato corresponde a un “crimen pasional”, por lo que rompe con el tema del absurdo y la *burla*; de este modo, al no continuar con la línea del humor, quedó fuera del compendio.

Por último, prescindió del texto numerado 103, del cuadernillo 29, tal vez por dos razones. Por un lado, no tiene una clara estructura narrativa, pues se trata de una frase “inconclusa”; por otra parte, y acaso en relación con la primera sospecha, pudo haberse

omitido debido a su falta de calidad literaria. En todo caso, se observa que Aub, en esta primera edición, comenzó a conjuntar los *crímenes* que corresponden a una estructura y temática similar, y, por tanto, así produjo un libro innovador en cuanto a su tema y sus formas (breves) de representación.⁹³

1.4.2. “CRÍMENES” EN *REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO* (1959) Y EN *PAPELES DE SON ARMADANS* (1964 Y 1971)

Sin dudas, para Max Aub, el hallazgo plasmado en el libro de 1957 excedía la mera curiosidad, pues pronto dio señales de que continuaría trabajando en torno a esa forma narrativa breve. Poco más de dos años después, rescató los “crímenes” que había impreso en el cuadernillo 28 de *Sala de Espera*, en enero de 1951,⁹⁴ agregó uno nuevo, como primero de esta serie, y los publicó en el número de octubre de 1959 de la *Revista de la Universidad de México* (vol. XIV, núm. 2, p. 32) bajo el título “Crímenes casi inéditos”. El rescate de estos textos parece adoptar un carácter sistemático, pues los mismos “casi inéditos” serán luego enviados a Camilo José Cela para ser publicados en España, en la revista *Papeles de Son Armadans*, en la que Aub colaboraba desde febrero de 1958.⁹⁵ Para esta ocasión, Aub reunió los textos reimpressos en 1959, a los cuales les sumó –con correcciones o ampliaciones– tres series semejantes: los “Epitafios” (tomados de *Sala de Espera*, núm. 29, febrero de 1951, pp. 8-9), “De suicidios” y “De gastronomía”, que se habían publicado en octubre de 1961 en la *Revista de la Universidad de México* (vol. XVI, núm. 2, pp. 19-20). Todos juntos aparecieron, bajo el título general de “Crímenes y epitafios mexicanos, y algo de suicidios y gastronomía”,

⁹³ En la quinta parte del Apéndice, presento una tabla en la cual pueden observarse las numeraciones de los *crímenes* según cada una de las ediciones hechas en vida del autor.

⁹⁴ De esos crímenes del núm. 28 de *Sala de Espera* sólo uno había sido incluido en el volumen de 1957.

⁹⁵ A través de la revista *Papeles de Son Armadans*, dirigida por Camilo José Cela, varios escritores exiliados tenían presencia en España.

en agosto de 1964 (*Papeles de Son Armadans*, tomo XXXIV, núm. CI, pp. 193-212). El título general importa, tanto como los subtítulos con los que se dividen las secciones correspondientes: “Crímenes mexicanos”, “De suicidios”, “De gastronomía”, “Epitafios”. Así, al contrario de lo que el epígrafe que los agrupa podría hacer creer, los “epitafios” no son, al interior de la publicación, *mexicanos*. Sólo resultan ser mexicanos los *crímenes*. Es difícil evitar la impresión de que el adjetivo viene a atenuar cualquier preocupación que la censura pudiera tener respecto de la ironía que recorre los textos, ofreciéndole al lector español un estereotipo tranquilizador (el de la “violencia”, o el de la “cercanía con la muerte”, que caracterizarían de manera *natural* a lo mexicano).

Lo cierto es que esta serie de “crímenes mexicanos”, casi intacta, pasó a formar parte de la que sería la última edición en vida del autor, impresa en Barcelona por la Editorial Lumen, en 1972 —es decir, aún reinante el franquismo—, con el subtítulo “Otros crímenes mexicanos”.⁹⁶ Es factible, pues, suponer, que en gran medida, la repetida lectura del libro como una suerte de representación de la “violencia mexicana” sea producto de un equívoco o, mejor, de una estrategia editorial, por medio de la cual escamotear las alusiones a la “violencia española”. Si esta suposición que propongo fuera correcta, se trataría de otra afección, otra más, que la política franquista ha hecho a la literatura y a la crítica literaria españolas y, desde luego, a la obra de los exiliados en particular.

Ya el primer texto, escrito especialmente para esa publicación, tiene una connotación netamente española: “Había jurado hacerlo con el próximo que volviera a pasarme un billete de lotería por la joroba”⁹⁷; relato ante el que no queda sino reconocer que apunta a la creencia

⁹⁶ Los textos también aparecerían en la edición mexicana de 1968, pero sin ningún subtítulo que remita a nacionalidad alguna.

⁹⁷ “Crímenes y epitafios mexicanos, y algo de suicidios y gastronomía”, *Papeles de Son Armadans*, t. XXXIV, núm. CI, agosto de 1964, p. 195. También puede encontrarse en *MM*, p. 67 (para comodidad del lector, a partir

española de que frotar el boleto en la panza de una embarazada, en la cabeza de un calvo o en una joroba, atrae la buena suerte. Otro tanto cabe decir de un pasaje en el que se inscribe una alusión al noticiero NODO, cápsulas que se proyectaban antes de cualquier película en los cines españoles, durante la dictadura de Franco: “A mí me gusta mucho el cine. Yo llego siempre a la hora exacta en que empieza la función. [...] Y no resisto que hablen. ¡No lo resisto! Y aquella pareja se pasó *El Noticiero Universal* cuchicheando...” (MM, p. 71; Apéndice, 123); e incluso de aquellos que refieren tradiciones que tienen que ver con España, como la fiesta brava, a pesar de la mención de un torero mexicano: “¡Había empezado la lidia del primero toro! ¡Ya estaban los picadores en el ruedo! ¡Yo iba a ver torear a Armilla! ¡Los demás me tenían sin cuidado! ¡Aquel acomodador era un imbécil!” (MM, p. 73; Apéndice, 127).⁹⁸

De todas maneras, no se trataría de “re-nacionalizar” las referencias de los *crímenes*, reduciéndolas, ahora, al ámbito español. Las alusiones que propone Aub son más amplias –lo cual, ciertamente, también implica lo español, tanto como lo mexicano– y atañen a todo el universo occidental sobre el cual el escritor pensaba constantemente. De hecho, entre 1957, año de la primera edición del libro, y 1964, cuando retoma por segunda vez la serie, se suceden una cantidad de “crímenes”, es decir una cantidad de fenómenos históricos y socio-políticos internacionales, a los cuales pueden remitir las alusiones de la obra. El 13 de agosto de 1961 se levanta en Berlín el muro que dividió a Alemania –en una suerte de réplica de la polarización de la Guerra Fría– por más de 28 años. Paralelamente, culminó la Guerra de

de aquí, junto con la referencia a la edición de Tejada Tello, incluiré el número correspondiente a la edición crítica que presento como apéndice de la tesis; así, en este caso: MM, p. 67; Apéndice, 107).

⁹⁸ Es de notar, además, la modificación de un relato. Se trata de un *crimen* que, hasta su publicación en la *Revista de la Universidad de México* mantenía la versión original de *Sala de Espera*: “Lo maté porque no tengo ninguna responsabilidad de cómo Dios me ha hecho. Y él no tenía derecho a no serlo”. En 1964 Aub modifica el texto, seguramente en pos de resolver la confusión que producía la ambigüedad de la alusión, y desde entonces el escrito mantendrá esa forma: “¿Tengo la culpa de ser invertido? Y él no tenía derecho a no serlo” (MM, p. 72; Apéndice, 125).

Independencia de Argelia, que había iniciado en 1954;⁹⁹ la llamada “Crisis de los Misiles” estaba por concluir y el imperio francés estaba en decadencia,¹⁰⁰ circunstancias históricas y políticas que no pasaron desapercibidas para Aub.

El alcance y distribución de *Papeles de Son Armadans* era limitado,¹⁰¹ al igual que *Sala de Espera*, y no llegaba a muchos lectores, por lo que no hubo comentario alguno por parte del público español, pero en 1971, la revista, ahora como sello editorial, recopiló los escritos de Aub que se habían impreso en sus páginas para componer el libro *Pequeña y vieja historia marroquí*. Allí vuelven a publicarse, con el mismo título de 1964, los “Crímenes y epitafios mexicanos, y algo de suicidios y gastronomía”. El lector español, entre 1964 y 1971, disponía de muchos episodios a la luz de los cuales interpretar estos *crímenes* como no tan “mexicanos”: quizás sean los más inmediatos las masacres de 1968 y la guerra de independencia argelina, tan recordada entonces gracias a la famosa película *La batalla de Argel*, que llegó al cine parisino en 1971, en la que se retrata el violento combate entre el ejército francés y el Frente de Liberación Nacional argelino.¹⁰² Los “crímenes” publicados por Aub, en fin, parecían poder seguir representando el mundo.

⁹⁹ Charles de Gaulle y el gobierno provisional argelino firmaron el 18 de marzo de 1962 los Tratados de Evian, en los que acordaron un cese al fuego y el término de la guerra.

¹⁰⁰ La potencia gala ya no representaba los ideales de la Revolución francesa (1789-1799): libertad, igualdad y fraternidad. En ese marco, incluso la sección en que se publican los “Crímenes y epitafios mexicanos, y algo de suicidios y gastronomía”, titulada *Nupcias del crimen y despedidas a la francesa*, adquiere connotaciones, y produce el embrujo de una velada representación de los fenómenos sociales de la época: esa “despedida a la francesa” toma el cariz de una alusión al deterioro de Francia que derivó en el “Mayo del 68”, durante el gobierno de Charles de Gaulle.

¹⁰¹ Aub se dio cuenta de ello años después, ya que en 1969 escribe: “Nadie lee *Papeles de Son Armadans*, revista confidencial, para suscriptores. Tendré que enviar, aquí, las separatas que me regalan para que se enteren, por lo menos, cuarenta personas. Igual debieran hacer los de *Ínsula*, que no se ve en parte alguna. Nadie habla de ninguna de estas dos revistas. Como si no existieran. Por algo dejan que en una y otra publiquen tanto los que estamos afuera” (*La gallina ciega*, *op. cit.*, p. 214).

¹⁰² La película del director italiano Gillo Pontecorvo, que habla de los acontecimientos sucedidos en Argelia, entre 1954 y 1957, y que derivó a su independencia en 1962. En el filme, el Frente de Liberación Nacional (FLN) argelino empleó la violencia como medio necesario para acabar la colonización, ya que el ejército francés utilizó la tortura y los asesinatos para eliminar a los rebeldes. Hecho no desconocido por Aub, que estuvo internado en el campo de Djelfa, al norte del país.

1.4.3. *CRÍMENES EJEMPLARES Y OTROS* (1968)

La segunda edición de la obra, ahora llamada *Crímenes ejemplares y otros*, la publica la editorial de Alejandro Finisterre, en la “Serie Mil y Una”, en 1968. De todas formas, la fecha es imprecisa, puesto que en la página legal no hay ningún indicio que así lo constate. Se tiene como la “oficial” por estar inscrita en un párrafo añadido en la posdata del prólogo; aunque, si se considera cuidadosamente la publicación, podría decirse que se debe haber editado en 1969, puesto que recién el 28 de enero de 1970 se encuentra una reseña¹⁰³ que, si bien apenas es descriptiva, sirve para observar que el año de publicación puede ser uno posterior a la versión “oficial” que se ofrece en la clasificación de algunas bibliotecas.

Asimismo, hay un aumento considerable de textos, y el agregado de una interesante ilustración –que representa lo que parece ser un cuello sangrante apresado en una guillotina– después de la portada. Se trata de uno de los cuadros de Jusep Torres Campalans, especie de heterónimo del autor. En este dibujo se puede leer la frase: “Hommage a Raymond la Scienca, Monier et Soudy, GUILLOTINÉS le 21 avril 1913 et a Bonnot, Garnier, Vallet et Carrouy, MORTS en combattant pour UN MONDE JUSTE”.¹⁰⁴ El texto resulta ser, por lo tanto, una referencia a la banda llamada Bonnot, por el apellido de su líder, el anarquista francés Jules Joseph Bonnot (1876-1912). El grupo estaba compuesto por ilegalistas anarquistas franceses que se rebelaron ante las injusticias y los raquíuticos salarios de los obreros. Su método se concentró en la recuperación del dinero mediante robos y asesinatos. Los integrantes de la “banda Bonnot” eran –según el orden con que se enumeran en la obra de Torres Campalans, y más allá de las frecuentes variantes en las grafías– Raymond Callemin, o “Raymond la

¹⁰³ Se trata de una noticia, sin firma, publicada en *Siempre!*, en el núm. 416 del suplemento *La Cultura en México*, p. XIV (véase la nota 2 del estado de la cuestión).

¹⁰⁴ Cuya traducción es: “Homenaje a Raymond la Scienca, Monier y Soudy, guillotinos el 21 de abril de 1913 y a Bonnet, Garnier, Vallet y Carrouy, muertos en combate por un mundo justo”.

Science”, Élie Monnier “Simentov”, André Souidy (en ocasiones escrito Saudy), el mismo Jules Joseph Bonnot, Octave Garnier, René Valet y Édouard Carouy. Entre 1911 y 1912, los actos vandálicos de esta agrupación se popularizaron en Francia, gracias a la atención que la prensa puso en sus atentados, y por ser la primera agrupación delictiva en robar un vehículo para cometer un atraco.

Hasta el momento la crítica no se ha manifestado puntualmente acerca de esta referencia. José María de Luelmo Jareño, en su artículo “‘No lo suelen llamar Arte, pero lo es’. Estrategias y modos artísticos en *Jusep Torres Campalans*”, señala, de manera fugaz, que “La ‘colaboración’ directa entre Aub y Campalans fructificará además, [...] en el homenaje a la *Banda de Bonnot* que abre la segunda edición de *Crímenes ejemplares* (México: Finisterre, 1969) y en el poemario *Versiones y subversiones* (México: Alberto Dallal, 1971), donde el escritor aparece retratado por el pintor”.¹⁰⁵ Por lo anterior, es importante y necesario explicar las circunstancias que dieron origen a este grupo ilegalista, ya que su introducción en la obra propone una nueva lectura de los *crímenes*.

En el mismo sentido que la aparición de los “crímenes” en *Papeles de Son Armadans*, la relación entre los “crímenes”, el “homenaje”, su contenido y el año de su publicación (1968) no es fortuita. Como la obra plástica señala a Francia, entonces, conviene observar esa referencia. Por un lado, el período histórico en que surge la banda en aquel país coincide con la restauración de la Tercera República (1870-1940), que trajo consigo un panorama de miseria e injusticia. El gobierno francés permitió que la burguesía emergente –resultado de la nueva industrialización– tuviera una mayor influencia en los poderes del estado. Por su parte,

¹⁰⁵ José María de Luelmo Jareño, “‘No lo suelen llamar Arte, pero lo es’. Estrategias y modos artísticos en *Jusep Torres Campalans*”, *Literatura Mexicana*, vol. 26, núm. 2, 2015, p. 87. Versión en línea: <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/viewFile/789/788> (consultado el 7 de febrero 2017). Se observa que Luelmo Jareño también consideró que 1969 fue el año de publicación de *Crímenes ejemplares y otros*.

los anarquistas estaban en contra de cualquier sistema social y económico que tuviera como base la acumulación de riquezas; así que sus actos estuvieron orientados al ataque de bancos y otras instituciones que representaran la riqueza de la clase alta (burguesía y empresarios: capitalismo). Paralelamente, la desprotección de la clase obrera era un agravante, y los salarios no se correspondían con las necesidades.¹⁰⁶ Por lo tanto, los llamados “ilegalistas” se manifestaron a través de actos violentos y el robo era su estilo de vida.¹⁰⁷ Tras una persecución entre Garnier y Callemín con la policía francesa, el escritor ruso Víctor Lvóvich Kibálchic (1890-1947), mejor conocido por su alias literario Víctor Serge,¹⁰⁸ les dio refugio, a pesar de que no estaba de acuerdo con los métodos del grupo. Citar a Serge servirá para entender la ideología de la banda, y darle sentido a la frase de la pintura de Torres Campalans, el escritor ruso menciona que:

La clase obrera no puede respetar la legalidad burguesa, salvo que ignore el verdadero papel del Estado, el carácter engañoso de la democracia; en pocas palabras, los principios básicos de la lucha de clases.

Si el trabajador sabe que el Estado es un haz de instituciones destinadas a defender los intereses de los propietarios contra los no-propietarios, es decir, mantener la explotación del trabajo; que la ley, siempre promulgada por los ricos en contra de los pobres, es aplicada por magistrados invariablemente tomados de la clase dominante; que invariablemente la ley es aplicada con un riguroso espíritu de clase; que la coerción –que comienza con la pacífica orden del agente de policía y termina con el golpe de la guillotina, pasando por presidios y penitenciarías– es el ejercicio sistemático de la violencia legal contra los explotados...¹⁰⁹

¹⁰⁶ Eric J. Hobsbawm menciona las desfavorables condiciones de los obreros en Europa, particularmente en Inglaterra, Alemania y Francia, desde mediados del siglo XIX. El historiador menciona que “si hubo un factor que determinó la vida de los obreros del siglo XIX, ese fue la inseguridad. Al comienzo de la semana no sabían cuánto dinero podrían llevar a sus casas al finalizar aquella. No sabían cuánto iba a durar su trabajo, o, si lo perdían, cuándo podrían conseguir otro empleo o bajo qué condiciones” (*La era del capital 1848-1875*, trad. de A. García Fluixá y Carlo A. Caranci, Crítica, Buenos Aires, 6ª ed., 2ª reimpr., 2019, p. 229).

¹⁰⁷ Cabe decir que la “expropiación individual”, es decir los robos, iba en contra de la filosofía anarquista, que supuestamente tenían como base. En la corriente anarquista –no “ilegalista”, digamos– la expropiación, como modo de vida, no era aceptada, a menos que fuera una estrategia revolucionaria para resolver un problema de índole colectiva.

¹⁰⁸ Víctor Serge logró llegar a México, en 1940, y continuó con su trabajo creativo. Poco duraría su exilio, puesto que siete años más tarde fallece. Para mayor información sobre la obra y referencias sobre su vida, véase el libro *Victor Serge: humanismo socialista contra totalitarismo*, ed. de A. V. Gúsiev, eds. de la versión en español: Ludmila Biriukova y Bernardo Mayorga, trad. de Ricardo Téllez Girón López *et al.*, Siglo XXI-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2009.

¹⁰⁹ Víctor Serge, “El problema de la ilegalidad. I Jamás ser ingenuo”, en *Lo que todo revolucionario debe saber sobre la represión*, trad. de Daniel Molina, Era, México, 1971, pp. 83-86.

Esto quiere decir que para los menos favorecidos, como la clase obrera, no habría un proceso justo, y, por esto mismo, deciden tomar la justicia en sus manos, así sea mediante actos radicales. En consecuencia, la banda Bonnot ¹¹⁰ ganó popularidad entre las clases oprimidas y de bajos recursos, de forma que los actos de la agrupación simbolizaron la lucha contra los atropellos de las clases opresoras.¹¹¹ Asimismo, en mayo de 1968 hubo varias protestas contra el gobierno del presidente francés Charles de Gaulle (1890-1970); los estudiantes, sobre todo, exigían libertad de expresión, el final de la Guerra de Vietnam y mejores oportunidades para tener una educación universitaria. A esa movilización se sumaron los obreros, otro sector sin protección social, y los campesinos, y se convocaron huelgas y marchas, en una espiral de descontento ante políticas que eran consideradas de derecha.

Aub en sus *Diarios* no hizo referencia directa al “mayo francés”, pero en una entrada de 28 de julio mencionó a Rirette Maitrejean, alias de la anarquista francesa Anna Estorges, compañera de Víctor Serge, y a la banda:

Leo ahora en *Espoir*, el semanario anarquista de ¡Perpiñán!, que a mediados de junio murió, Rissette Maitrejean, la de la *bande a Bon-not*, la amante de Víctor Serge, la que lo salvó, la correctora de pruebas del Campalans, donde sale: la que me escribió la carta que aparece al final de la traducción francesa y que fui a visitar en su buhardilla repleta de libros, frente a la fachada del Louvre y a los techos de la Iglesia de Saint Germain i’ Auxerrios:

—Ahí empezó la noche de San Bartolomé

Todo es casualidad: hablamos de Víctor Serge, Laurette Lejorunée, que ella le envió (desde entonces la actual señora de Orfila me mira con recelo); me habló de Laval, de Vichy, de su trabajo en Gallimard, de lo bien que le había parecido mi libro: —Y, sin embargo, no tiene mi edad. Vivía sola —a los setenta y cinco años— en aquel sexto piso, ¿con sus recuerdos? ¡Quién sabe! Por ella hubiéramos hablado mucho más que las dos o tres horas que charlamos.

—Pour la poésie ce n’est pas mal, me dijo Malraux.

¹¹⁰ Bonnot, Garnier, Valet y Carouy murieron por causas diferentes, en 1912. El primero es abatido; Garnier y Valet fallecen en un intercambio de disparos con la policía; y el último, Carouy, se suicida al caer preso. Mientras que Callemin, Monnier, y Saudy, en efecto, fueron decapitados el 21 de abril de 1913, en la Prisión de la Santé de París. La resistencia de Bonnot al arresto fue estoica. Los agentes tuvieron que dinamitar su casa para acabar con él. No murió por la explosión, sino por las heridas de bala que recibió al tratar de huir.

¹¹¹ Si la agrupación acaparaba los titulares de la prensa entre los años 1912 y 1913, en París —lugar de residencia de Aub—, es probable que él tuviera conocimiento de primera mano sobre la banda Bonnot.

Sí, no estuvo mal. Lo que me hace daño ahora es la muerte ‘verdadera’ de uno de mis personajes. Duele más; como si, de veras, me cortaran un cordón umbilical. No lo digo sólo por ella. No es la primera vez que me sucede.¹¹²

Después de la captura de Garnier y Callemín, Maitrejean y Serge fueron acusados de encubrir a los ilegalistas; sin embargo, como no se pudo comprobar la imputación, fueron absueltos por la corte francesa. Por otro lado, el 2 de octubre de 1968, en la Ciudad de México, se dio fin a una revuelta de estudiantes –mayormente universitarios–, acontecida durante varios meses, en la que se enfrentaron a policías, granaderos y a otros grupos de choques (“porros”) creados por el gobierno de la época, que derivó en la matanza de Tlatelolco.¹¹³ Ambos movimientos se originaron con la finalidad de obtener justicia.¹¹⁴ Aub no desconocía estos hechos, puesto que era un hombre muy informado de los acontecimientos nacionales e internacionales.

En cuanto a la edición de Finisterre, al juntar el contenido de la obra y el texto inscrito en la pintura –que dice “muertos en combate por un mundo justo”–, la interpretación deriva, pues, en una cuestión política, y en cierto sentido moral. Los métodos de la banda no son éticos, pero obedecen a la lucha por la justicia de los desfavorecidos. La violencia era la forma de visibilizar la revolución contra el sistema legal. Desde este argumento, posiblemente, la inclusión de la pintura se trata una velada alusión a los conflictos de la

¹¹² Aub escribe *Risette* y no *Rirette*, errata que posiblemente sea un descuido (*Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, *op. cit.*, p. 398).

¹¹³ También organizaron marchas y mítines reclamando el cese de los grupos porriles dentro de las universidades –encabezados por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), en aquel entonces bajo la égida de Gustavo Díaz Ordaz (1911-1979), presidente de México en el sexenio 1964-1970–, la no intervención y desaparición de los cuerpos de granaderos y policías, la liberación de los estudiantes presos y una indemnización por parte del gobierno a todos aquellos que resultaron heridos durante las protestas.

¹¹⁴ Casualmente, estas manifestaciones estuvieron encabezadas por jóvenes. En relación con la banda Bonnot, la edad promedio de los miembros, a su muerte, oscilaba entre los 21 y 23 años de edad; el mayor era Jules Bonnot, quien murió a los 36 años.

época, puesto que, en los movimientos revolucionarios, no hay otra alternativa para lograr la victoria más que la violencia.¹¹⁵

Asimismo, es notable que la pintura de Torres Campalans en los *crímenes*, así como la referencia a Maitrejean en el libro homónimo del pintor, se deben a una forma de innovar el contacto entre la realidad y el arte. En este procedimiento, lo “real” se vuelve la base o núcleo de la anécdota, es decir del relato. La interpretación del homenaje a Bonnot necesita de la explicación histórica para que su presencia tenga sentido. Entonces, este es un ejemplo de cómo Aub en el arte –digamos de la “posvanguardia”–, logró acondicionar estos valores históricos de justicia a sus manifestaciones artísticas. De esta forma, parece que en los paratextos de las ediciones de *Crímenes* es el espacio donde se encuentra un difuso umbral entre la realidad y el arte.

Un dato más antes de concluir el análisis de la segunda edición de la obra es el asunto de la fecha de publicación. Posiblemente la incorporación del cuadro de Torres Campalans haya ocurrido después de esos eventos –el Mayo francés del 68, la muerte de Maitrejean y el 2 de octubre mexicano–. Por lo tanto, el año correcto de su publicación probablemente es 1969. No parece desatinado conjeturar que Aub solicitó al editor Alejandro Finisterre la inclusión del “homenaje” para insinuar, en forma no tan indirecta, un comentario sobre los sucesos sociopolíticos que en ese entonces se vivían en el mundo.

1.4.4. CRÍMENES EJEMPLARES (1972)

La última publicación en vida de Aub, a cargo de editorial española Lumen, también revela importantes datos sobre la intención de la obra. En la contraportada, el escritor añade

¹¹⁵ Véase Iu. V. Gúsievo, “El problema de la violencia revolucionaria en la novela de Victor Serge *La ciudad conquistada*”, en *Victor Serge: humanismo socialista contra totalitarismo*, op. cit., pp. 124-130.

una nota en la que se puede entrever una explicación que nos “avisa” del origen de *Crímenes...*:

No hay tantos crímenes como dicen, aunque sobran razones para cometerlos. Pero el hombre —como es sabido— es bueno, por ser natural, y no se atreve a tanto. De las reacciones de los mis difuntos [*sic*] nada digo, por ignorancia. Me bastaron —como autor— las de sus asesinos.

—¡Ojalá se muriera!— se dice de fulano en un momento preciso por distintos motivos.

De ahí que el título tenga, en cuanto al adjetivo, antecedentes que suenan al oído menos pintado, y referente al sustantivo, el de mi primer drama, escrito a los dieciocho años. Mi mala sangre por ahí se revela. Otros antecedentes, aunque plantados al trebolillo, gozan de cierta unidad: Quevedo, Gracián, Goya, Gómez de la Serna. *Disparates* hicieron los dos últimos. Reconozco la superioridad literaria del pintor. De los *Disparates* a los *Desastres de la guerra* no hay gran diferencia. Las cosas han cambiado algo desde mi primer *Crimen*, pero ni aquel dramoncillo ni este libelo tienen que ver con la política y sí, tal vez, con la poesía; con lo que me refuto, habiendo asegurado tantas veces que tienen raíz común. A lo mejor, inconscientemente, éste es un libro político, pero no creo que pase de ser un homenaje a la confraternidad y a la filantropía, sin salir del limbo.

Me declaro culpable y no quiero ser perdonado. Estos textos —dejo constancia— no tienen segundas intenciones: puro sentimiento.

Hay, pues, algunas referencias que destacar sobre este anuncio. En principio, es notoria la mención de Francisco de Quevedo, Baltasar Gracián, Francisco de Goya y Ramón Gómez de la Serna. De los cuatro españoles nombrados, tres pertenecen al mundo de la literatura: Quevedo, Gracián y Gómez de la Serna. Todos ellos en común tienen la estética del humor, la sátira y la ironía.¹¹⁶ En el caso de Goya, que pertenece a la plástica (pintura y grabado), sus imágenes también tienden a la sátira. En referencia a los *Disparates* de Goya¹¹⁷ y de Gómez de la Serna,¹¹⁸ Aub considera que los grabados del primero escenifican mejor la crudeza de la guerra y sus consecuencias; mientras que el greguerista, por su parte, no manifestó explícitamente su rechazo a la dictadura franquista, ni en su literatura ni de palabra.¹¹⁹ La

¹¹⁶ En el capítulo 3, en el apartado sobre el humor, se profundiza sobre los elementos y mecanismos que utilizaron estos autores y qué probable relación tengan como “antecedentes” —como el mismo Aub apunta— de *Crímenes ejemplares*.

¹¹⁷ *Disparates* (1815-1819/22).

¹¹⁸ Ramón Gómez de la Serna también tituló a una serie de relatos breves *Disparates*, editado en 1921, por Calpe, en Madrid. Libro en el cual experimentó con la extensión del relato tradicional, la invención y los contrastes. Véase Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, ed. de Luis López Molina, Menoscuarto, Palencia, 2005.

¹¹⁹ Aunque Gómez de la Serna también sufrió un exilio, éste fue voluntario. En primera instancia su salida de España simbolizó una desaprobación al régimen franquista. Sin embargo, poco tiempo después, contactó con

inclusión de estos autores, probablemente, sea un guiño al humor negro de la tradición literaria española.

Por su parte, en el mismo texto, aunque Aub no da noticia del nombre de la obra, habla de él: “De ahí que el título tenga, en cuanto al adjetivo, antecedentes que suenan al oído menos pintado, y referente al sustantivo, el de mi primer drama,¹²⁰ escrito a los dieciocho años”. Vale decir que cuando Lumen publica *Crímenes...* en España no se conocía –ni se reconocía– la vasta producción literaria aubiana¹²¹. En todo caso, era escasamente recordada por algunas personas cercanas al autor y a otros, con “oídos menos pintados”, les sonaba muy poco. Esta frase es una sugerencia a los lectores españoles para que indaguen sobre la misma; ya que no es un escritor improvisado.

No es difícil inferir que el sustantivo “crímenes” trata de la exposición de varios homicidios. Sin embargo, hay que reconsiderar la forma en que Aub utilizó el término en la tercera nota de *Sala de Espera*; para el español, el crimen se suscitó “cuando los más poderosos ofrecieron su acatamiento a lo más inicuo”. En este sentido, es una “opresión de la justicia”. En cuanto al adjetivo “ejemplares”, el mismo Aub explica cómo interpreta el término: “ejemplares en cuanto a espejo y escarmiento [...] reflejan lo que tanto vimos o

representantes del área cultural de Madrid, quienes trabajaban para la dictadura. El escritor envió el cuadro “La tertulia del Café de Pombo” (1920), del pintor José Gutiérrez Solana, como regalo al Museo de Arte Moderno de Madrid, en 1947. Esto derivó en una invitación por parte de la dirección de propaganda de Franco a Gómez de la Serna, en 1948. El escritor acepta y el encuentro se da el 25 de mayo de 1949, donde conoce al “generalísimo”. Cabe decir que la pintura fue un encargo del escritor a Gutiérrez Solana, el primer destino de la obra fue el Museo de Arte Moderno de Madrid, y desde 1988 se encuentra en el Museo de Arte Reina Sofía. En el dibujo están representados Manuel Abril, Tomás Borrás, José Bergamín, José Cabrero, Gómez de la Serna, Mauricio Bacarisse, Gutiérrez Solana, Pedro Emilio Coll, y Salvador Bartolizzi. Véase *Escribidores y naufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna / Guillermo de Torre 1916-1963*, ed. de Carlos García y Martín Greco, Iberoamericana-Vervuet, Madrid-Frankfurt am Main, 2007, pp. 349-353.

¹²⁰ La obra teatral *Crimen* escrita por él en 1921.

¹²¹ Sobre el desconocimiento de la obra de Aub, Manuel Aznar Soler, en el estudio introductorio a la obra *La gallina ciega*, alude este hecho: “Porque el desconocimiento y el olvido de la literatura exiliada es una de las amarguras más profundas e indisimuladas de Aub” (*La gallina ciega. Diario Español, op. cit.*, p. 24.). No sólo se ignoraba la obra de Aub, también la guerra había caído en el olvido: “Y en ese autorretrato que resulta ser *La gallina ciega* va a ir anotando su desconcierto, su ira, su decepción o su perplejidad ante el brutal impacto, no por previsto menos duro y doloroso: ‘Sí, no era España, no era mi España [...]’” (*op. cit.*, p. 18).

vivimos. [...] ¿qué es la historia sino ejemplo, y qué son los ejemplos sino historia?...”.¹²² De esta suerte, “crímenes ejemplares”, en primera instancia, alude a un espejo de los diversos y continuos comportamientos irracionales de los hombres. Finalmente, el autor indica que la intención de la obra no es política, aunque pudieran encontrarse tintes que así lo refieran, sino poética. Es claro que intenta velar cualquier sentido social que complicara la edición de *Crímenes en España*. Al mencionar la poesía, desde luego, alude a la “justicia poética”, ya que en la vida real no siempre se hace justicia, pero en la literatura es factible obtenerla. Con esto cierra el breve apunte.

En resumen, situar la obra en su contexto permite extraer un sentido más profundo de su significación y crear nuevas conexiones entre *Crímenes ejemplares*, el exilio y los fenómenos sociales y políticos de la época. Como se pudo observar, todos ellos fueron incidentes estrechamente vinculados con gran parte del proyecto literario Max Aub en tierras mexicanas. Asimismo, el estudio del prólogo ilumina –y, en algún sentido, resuelve– los problemas de interpretación que plantea la serie de *crímenes*, pues contiene pistas o guías de lectura que enriquecen el sentido de la obra y refleja la relación entre las ideologías y las prácticas violentas –vale decir, una crisis de valores en la representación de lo humano y fenómenos sociales como las guerras y la represión que caracterizó el período– con el contenido de los microrrelatos.

¹²² “Aparte”, en *Morir por cerrar los ojos*, Tezontle, México, 1944, pp. 7-8.

CAPÍTULO 2

CRÍMENES EJEMPLARES: LA BANALIDAD DEL CRIMEN, UN RETRATO DEL HOMBRE DEL SIGLO XX

A pesar de la evidente relación entre los hechos sociales y políticos y el contenido de *Crímenes ejemplares*, llama la atención el poco interés de la crítica especializada por reflexionar cuidadosamente sobre el momento histórico y el espacio socio-cultural en que se originó la obra. Los “motivos” de los *crímenes* son indicios narrativos coincidentes con los hábitos y el comportamiento nocivo del hombre en el mundo moderno, en particular en el siglo XX, puesto que, en la atmósfera de las guerras y de la industrialización –regida por sistemas económicos y de producción continua (como el capitalismo)–, el individuo queda sujeto a la lógica de la utilidad y el beneficio.

En lo que respecta a la primera, la guerra, el razonamiento humano ya no depende de la reflexión, de la autocrítica, ni de un ideal, sino del interés, del individualismo, del materialismo y de la ejecución de acciones acatadas sin reflexionar en su porqué o sin prever su resultado. Por ejemplo, los soldados durante la guerra no cuestionan las órdenes de sus superiores, matan sin tener una razón certera de porqué lo hacen. En su pensamiento omiten el daño que a largo plazo la guerra pueda causar. Por su parte, en el capitalismo, el obrero se vuelve un engrane de la fábrica, ensambla piezas, jala palancas, aprieta botones, empaca, etc. Realiza acciones sistemáticas que con el paso del tiempo devienen acciones automatizadas; por tanto, el único propósito de su labor es optimizar la producción para que la empresa tenga ganancias y, con ello, reciba su paga sin interesarle el beneficio o daño que el producto haga a la sociedad. Dicha combinación de abstracciones se convierte en el parámetro de conducta

humana que permea, de manera colectiva, en instituciones sociales como la religión, el deporte, la cultura, la familia, la escuela, la política, entre muchas otras, que así regulan los modos de vida.

En este sentido, el presente capítulo tiene por objetivo mostrar que las “confesiones” de *Crímenes ejemplares* presentan discursos que congenian con esos “antivalores”. En los microrrelatos aubianos, los actos violentos e irracionales se encuentran velados por un estado de inconsciencia de lo “moral” y una serie de justificaciones humorísticas que brotan de los personajes. De este modo, el núcleo argumental de los *crímenes* es la configuración de un sistema de relaciones humanas quebrado, a todas luces afectado por la ausencia de normas morales que permitan la convivencia armónica entre individuos, en un colectivo o en sociedad. Acerca de la exposición de este tipo de actos dañinos del sujeto social, Hannah Arendt, en su libro *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, refiere que: “Por la acción mostramos quiénes somos y damos así respuesta a la pregunta que se le formula a todo recién llegado: ¿quién eres tú?”.¹ La cita de Arendt se trae a colación porque el mundo que proyecta esta obra ficcional no dista de parecerse a la realidad; luego, los actos de una persona reflejan su pensamiento e ideología, y, por tanto, demuestran, como señala la filósofa, qué “tipo” de personas son.

La relación violenta entre los *criminales* y las víctimas está determinada, generalmente, por conductas, costumbres y hábitos que las últimas efectúan y que resultan actos perturbadores para los primeros. De esta suerte, hallamos que las reacciones de los protagonistas (los *criminales*) se exponen, principalmente, en discursos que representan intolerancia, superioridad, humillación, venganza e hipocresía. Los modales, la

¹ *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, trad. de Carlos Ribalta, Penguin Random House, México, 2016, p. 15.

impuntualidad, la mentira, el estilo de vida y la ridiculización de los rasgos físicos de los personajes forman parte del catálogo de los diversos móviles del asesinato, circunstancias que a su vez dan pauta al poco valor que los protagonistas dan a sus semejantes e incluso a los animales.

Por otra parte, el reconocimiento de los espacios urbanos en que se desarrollan las historias también es importante, pues así se connota la significación que tiene la ciudad como el lugar en el que mayormente se desarrollan los asesinatos. Por ejemplo, sitios como el café (y sus tertulias), los clubs, los bares, los restaurantes, las avenidas y los autobuses forman parte de los escenarios en los que se llevan a cabo los *crímenes*. En este mismo sentido, el teatro y el cine –con las actrices de la época dorada de Hollywood (primeras décadas del siglo XX) como Ginger Roges, Lara Turner o Dolores del Río– también conforman parte del repertorio.

2.1. PRIMEROS “CRÍMENES” EN *SALA DE ESPERA*: DOS *CRÍMENES* LARGOS

En abril de 1950, en el número 16 de *Sala de Espera*, bajo el epígrafe “Crímenes”, y con los números “1-3” (que aluden a la cantidad de homicidios que incluye el relato), aparece por primera vez una narración, aún extensa (al punto que, titulada “La pendiente”, se convertirá en un cuento ajeno a la serie), que dará inicio a una nueva forma narrativa:²

Bueno, bueno... Me llamo Fernando González Borrego. Ya saben bastante, ¿no? Ahora va a resultar que un nombre y dos apellidos no son suficientes para determinar quién es uno. ¿Sería el mismo si me llamara Alfredo Heckel y Halfenburg? Apuesto que no. Mi padre se llamaba

² *Sala de Espera*, México, vol. 2, núm. 16, abril 1950, pp. 8-12. Las versiones de *Sala de Espera* y de *Ciertos cuentos* (1955) muestran algunas variantes. Primero, parte del inicio el comienzo del cuento en la revista (“Bueno, bueno...”) es omitido en el libro de cuentos, donde inicia con puntos suspensivos: “... Me llamo”. Probablemente, la supresión se debe al retiro de adornos del lenguaje para hacer más fluida la lectura. En este sentido, se omitieron algunas palabras de las oraciones: “Y si saco a...”, “y hasta cierto punto...”, “era ya muy tarde”. En “Crímenes 1-3”, de *Sala de Espera* aparece la oración: “Lo que prefería eran las putas”. El sustantivo “putas” es eliminado en *Ciertos cuentos*: “Lo que prefería eran las...”. Quizá se eliminó la palabra “putas” porque se consideró ofensivo el término para un público lector más amplio que el de la revista.

Pedro, Pedro González Camarasa. Mi madre —como es legítimo— se llamaba Borrego, lo cual es bastante molesto y me causó muchos disgustos en el colegio y en el Instituto. Una vez, una sola vez, llegué a las manos con uno por una broma acerca de mi segundo apellido. Si yo hubiese sido un hombre violento hubiese salido a pelea diaria. Pero era tímido, y no muy fuerte. Esa vez, cuando me pegué con uno de sexto —yo estaba en quinto— llevé la peor parte. No que no le diera, pero él me dio más, y me rompió las gafas.

Luego me casé. Voy tan aprisa porque lo cierto es que del bachillerato pasé al matrimonio como si tal cosa. De los dieciocho a los veintisiete no hice nada en particular: Estudié química y fui novio de Mariana. Nos casamos el 18 de abril. Hubo grandes guirnaldas de flores blancas colgadas del altar a los pilares de San Jerónimo. Por otra parte creo que mi chaqué me venía algo estrecho; la prueba: que no pude volvérmelo a poner. De mi mujer no tengo porqué hablar; no entra para nada en esta historia. Además es tonta. Fue guapa, tal vez, más que guapa, guapetona, apetitosa: como esos dulces relumbrones que, cuando les hinca uno el diente, resultan demasiado azucarados, empalagosos. No se sabía mover. Lo que le gustaba era dormir. Creo que se dan ustedes cuenta. Lo demás era la fábrica, en la que no tenía gran cosa que hacer: era e hijo del amo. Cuando se murió mi padre, idiotamente, de una pulmonía, en Zaragoza, seguí siendo el hijo del amo. Aventuras amorosas no había dejado de tener, aquí y allá: Diana, una amiga de Mariana a la que le entró remordimientos, y lo que iba saliendo. Lo que prefería eran las putas; no que cuando más lo fueran me gustaran más, no. Más bien al contrario: modositas, pero guapas, delgadas, de ojos dulces. Hasta que di con María. Ustedes la conocieron. Congeniamos y le puse piso. Pero nos aburríamos. No me divertía ir por los sitios que frecuentaba antes porque a mí me molestaba pensar que algunos de aquellos caballeros, por no decir todos, se habían acostado con ella; y andar por cafés, cines o teatros “bien” no era conveniente por el qué dirán y, más precisamente, para que no le fueran con el chisme a mi santa esposa. Empezamos —un poco porque sí, como podrán comprender— a ir a tascas y a sitios de mala muerte. No diría que me gustó, pero me fui acostumbrando. Hasta tal punto que me pesaba cualquier otro medio. No que me fastidiara mi casa o la fábrica; no, eso no: yo seguía haciendo mi vida normal, sino que los bares elegantes, los restaurantes, el casino, las carreras, al bridge se me fueron haciendo intolerables. A María parecía acontecerle otro tanto.

En las tabernas, en los garitos, nos recibieron como si tal cosa. Nunca nos sucedió nada. En el “Molino Verde”, donde dicen que generalmente le quitan a uno la cartera con la derecha y la estilográfica con la izquierda, nunca tuvimos el menor tropiezo. Y si saco a relucir el “Molino” es porque nos fuimos acostumbrando a recalar allí todas las noches y acabamos teniendo una tertulia. Gente fina —y no lo digo en broma—: Emilio, Juan, Pedrote, Gilimón, Pocapena, el Ninchi; banderilleros, carteristas, chulos, ladrones, vagos todos. En seguida, quién sabe porqué, nos tuvieron por suyos. No se preocuparon nunca por saber quiénes éramos, ni qué hacíamos de día. Tampoco pedían dinero; solían tener lo suficiente para vivir. Además, muy respetuosos con María. Tal vez nació todo porque los tratábamos de igual a igual. Ninguno tenía lo que se suele llamar un oficio respetable. Jugábamos pequeñas cantidades al dominó, al mus, al julepe. De cuando en cuando alguno iba a parar a la cárcel. Un día pude sacar a Gilimón gracias a unas influencias. La verdad es que sólo lo habían encarcelado por sus malos antecedentes. Recurrieron a mí —al mes o a los dos meses de lo anterior— para que interviniera a favor de un tal Garrapatas. Tuve que hacer más gestiones, pero logré, también sacarlo del mal paso. Como es natural, lo hice por simpatía, sin ningún fin preconcebido. Aquello les impresionó mucho. Se me ofrecieron todos para lo que fuera. Los criminales son una gente tan decente como otra cualquiera, y yo me encontraba, entre ellos, como un pez en el agua. Me fui interesando por sus medios de vida. Una noche en que Emilio y Juan habían decidido llevar a cabo un robo les acompañé. No por nada, únicamente por ver, por enterarme, por curiosidad. Me enteré por casualidad: Cuando llegamos, se callaron. Les pedí que siguieran hablando. Dudaron un momento pero, después de consultarse con la

mirada, me pusieron al tanto. A María aquello le pareció bien. Anduvimos paseando por la acera mientras ellos se introdujeron en la casa señalada. Salieron y nos fuimos tranquilamente a un café cantante que había entonces por Cuchilleros. Se repartieron el botín, me ofrecieron una parte, que, como pueden ustedes suponer, no acepté. Sin embargo se empeñaron en dar un collar a María. No tenía ningún valor, pero se lo agradecemos. Aquello nos gustó y seguimos acompañando a unos amigos y a otros. No corríamos ningún peligro. Una noche pasaron unos policías, en bicicleta, y los entretuvimos hasta que nuestros amigos pudieron alejarse sin ser molestados. En aquella ocasión tampoco quise que me dieran nada. Se molestaron. Para desagraviarles les indiqué que fueran a robar a casa del marqués de Gorfé. Yo conocía perfectamente el lugar y no hubo dificultad alguna, todo fue como una seda. Más por María que por mí, acepté un dibujo de Goya y un apunte de Rosales. Me divirtió la investigación policiaca, a la que asistí de lejos, sin querer mezclarme demasiado, gracias a los consejos del Pocacosa, que era el más inteligente. De todas maneras acompañé al marqués a la Dirección General. Le enseñaron bastantes fotografías de “maleantes”. Interrogaron al Ninchi, a Pedrote, sin resultado. Y no hubo más.

Llegó el verano. Tuve que ir a San Sebastián —María estaba en Fuenterrabía— y nos aburrimos mucho. Volvimos el 15 de septiembre, dos semanas antes de lo acostumbrado. Preteté asuntos de la fábrica.

Ya es hora de que hable de Begoña. Begoña era mi cuñada. Una mujer insoportable. No por nada, ni fea, ni regañona, pero con un olor que me sofocaba. Le pregunté a varias gentes si no les sucedía lo mismo. Y no. Pero a mí me atacaba la nariz, la garganta, el pecho. Le tenía alergia. Y vivía con nosotros. Añadan ustedes su desconfianza, sus retintines, sus bromas acerca de mi fidelidad. Otros dirán que su dinero. Pero es falso. Evidentemente era rica; evidentemente, si se moría, mi mujer heredaría su capital. Pero les aseguro que aquello no entró en nada en lo que sucedió. No. En un ochenta por ciento fue por el olor, y el resto, por el perro. Begoña tenía un perro desde que se quedó viuda. A mí me molestaban los perros. No por nada en especial: me molestaban porque son animales, y no los soporto. Lo mismo hubiera sucedido si se hubiera tratado de un gato, de un loro o de una tortuga. Por eso no me gusta el campo.

Con el otoño volvimos a las andadas, con éxito. Un día entré con ellos. Es fácil. Yo no me explico por qué no hay más ladrones: con un poco de sentido común, el robo es cosa hecha. Un día, en casa de quien no hace al caso, nos sorprendieron. Los muchachos pudieron escapar y yo me quedé, un poco a la fuerza, dicho sea de paso, a ver qué pasaba. La verdad es que tampoco corría ningún peligro: la mujer era guapa y era un disculpa. Lo divertido es que resultó, cayó en mis brazos. “Pecatta minuta”. María se lo olió y me armó un escándalo. Al día siguiente se descubrió el robo. La mujer, como es natural, no chistó, ni creo siquiera que relacionara ambas cosas.

Por otra parte los negocios de la fábrica iban como sobre ruedas. Todo hubiese sido perfecto sin Begoña. Lo estuve pensando y decidí que era un idiota. ¿Qué me costaba hacerla desaparecer? Nada, lo que se dice nada. Le hablé al Garrapatas, sin darle más explicaciones. Le dije exactamente lo que tenía que hacer: el día, la hora. Aquella tarde me llevé a Mariana al Escorial, con el cuento de escoger una casa, y nos quedamos a dormir allí. Cuando regresamos, todo estaba hecho. Fue un alivio, y eso que tuve que velarla, y ¡hay qué ver cómo hedía! De cuando en cuando todavía me persigue aquel recuerdo.

Lo malo es que el Garrapatas, a quien le pagué religiosamente lo convenido, robó unas cuantas cosas —yo le había dado permiso a ello—, y entre ellas un marco de plata. En él había una fotografía mía y de mi mujer. El no me dijo nada. Pero yo me enteré por el inventario que tuvimos que hacer para dar parte a la policía. Como es natural mis nuevos amigos no sabían mi verdadera identidad. Yo les he dicho antes que suele ser gente poco curiosa. El mismo Garrapatas nunca me hizo la menor referencia a aquello. Sin embargo yo estaba molesto. Voló mi tranquilidad. Pensé un momento en hacerlo desaparecer a manos de cualquiera, pero se me

presentaron muy claros los riesgos de la operación: si el Garrapatas tenía tiempo de decir dos palabras a su presunto asesino, me descubriría. Por otra parte yo no podía seguir así. María estaba al tanto, como es natural, y me propuso la solución.

El Garrapatas no desconfiaba de mí, o, por lo menos, nada que me hacía sospechar de ello, pero es evidente que si yo le invitaba a dar una vuelta por el campo, es posible que le apareciera una mosca en la oreja. Lo bueno es que se tenía por guapo, y aun lo era. Se resistió un poco, pero María se las agenció, de manera que logró que aceptara una cita. Lo llevó hasta cerca de Galapagar, bajaron del coche, ella se apartó y, aunque fallé el primer tiro, le di de lleno con los demás. Nos volvimos tranquilamente a Madrid. Como los otros no sabían nada de lo de Begoña, nadie sospechó nada.

Desde entonces viví feliz, hasta el momento en el cual empezaron a subírsele los humos a María. No sé exactamente lo que se proponía. Tal vez que me casara con ella. A veces las mujeres no se quieren dar cuenta de cómo es el mundo: para ellas es mucho más pequeño que para nosotros, los hombres. Además, quién sabe por qué, debió pensar que el dinero —ya teníamos un capital, y ella lo sabía— era tan suyo como mío. Lo cual, por lo que ya llevo dicho, ustedes se darán cuenta, era absolutamente falso. Aún hacía yo demasiado regalándole cuanto me pedía. Pero, ¡figúrese!, era avara. Después quiso comprar una finca en su pueblo. Era gallega. ¿Qué se me había perdido a mí en Galicia? Y más en el campo. Discutimos, con buenas palabras, pero tesonosamente. Cuando se le metía algo en la cabeza era capaz de todo, con tal de salirse con la suya. Yo no tenía ningún cuidado de que me denunciase: le hubiese ido casi tan mal como a mí. Y, referente al Garrapata, se hubiese podido probar que ella salió de la ciudad con él: que a mí, ni quien me viera. Tengo que reconocer, en su favor, que ni siquiera se le ocurrió amenazarme. No: únicamente quería ir a vivir al campo, de cuando en cuando, para presumir antes sus paisanos. El campo: vacas, cabras, perros, ovejas. Un espanto. Ahora ya sé a qué olía —para mí— Begoña: a estiércol. Por otra parte Mariana —quién sabe si con la proximidad de la menopausia— se volvía un poco más exigente. Por todo decidí acabar con ella, y retirarme, tranquilamente, a mi fábrica y mis productos químicos.

Fue muy sencillo, y hasta cierto punto, inesperado. Volvíamos del “Molino Verde” era ya muy tarde. Íbamos andando tranquilamente por la acera. Vi venir un camión a bastante velocidad, muy pegado a su derecha, porque estaban arreglando el asfalto del otro lado de la calle; me bajé como si arreglara el cordón de mi zapato. Ella se paró a esperarme. Calculé las distancias y, de un cabezazo bien dirigido la eché bajo el coche. Y eché a correr. Por lo visto no dijo ni ¡ay!

Desde entonces vivo feliz. Acaban de condecorarme y estoy tramitando un título pontificio.

El protagonista de “Crímenes 1-3” (Apéndice, 137)³, Fernando González Borrego, describe y presume una vida rufianesca. Engaña a Mariana, su esposa, con María, quien es prostituta. En las noches se pasea con su amante por lugares de “mala muerte” y se junta con ladrones y pillos. No roba, pero tampoco tiene escrúpulo alguno en ser amigo de delincuentes: “Los criminales son una gente tan decente como otra cualquiera, y yo me encontraba, entre ellos, como un pez en el agua”; de este modo, Fernando y María prescinden de cualquier atisbo de ética y se vuelven cómplices de los atracos de sus conocidos.

³ No se encuentra en *Mucha muerte (MM)*; en mi edición (Apéndice), es el núm. 137.

En la historia, Fernando manda a su “amigo” el “Garrapatas” a matar a su cuñada Begoña, por tres motivos, dos de ellos superfluos –su “olor” y su perro– y uno más lógico: puede avisar a Mariana, su hermana, del engaño de su esposo. Después María, por orden de Fernando, mata al “Garrapatas”, porque podría decirles a los demás sobre sus orígenes, y, por último, avienta en una avenida a María, su amante, quien es atropellada porque comenzaba a parecerle irritante con sus peticiones. Los motivos particulares para matarlos son frívolos y por interés.

De este modo, “Crímenes 1-3” marca la pauta temática y el tono de los demás *crímenes*. En líneas generales, simboliza los valores y la moral corrupta de un sujeto que representa una sociedad donde impera la arbitrariedad. En las notas de *Ciertos Cuentos*, compendio donde se publicó la narración, los estudiosos señalan que “[...] los asesinatos de ‘La pendiente’ están en función de la personalidad burguesa del protagonista y de la intención del relato: criticar una moral burguesa corrompida pero triunfante”.⁴ Desde este argumento, el contenido general de los *crímenes* se enfoca en la suspensión de los valores de la cualquier “clase” social, pues la sociedad en sí se encuentra concebida en la corrupción.

Fernando González, como representante de este tipo de sociedad, realiza actos reprobables y jamás recibe castigo alguno. Su único interés está en mantener su estilo de vida y no le importa el costo. El final sarcástico e irónico –“Acaban de condecorarme y estoy tramitando un título pontificio”– alude de manera tácita a la “recompensa” que él recibe por sus fechorías en un sistema social que legitima y normaliza el asesinato, pues éste no tiene castigo, mientras que la delincuencia sí lo tiene.

⁴ *Ciertos cuentos*, ed., introducción y notas de Jesús S. Carrera Lacleta, Laura Gadea Pérez, Miguel A. González Sanchís, Ana I. Llorente Gracia y Álvaro Romero Marco; presentación de José Luis Villacañas Berlanga, Fundación Max Aub, Segorbe, 2001, p. 84.

Por su parte, el desenlace del primer *crimen* de *Sala de Espera* –o “La pendiente”– coincide con el de un *crimen ejemplar* posterior (*Ce* 22)⁵: “Estábamos en el borde la acera, esperando el paso. Los automóviles se seguían a toda marcha, el uno tras del otro, pegados por sus luces. No tuve más que empujar un poquito. Llevábamos doce años de casados. No valía nada” (*MM*, p. 36; Apéndice, 22). En ambas historias, las acciones y las razones de los protagonistas para matar a sus parejas coinciden: el valor de la vida de éstas queda supeditado al interés y determinado por el beneficio que le producen a los personajes principales.

Aquí vale la pena anotar algunas modificaciones que se hicieron en la versión de *Sala de Espera* para su inclusión en *Cuentos ciertos*. En este libro el discurso cambia y se recurre al uso del español peninsular, como puede verse en las conjugaciones verbales: “Vosotros la conocisteis” y “como podréis comprender”; en *Sala de Espera*, en cambio, las formas pronominales y verbales tenían un marcado acento “mexicano”: “Ustedes la conocieron”, “como podrán comprender”, etc. En el relato, por lo demás, se mencionan conocidos lugares de España como Madrid, Cuchilleros, Galapagar y Zaragoza. Cuchilleros es una calle de la capital española que conecta con la Plaza Mayor; ⁶ Galapagar, un municipio del noreste de la capital.⁷ Como se sabe, Zaragoza, que se ubica en el norte, es una famosa ciudad conocida por sus lugares turísticos. Con estos elementos en mente, los modismos españoles y los espacios geográficos del cuento, podemos observar ya que con el análisis del “Crimen 1-3”

⁵ Usaré la sigla *Ce* para remitir a los textos de *Crímenes ejemplares*; la numeración proviene de la ed. de 1972, que sigo –y continúo– en mi edición (Apéndice).

⁶ Su nombre tiene relación con el oficio de la carnicería, puesto que se solían vender cuchillos en la zona. “El origen de su nombre está en la calle de Cuchilleros a la que da salida, y en la que estuvieron los talleres del gremio de cuchilleros que suministraban sus artículos al gremio de carniceros concentrados en el interior y aledaños de la plaza Mayor” (“Arco de Cuchilleros”, https://es.wikipedia.org/wiki/Arco_de_Cuchilleros; consultado el 25/10/2016).

⁷ El nombre proviene del asentamiento de galápagos (una variedad de tortugas) en la laguna de la localidad (<http://ayuntamientodegalapagar.com/index.php/nuestra-ciudad/historia.html>; consultado el 20/10/2016).

comenzamos a descartar la hipótesis de la nacionalidad mexicana de estos microrrelatos aubianos.⁸

Por otro lado, la ausencia del relato en las ediciones posteriores de *Crímenes...* se debe, quizá, a varias razones. Primero, su ausencia ayuda a diluir en la obra cualquier tinte de nacionalidad específica. Segundo, aunque el humor negro de hace presente, su estética se vincula con ciertas formas del realismo. Tercero, causa sin duda determinante, su extensión, mayor que la de las demás confesiones aubianas, con las que contrasta gráficamente. En relación a esa diferencia de extensión, puede notarse otro factor; acaso una cuarta posibilidad. En el primer relato de la serie, los personajes, tanto víctimas como victimarios, tienen nombre propio, mientras que en los demás *crímenes* los sujetos son genéricos y su mención se hace por medio de pronombres, a menudo tácitos. En este sentido, los elementos literarios del texto responden más a la configuración del cuento que a la composición del microrrelato. De esta suerte fue que los “Crímenes 1-3” se convirtieron en el cuento “La pendiente”, incluido por Max Aub en la colección de *Ciertos cuentos*⁹ y nunca considerado para las ediciones subsecuentes del libro *Crímenes ejemplares*.

La extensión, las referencias a una nacionalidad muy precisa, también parecen haber sido razones de la exclusión de otro “Crimen” de *Sala de Espera* (numerado allí “92-95”; véase el Apéndice, 147) del volumen que reunió los *Crímenes...*. Este otro cuento fue integrado en *Cuentos mexicanos (con pilón)* como “Los avorazados”.¹⁰ En él, nuevamente, se observan una estética y una estructura narrativa que no coinciden con las demás confesiones.

⁸ Véase el apartado “La obra ante la crítica: tres lecturas ‘encontradas’” de esta tesis, que contiene referencia a los artículos que señalan este tema: Fernando Valls, “Primeras noticias sobre los *Crímenes ejemplares* de Max Aub” (2004); Juan Carlos Hernández Cuevas, *Los cuentos mexicanos de Max Aub: la recreación del ámbito nacional en México* (2006); María Jesús Piñeiro Domínguez, “La dualidad humana en los cuentos mexicanos de Max Aub y Luis Ferrán de Pol” (2011).

⁹ “La pendiente”, en *Ciertos cuentos*, *op. cit.*, pp. 245-256.

¹⁰ “Los avorazados”, en *Cuentos mexicanos (con pilón)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990, pp. 63-65 (Apéndice, 147).

Si vale la pena señalar estas dos exclusiones, es debido a que la crítica no las ha tomado en cuenta, a pesar de que mucho revelan sobre la obra. Desde el primer estudio o acercamiento crítico hasta ahora, no se había señalado la exclusión de estos dos relatos “extensos” – “Crímenes 1-3” y “Crímenes 92-95”– en las posteriores ediciones y que, a todas luces, revela una guía acerca de la interpretación que los demás *crímenes* pueden tener.

CRÍMENES 92-95 (“LOS AVORAZADOS”)

Genovevo Fernández Luque era cobrador de “Industrias Generales”, S. A. Desde hacía quince años. Nacido en León, Guanajuato, había venido niño a la capital, con su padre.

Se casó, enviudó, cobrando facturas. Le gustaba su oficio; las calles y tanto andar. Tenía cierta libertad y buen sueldo. Un día, en la oficina, cuando hablaba con el cajero principal, se desmayó. Le llevaron a un sanatorio, le tuvieron allí a la fuerza, tres días. La verdad, que le atendieron bastante mal. Añádase que las monjas no eran gentes de su gusto. Genovevo Fernández acababa de cumplir los cincuenta.

Al volver a la oficina, al día siguiente, lo llamó el gerente para ofrecerle un puesto subalterno en la caja. El informe del médico, aun haciendo constar lo leve de la lesión cardiaca, admitía la posibilidad de nuevos ataques, con pérdida del conocimiento, y la casa no quería correr el riesgo de que su cobrador cayera en la calle con la bolsa repleta. Genovevo tomó aquello como un insulto personal, pero tuvo buen cuidado de no dejar traslucir su resentimiento. Mientras buscaban una persona de confianza que lo sustituyera, siguió efectuando los cobros de la negociación.

A los dos días se reunió con tres amigos en el “El amor de Pancho”, cantina que frecuentaba de muy tarde en muy tarde. El Chacho, Damián Ruiz y Rubén Gordillo, el Pelón, eran conocidos suyos, con los que algún sábado solía tomar unas copas, y comer unos tacos en casa de Beatricita antes de ir al cine, insana diversión que era todo su lujo. Les propuso que lo asaltaran el día que les indicara. El asunto no ofrecía ningún peligro: el daría datos equivocados acerca del número y catadura de los bandidos. Se repartirían el dinero equitativamente: la mitad para él, la mitad para ellos. Quedaron de acuerdo.

El día señalado, un sábado, se encontraron en una calle desierta, a espaldas de una fábrica donde había cobrado ochenta mil pesos. Lo malo, les dijo, que se los habían pagado en billetes de diez mil, y nuevos, de los que seguramente tenían la numeración. Sin embargo, no había opción: seguramente la semana venidera reemplazarían a Genovevo. Lo mejor sería esconder el dinero algún tiempo, y luego, dentro de unos meses irlos cambiando, tal vez en el extranjero. Al fin y al cabo un viaje a San Antonio no costaba tanto.

Amordazaron a Genovevo, según lo convenido, y le ataron las manos, después de que les hubo entregado la cartera. Lo tumbaron con cuidado en el suelo y una vez allí, el Pelón le hundió un cuchillo en el pecho.

—Por avorazado— dijo.

Y se fueron, tan tranquilos. Genovevo murió en seguida y no tuvo tiempo de quejarse de la patente ingratitud.

Los tres amigos decidieron seguir el consejo del difunto: fueron al Desierto de los Leones, se internaron en el monte, y, mientras Damián echaba agua, por si acaso se acercaba alguien, los otros dos cavaron un hoyo de regulares dimensiones. No habían comido nada desde la noche

anterior, un tanto emocionados por la aventura. Les entró hambre y sed. El propio Damián les propuso que descansaran un rato mientras él se acercaba a los puestos por unas gorditas y unas cervezas. Sentado, tomando el fresco, entre los altos pinos nadie podía sospechar de ellos. El Chacho y el Pelón mostraron su conformidad y se pusieron a platicar fumando unos cigarrillos. Mientras Damián iba cuesta abajo resolvieron que lo mejor, para hacer cuentas redondas sería meter a Damián en el hoyo y repartirse los billetes “fifty-fifty”. Volvió el amigo con sus tortillas y sus cervezas “bien frías”: El ya había tomado lo suyo allá abajo. Mientras comían le dijeron que siguiera cavando, ellos estarían ojo avizor. Muy quitado de la pena empezó a hacerlo el bueno de Damián. Así, de espaldas, no le costó ningún trabajo a Chacho meterle el fierro entre costilla y costilla. Cayó en el agujero, mirándolos con extrañeza, pero aun tuvo fuerzas para musitarles que no les iba a servir, que él había envenenado las cervezas, que iban a morir como perros.

—A mí no me madrugó nadie.

Los billetes se pudrieron. Ellos, no; que hay manadas de perros por aquellos alrededores.¹¹

Al comienzo el tema principal es la venganza de Genovevo Fernández, pero conforme el relato avanza el móvil nuclear se convierte en la traición por dinero, razón comprensible y nada absurda que contrasta con los motivos irracionales de *Crímenes ejemplares*. Tal vez Aub decidió apartar este texto y colocarlo en *Cuentos mexicanos (con pilón)*¹² porque su lenguaje alude a la gastronomía “mexicana” –“tacos”, “gorditas”, “tortillas” y “cervezas bien frías”– y su estética narrativa corresponde al realismo, al igual que “La pendiente”. Si bien encontramos cierto humor negro, éste se presenta de forma más sutil que en los otros *crímenes* breves. Por ejemplo, la expresión “bien frías” es una metáfora del *rigor mortis* en que entrarán Rubén y el Chacho, una vez que les haga efecto el veneno que les proporcionó Damián. En este sentido, la “mexicanidad” comienza a aparecer como artilugio del humor en los *crímenes*, pues esas expresiones populares en el contexto mexicano también son percibidas como jocosas.

La ironía es otro agente que aparece, ya que todos los personajes pasan de victimarios a víctimas. Al respecto, José de la Colina en su trabajo “Max Aub, cuentista mexicano”, considera que “En ‘Los avorazados’, un criminal asalto termina haciendo víctimas a sus

¹¹ *Sala de Espera*, México, vol. 3, núm. 28, diciembre 1951, pp. 15-16.

¹² En este caso, entre ambas versiones, la de *Sala de Espera* y la de *Cuentos mexicanos*, no hay modificaciones relevantes. Los cambios son ajustes mínimos de puntuación.

perpetradores, que se matan entre ellos, y el caso concluye en una carcajada malévolamente de la realidad: ‘Los billetes se pudrieron. Ellos, no; que hay manadas de perros por esos alrededores’.¹³ El desenlace es contundente y remata casi en lo absurdo de la situación.

Los dos relatos, “Los avorazados” y “La pendiente”, entonces, exhiben un tipo de relación entre individuos conformado por el interés y la conveniencia, al tiempo que la intolerancia, la venganza, la soberbia, la hipocresía y la mentira se convierten en las actitudes que corrompen y anulan cualquier atisbo de moral en los personajes de estos cuentos. Así, se deshumanizan y crean relaciones por interés, pues carecen de la afabilidad como valor humano. Por lo demás, resulta pertinente subrayar que, así como la crítica no ha observado que los “Crímenes 1-3” tienen un marcado acento español, tampoco ha dicho que en los “Crímenes 92-95” encontramos un acento mexicano. La exclusión de estos relatos –y, por tanto, la omisión de estos rasgos discursivos– pone en entredicho la atribución de la nacionalidad mexicana a los *crímenes*. De este modo, se puede ver que no hay preferencia ni por un tipo de discurso ni por otro. Más allá de estos dos cuentos, falta comprobar que los demás microrrelatos se configuran en el mismo paradigma social.

2.2. ALGUNOS MOTIVOS “CRIMINALES”

Entre los motivos *criminales* que representa la obra, la intolerancia, la posición de superioridad, la humillación, la venganza, la soberbia y la hipocresía, así como el poco valor que se le da a la vida de las víctimas, aunados a la ridiculización de su fisonomía, son los más significativos. Por tanto, en el presente apartado los *crímenes* se analizan de acuerdo a esta clasificación temática, al tiempo que se demuestra cómo los perfiles de los protagonistas se

¹³ “Max Aub, cuentista mexicano”, en *Homenaje a Max Aub*, ed. de James Valender y Gabriel Rojo, *op. cit.*, pp. 73-74.

correlacionan con los que la sociedad moderna ha creado. En particular aquella del siglo XX, en la que se transformó la manera en que se percibía el mundo, la realidad y, por tanto, al “otro”, lo que a su vez permeó en todos los ámbitos sociales. Cabe decir que, por desgracia, en *Crímenes ejemplares*, esta nueva visión corresponde al reflejo de una humanidad cada vez más fracturada en sus valores y principios.

INTOLERANCIA

El rechazo a la tolerancia de varias ideologías e integración de opiniones deriva en constantes enfrentamientos que ocasionan una ruptura tanto en la sociedad cuanto entre los individuos. En todo caso, al existir una ideología intolerante, ésta termina por imponerse sobre otro punto de vista, de suerte que si hay cierto poder para ejecutarla, se corre el peligro de anular completamente a quien no está de acuerdo. Al presentarse esta condición en cualquier grupo social se suscita la imposibilidad de la convivencia armónica. Esa imposibilidad termina por dañar a todo el colectivo y permite la aparición de otros “antivalores”, que, a su vez, provocan un comportamiento deleznable. En la siguiente serie de los microrrelatos se muestran los que enfatizan la intolerancia.

En principio, el *Ce 73*: “¿Para qué tratar de convencerle? Era un sectario de lo peor, cerrado de mollera como si fuese Dios Padre. Se la abrí de un golpe, a ver si aprende a discutir. El que no sabe, que calle” (*MM*, p. 61; Apéndice, 73). El protagonista insiste en que sus ideas son las correctas y rechaza el razonamiento del otro, situación que deriva en una suerte de autoritarismo, pues no acepta otra opinión más que la suya. La misma idea se desarrolla en el *Ce 74*: “Lo maté porque no pensaba como yo” (*MM*, p. 62; Apéndice, 74). De forma directa y explícita, la frase simboliza la primacía de un pensamiento intolerante; entonces, podemos ver que estamos ante el mismo argumento principal del anterior.

En el desarrollo de las “confesiones” se puede advertir que hay microrrelatos que se corresponden mutuamente en sus motivos. En otras palabras, se trata de ver los “dos lados de la moneda”, como es el caso de los *Ce* 80 (“La maté porque me dolía el estómago”: *MM*, p. 64; Apéndice, 80) y *Ce* 81 (“La maté porque le dolía el estómago”: *MM*, p. 64; Apéndice, 81), en los que el homicidio se presume como el “remedio” desde diferentes perspectivas, pues en *Ce* 80 el protagonista “soluciona” su problema, mientras en *Ce* 81 se “resuelve” el problema de la víctima; no obstante, en ambos casos, el homicidio no confiere ninguna mejora o beneficio. Se ha matado por una banalidad. Los protagonistas causan más daño. En el fondo, su acto refleja su terrible comportamiento radical e individualista.

Por su parte el *Ce* 107 (“Había jurado hacerlo con el próximo que volviera a pasarme un billete de lotería por la joroba”: *MM*, p. 67; Apéndice, 107) simboliza la intolerancia hacia una acción repetitiva. La reiteración del acto crea una gradualidad que va en aumento; entonces, el *criminal* utiliza una estrategia discursiva que permite dimensionar textualmente el hecho para así connotar su fastidio y justificar el asesinato. De modo que el homicidio busca quedar “imperceptible”: el protagonista nada más dio a conocer la situación que detonó su ira y veló todo rastro de su maldad. Este procedimiento o mecanismo para encubrir o disimular el asesinato es un recurso continuamente usado por los victimarios, ya que distraen al lector y cambian el foco de atención. En otras palabras, se minimiza lo más importante, el crimen, y se concentra toda la atención hacia lo más banal, como los motivos y justificaciones absurdas para cometer el asesinato.

Por lo demás, como se ha dicho, cabe señalar que en el *Ce* 107 se recrea una tradición española, pues en España, donde cada año se celebra la Lotería de Navidad, se tiene la creencia de que frotar un décimo del sorteo en el vientre de una embarazada, en la cabeza de

un calvo o en la joroba de una persona atraerá a la buena fortuna. En este sentido, la hipótesis de la personificación de la violencia mexicana en los microrrelatos se anula.

La intolerancia, por su parte, también se encuentra en estrecha relación con la impaciencia, comportamiento que habla de la frustración por no poder satisfacer ciertos deseos o alcanzar expectativas personales. Una muestra de esta conducta se lee en el *Ce* 105: “Me dijo que lo publicaría en mayo, luego en junio, después en octubre. Pasó el invierno, con la primavera se me revolvió la sangre, ¡era mi segundo libro! El decisivo. Que lo fuera para el joven editor, lo siento. Pero me lo agradecerán muchos y, seguramente, llamará la atención y será una buena publicidad” (*MM*, p. 86; Apéndice, 105). En este caso, el protagonista tiene baja tolerancia a la frustración porque no puede publicar prontamente su libro, al tiempo que su necesidad de controlar la situación deriva en obsesión. Además, acontece otro factor superficial para justificar el crimen. El escándalo del asesinato del editor generará publicidad gratuita por medio de la prensa roja, factor que será un “valor agregado” en la obra. En el razonamiento del protagonista persiste su interés personal y el factor material antes que la vida humana.

Cabe anotar algo más sobre este microrrelato antes de pasar al siguiente. Es fácil inferir que para Aub publicar en España era importante, ya que debía significar mucho para él que sus novelas fueran conocidas en la península: allí vivía el grueso de los lectores previstos para el ciclo de *El laberinto mágico*, allí estaba la mayor parte del público con el que imaginaba su “diálogo”, allí se ubicaban la mayoría de sus temas y de sus constantes preocupaciones. En gran medida, la desazón que le produce descubrir, en 1969, que casi nadie lo recuerda ni lo conoce en España, se explica atendiendo a ese anhelo de “estar allí”, al menos por medio de su obra. Es por ello que intentó publicar obras en editoriales madrileñas o catalanas, escabullendo –sin traicionar sus escritos– la censura franquista. El primer libro de su autoría

que se editó en la península, en 1966, fue su antología *Mis páginas mejores*; el segundo fue, precisamente, *Crímenes ejemplares*, gracias a las gestiones de Esther Tusquets, en la editorial Lumen, en 1972. Recordemos, insisto, que desde su radicación en México, el escritor no dejó de crear obras que reflejaran y sirvieran de testimonio sobre la Guerra Civil y la derrota de la República española, razón por lo cual censuraron sus libros en España, lo que derivó en su exclusión de ciertas imprentas y la ausencia de sus libros en estanterías del país. A la vez, no hay que olvidar que tampoco faltaron problemas para publicar los *crímenes* en México; en este caso, por cuestiones económicas, así como por intereses particulares de las editoriales. Aunque llegó a trabajar, en dos ocasiones, como traductor en el Fondo de Cultura Económica y publicó en la colección Tezontle (cuando aún se presentaba como un sello independiente), Max Aub financió personalmente sus libros y revistas. Meyer indica que “[Aub] recién llegado a México, se percató que, salvo sus colaboraciones en diferentes publicaciones y diarios nacionales, si deseaba ver impresos sus textos, obras de teatro o ensayos sólo podría hacerlo por su cuenta”,¹⁴ tal como sucedió con *Crímenes ejemplares* y su revista personal *Sala de Espera*. Quizá por ello, el *Ce 105*, aparecido por primera vez en la edición de 1972, pueda ser leído como un guiño o una alusión indirecta al tipo de problemas que sufrieron Aub y Tusquets al momento de trabajar en la publicación de los *crímenes* en España.

En cuanto a los motivos, en estrecho vínculo con la intolerancia, el *Ce 130* también alude a la impaciencia. El narrador ha esperado mucho tiempo para poder “poseer” a una chica, cuestión que sugiere un alto interés por satisfacer su deseo personal, y, a su vez, demuestra que sus requerimientos están por encima de la vida de los demás:

Entró en aquél preciso momento. Había esperado la ocasión desde hacía un mes. Ya la tenía acorralada, ya estaba vencida, dispuesta a entregarse. Me besó. Y aquel sombrío imbécil, con

¹⁴ *Los tiempos mexicanos de Max Aub, op. cit.*, p. 20.

su cara de idiota, su sonrisa de pan dulce, su facultad de meter la pata cada día, entró en la recámara, preguntando con su voz de falsete, creyendo hacer gracia:

—¿No hay nadie en la casa?

Para matarlo. El primer impulso es siempre el bueno. (*MM*, p. 74; Apéndice, 130)

La interrupción ocasiona la exasperación del protagonista, quien no admite la chanza de la víctima, y así, aparece la reacción violenta. Se usa una estrategia de distracción para velar el *crimen*, dado que la mirada del narrador se enfoca en describir negativamente a la víctima – “sombrió imbécil, con su cara de idiota, su sonrisa de pan dulce, su facultad de meter la pata cada día”–, y, con ello, acontece una desvalorización del sujeto. El narrador, en fin, busca exculparse del crimen cometido.

Llegado a este punto, bien vale la pena recordar que Aub consideraba que la intolerancia era una de las principales causas por las que el ser humano pierde, precisamente, su cualidad “humana” (valga la redundancia), pues la tolerancia es un factor necesario para la armonía y la subsistencia entre individuos. Esto se puede atestiguar en sus *Diarios*, en la entrada del 3 de julio de 1951:

Y te desafío, desde luego, a que me señales dónde y cuándo he llamado yo asesinos a los comunistas, tal como con una ligereza horrenda aseguraste.

Ciega la pasión cuando la *intolerancia* empuja. Ignoro si estas líneas servirán de algo, ojalá sea así: y la paz con todos. Porque si hay un enemigo de la paz es precisamente ése: la *intolerancia*. Así fue, es y será. Y no serán millones las firmas de las que lo impidan.

¿Quién es más que los yanquis? Habremos de decir: ‘¿quién es más *intolerante* que los comunistas?’. Si es así, la guerra es *inevitable*.¹⁵

Se puede conjeturar que el texto es producto de una confrontación con un conocido suyo por temas políticos. Sea como sea, la intolerancia desencadena una serie de “rupturas” y desencuentros que llevados a sus límites puede desencadenar una fuerte enemistad. De suerte que, si esta situación aparece entre dos grupos políticos y sociales en los que se hace partícipe una arraigada ideología intolerante, seguramente desatará una guerra. Mirándolo así, se vincula el tema de la intolerancia a “baja escala” de los protagonistas de *Crímenes...* con la

¹⁵ *Diarios (1939-1952)*, *op. cit.*, p. 195 (los subrayados son míos).

intolerancia a “gran escala” entre diversas posturas socio-políticas de países y gobiernos. Es ese vínculo el que podría explicar en parte la recepción negativa, antes mencionada, de los *crímenes* aubianos y del cuento de “Librada”, aparecidos en *Sala de Espera*, por parte de los intelectuales Wenceslao Roces, Juan Rejano y Federico Álvarez.

En los *Crímenes ejemplares*, otra de las consecuencias de la actitud intolerante es el rechazo hacia otros modos de vida, grupos sociales, etnias, religiones o preferencias sexuales, que conduce a la discriminación, misma que deriva, por ejemplo, en la homofobia. Una muestra de la intolerancia hacia las personas homosexuales es el *Ce* 108: “La única duda que tuve fue a quién me cargaba: si al linotipista o al director. Escogí al segundo, por más sonado. Lo que va de una jota a un joto” (*MM*, p. 67; Apéndice, 108). Habrá que detenerse un poco para explicar el mexicanismo “joto” y ahondar en su inclusión, así como en la relevancia del juego de palabras (“jota/joto”). En México, se denomina “joto” a los hombres que sienten atracción sexual por personas del mismo sexo. Entre otras acepciones, también se tilda de “jotos” a los hombres que tienen un comportamiento femenino o “amanerado”, y de “jota” a los hombres homosexuales ridiculizados por otros hombres homosexuales quienes se refieren a ellos en femenino para sobajarlos o humillarlos. El nombre surgió en la cárcel de Lecumberri, también llamado el Palacio Negro.¹⁶ En este lugar, cada pasillo se reconocía por una letra en la que juntaban y encerraban a los presos según la similitud de su cargo jurídico o imputación: los acusados considerados homosexuales eran enviados a la crujía o corredor “J”, y de ahí la similitud entre el sonido del fonema con la palabra peyorativa.

El narrador del *Ce* 108, entonces, juega con los fonemas en “femenino” y en “masculino” de la grafía “j” porque las víctimas son, por un lado, un linotipista que maneja

¹⁶ Ahora Palacio de Lecumberri, ubicado al sur del centro de la Ciudad de México. Desde 1976 hasta la fecha, el Palacio es sede del Archivo General de la Nación.

moldes de letras, y, por el otro, un director, probablemente homosexual, es decir, un “joto”. En el discurso se observa una clara alusión al argot popular mexicano. Su inclusión enfatiza, más que la nacionalidad, el juego de lenguaje y el contraste entre las ocupaciones de las víctimas.

En otro orden de ideas, la “mexicanidad”, ya vista en las referencias gastronómicas del cuento “Los avorazados”, también sirve para provocar el humor mediante los pintorescos términos que el narrador escoge. Por tanto, tres suposiciones se pueden considerar sobre el tema. En primera instancia, la elección del idiolecto de los personajes cumple una función de artilugio literario, o sea, de “extrañamiento” estético para dar un contraste al variopinto catálogo de voces en las confesiones. Por otro lado, posiblemente Aub se fue adaptando poco a poco al léxico mexicano y lo incluyó sin más cuidado que el de darle cierta voz a sus personajes, o también porque sus *crímenes* podrían llegar a otras tierras, por ejemplo a España. Y así, de tener los personajes un acento español, posiblemente censurarían su obra. En todo caso, la “nacionalidad” española o mexicana de la obra es una cuestión que da para reflexionar sobre si hay una deliberada intención por parte del autor, o si se trata de una mera estrategia de su estética narrativa, asunto en el que se profundizará más adelante cuando se analicen los *crímenes* “españoles”.

Retomando el estudio del discurso de las confesiones, el *Ce* 125: “¿Tengo la culpa de ser invertido? Y él no tenía derecho a no serlo” (*MM*, p. 72; Apéndice, 125), muestra una situación inversa a la anterior. La elección de la víctima es determinada por su condición heterosexual. De este modo, la discriminación también deriva en la “heterofobia”, o rechazo a quien tenga preferencias sexuales por personas del sexo opuesto. Este *crimen* sugiere que la intolerancia ocurre en cualquier grupo social, al tiempo que también refleja el rechazo social a

las diferentes preferencias sexuales, así como podría suceder con el repudio a diferentes creencias.

La religión es otro de los motivos *criminales*, pues en los microrrelatos aubianos se muestra un tipo de fanatismo religioso o fundamentalismo causado por la radical cosmovisión de ciertos dogmas o creencias y su estricta aplicación, como el caso del *Ce 5*:

—Es tan sencillo: Dios es la creación, a cada momento es lo que nace, lo que continúa, y también lo que muere. Dios es la vida, lo que sigue, la energía y también la muerte, que es fuerza y continuación y continuidad. ¿Cristianos, éstos que dudan de la palabra de su Dios? ¿Cristianos ésos que temen a la muerte cuando les prometen la resurrección? Lo mejor es acabar con ellos de una vez. ¡Qué no quede rastro de creyentes tan miserables! Emponzoñan el aire. Los que temen morir no merecen vivir. Los que temen a la muerte no tienen fe. ¡Que aprendan, de una vez, que existe el otro mundo! ¡Sólo Alá es grande! (*MM*, p. 28; Apéndice, 5).

Para el protagonista, la congruencia en el discurso y la ideología es necesaria en la formación del sujeto, es decir, entre lo que se cree, se dice y se hace; mirada ortodoxa en extremo, pues percibe una contradicción entre el miedo a la muerte y el pensamiento de los cristianos, que —según las escrituras de la Biblia— tendrán vida después de su fallecimiento, temor que ha sido uno de los dilemas principales del hombre. Por tanto, el narrador considera que los “cristianos”, con su cosmovisión religiosa, son mentirosos y por ello deberá castigárseles. El victimario cree tener un código ético muy superior a los de sus víctimas; sin embargo, es una persona intransigente, que no se percata de su propia imperfección, de modo que lo realmente reprochable es su forma de pensar que deriva en el fundamentalismo. El *Ce 89* se decanta en este mismo tenor:

Subirse sobre un montón de cadáveres para ver el campo a través de una tronera, esperar con cuidado, mirar con atención para ver si se descubre el enemigo; disparar a mansalva, sin errar el tiro, resentir el golpe en el hombro derecho, el golpe que arma caballero. Acabar de una vez con los que molestan para no volvérselos a encontrar mañana estorbando el paso. ¿O es que mis enemigos no son enemigos de Dios? (*MM*, p. 80; Apéndice, 89).

El texto se puede resumir como “Los maté porque son mis enemigos”. El victimario retoma el concepto simbólico de la religión —“Dios”— para enfatizar que su causa es la única

justa, porque es avalada por una autoridad suprema. En este mismo sentido, el fenómeno del fanatismo religioso, o el fundamentalismo, se verifica en la “institucionalización” de una ideología, con una estructura y un sistema propios –como la Iglesia en el catolicismo, o las suras del Corán y el testimonio del profeta Mahoma en el Islam–, la cual, a su vez, simboliza un tipo de poder que incluso puede imponerse sobre las leyes de las sociedades democráticas. Sea como sea, cuando la intolerancia se presenta, la convivencia entre sujetos es sumamente difícil, lo que a su vez impide que los individuos de cualquier sociedad puedan coexistir sin transgresiones en un mismo espacio.

POSICIÓN DE SUPERIORIDAD

Otra escena común en los motivos criminales es la relación de poder que aparece entre personajes, la cual provoca un desequilibrio o desigualdad entre los individuos involucrados, de suerte que la idea de superioridad que tiene el victimario de sí mismo se convierte en la piedra angular de sus acciones. Los microrrelatos que claramente ejemplifican lo anterior son los *Ce* 11, 26, 38, 61, 65, 77, 78, 106 y 116. En el *Ce* 11 se representa, de manera explícita, una figura de autoridad en uno de sus personajes, un agente de tránsito:

Ahí está lo malo: Que ustedes creen que yo no le hice caso al alto. Y sí. Me paré. Cierro que nadie lo puede probar. Pero yo frené y el coche se detuvo. En seguida la luz verde se encendió y yo seguí. El policía pitó y yo no me detuve porque no podía creer que fuera por mí. Me alcanzó enseguida con su motocicleta. Me habló de mala manera: “Que si por ser mujer creía que las Leyes de tránsito se habían hecho para los que gastan pantalones”. Yo le aseguré que no me pasé el alto. Se lo dije. Se lo repetí. Y él que si quieres. Me solivianté: La mentira era tan flagrante que se me revolvió la sangre. Ya sé yo que no buscaba más que uno o dos pesos o tres a lo sumo. Pero bien está pagar una mordida cuando se ha cometido una falta o se busca un favor. ¡Pero en aquel momento lo que él sostenía era una mentira monstruosa! ¡Yo había hecho caso a las luces! Además el tono: Como sabía que no tenía razón se subió en seguida a la parra. Vio una mujer sola y estaba seguro de salirse con la suya. Yo seguí en mis trece. Estaba dispuesta a ir a Tránsito y amar un escándalo. ¡Porque yo pasé con la luz verde! El me miró socarrón, se fue delante del coche e hizo intento de quitarme la placa. No sé qué pasó entonces. ¡Aquel hombre no tenía ningún derecho a hacer lo que estaba haciendo! Yo tenía la razón. Furiosa, puse el coche en marcha, y arranqué... (*MM*, pp. 31-32; Apéndice, 11)

El discurso de la protagonista se concentra en guiar la atención del receptor hacia el agravio que siente a su persona. La narradora considera que el prejuicio que tiene el policía sobre el género femenino ciega su razonamiento. No obstante, la protagonista libera su frustración por medio del asesinato. Aunque su discurso pretenda convencernos de su inocencia, finalmente, la evidencia apunta a su *arranque* de enojo y, por ende, a su culpabilidad.

Por otro lado, en *Ce* 26 (“¡Que se declare en huelga ahora!”: *MM*, p. 37; Apéndice, 26), el protagonista anula los derechos del trabajador. En el motivo del *crimen* se devela un matiz socio-político, dado que la huelga es una protesta, generalmente de tipo sindicalista, llevada a cabo por la violación de los derechos laborales y económicos, al tiempo que es ejecutada mediante la suspensión de labores. Aquí, vale traer a colación los fenómenos históricos que verifican la relación de *Crímenes ejemplares* con la época. Recordemos, por ejemplo, los motivos de la violencia de la Banda Bonnot, descritos en el primer capítulo. A nivel mundial, conforme aumentaron diversos sistemas de producción industrial en el siglo XX, se acrecentó el número de movimientos sindicales. Las administraciones de las empresas no consideraban el valor de la mano de obra obrera, privilegiando la producción por sobre el factor humano, y las condiciones laborales de los obreros, por lo tanto, eran deplorables. Se levantaron, entonces, huelgas para exigir mejores condiciones laborales y salarios justos. En ese sentido, se entiende que el *crimen* alude a la decisión del empresario, quien prefiere acabar con la vida del trabajador o el subordinado antes de negociar sobre sus peticiones.

El tema de la subordinación se trata en el *Ce* 116: “Lo maté porque no pude acordarme de cómo se llamaba. Usted no ha sido nunca subjefe de Ceremonial, en funciones de Jefe. Y el Presidente a mi lado, y aquel tipo, en la fila, avanzando, avanzando...” (*MM*, p. 69; Apéndice, 116). Si bien la razón del homicidio se debe a una preocupación por el olvido del

nombre, la verdadera razón es que el “Jefe” no quiere perder el control de la situación. La importancia del otro individuo es ínfima comparada con su cargo y su nivel jerárquico.

Llegado a este punto, nótese que todos los personajes principales colocados en esta “posición de superioridad” ejercen algún cargo de poder (agente de tránsito, empresario o capataz, “Subjefe de Ceremonial en funciones de ‘Jefe’”), es decir, son personas que figuran como los principales “engranajes” dentro de un sistema jerárquico. Sin embargo, este tipo de organización no siempre es una cadena de mando, pues en determinados grupos sociales existen otro tipo de jerarquías implícitas; por ejemplo, el *Ce 38* muestra cómo el victimario se considera superior a su contrincante. Cree que en su grupo de ajedrez hay una tácita convención social que exige el reconocimiento que su liderazgo:

Pueden ustedes preguntarlo en la Sociedad de Ajedrez de Mexicali, en el Casino de Hermosillo, en la Casa de Sonora: soy yo, yo era, muchísimo mejor jugador de ajedrez que él. No había comparación posible. Y me ganó cinco partidos seguidos. No sé si se dan ustedes cuenta. ¡El, un jugador de clase C! Al mate, cogí un alfil y se lo clavé, dicen que en el ojo. El auténtico mate del pastor... (*MM*, p. 43; Apéndice, 38)

El protagonista trata de no perder su liderazgo (lugar privilegiado) y se obsesiona con mantener su posición. En consecuencia, al frustrarse su plan su imagen se daña, se siente humillado, lo que hace surgir su irritación que provoca el homicidio. El *Ce 65* presenta casi la misma historia. El narrador sugiere que su derrota aconteció por una trampa: “¡Y aquel jijo cerró a seises, cuando estaba tan claro como el día que yo tenía la última blanca! No lo volvería a hacer. Y se decía campeón de Tulancingo. ¿Para qué hablamos?” (*MM*, p. 58; Apéndice, 65). El personaje principal mata al oponente como castigo por hacer un “engaño”, sin considerar que cometer un asesinato es un acto mucho peor. Asimismo, mantener la “verdad” a toda costa, incluso pasando por los derechos de los demás, también puede provocar agravios en lo que se considera “lo justo”. Claramente, el narrador eliminó a su “competencia” por un interés propio y no por una cuestión moral.

Otro tipo de “poder” se presenta en el *Ce* 61: “Lo maté porque tenía una pistola. ¡Y da tanto gusto tenerla en la mano!” (*MM*, p. 55; Apéndice, 61). La sensación de tener un arma amplifica el “poder” que el protagonista siente sobre el *otro*. Entonces, la pistola funciona como potenciador de su pensamiento agresivo; a su vez, el disparo es la liberación de esa violencia interna, reflejada en el placer de tener dominio sobre los demás. En este mismo trabajan el *Ce* 77 (“Lo maté porque era más fuerte que yo”: *MM*, p. 63; Apéndice, 77) y el *Ce* 78 (“Lo maté porque era más fuerte que él”: *MM*, p. 63; Apéndice, 78), historias que se corresponden, y, además, al igual que los *Ce* 80 (*MM*, p. 64; Apéndice, 80) y 81 (*MM*, p. 64; Apéndice, 81), conforman una antítesis.

En el primer microrrelato se acaba con quien “se cree” es el enemigo y, al mismo tiempo, se busca liquidar a esa persona porque en un futuro puede ocasionar un daño. En el segundo caso, se cuenta el abuso de poder sobre quien no puede defenderse. Es relevante observar que en las dos oraciones, al cambiar la primera persona por la tercera persona del singular, el sentido es radicalmente diferente. Entonces, adelantándonos al tercer capítulo que habla sobre la brevedad, se puede ver que la diégesis es el factor que genera la “concisión” narrativa, y no el “recorte” de palabras; asimismo, por la diégesis es que se concibe una potencial pluralidad de significados en un microrrelato.

Continuando el análisis de los *Ce* 77 y 78, se infiere de ellos que los personajes se libran del enemigo para tener el poder absoluto sobre el otro. De este modo, legitiman prácticas inmorales para alcanzar su objetivo. Así también ocurre con el *Ce* 106: “Lo envenené porque quería ocupar su puesto en la Academia. No creí que nadie lo descubriera. ¡Tuvo que ser ese novelista de mierda que, además, es comisario de policía!” (*MM*, p. 86; Apéndice, 106).¹⁷ La

¹⁷ En este relato encuentro líneas convergentes: la vida del autor y motivo del crimen. Observo que es un juego. Hay que recordar que Aub hace su propio discurso de ingreso a la Academia Española. En ella toma posesión de

envidia del protagonista es el móvil que subyace en el asesinato; razón que también demuestra su distorsionada creencia de poseer cualidades más destacadas que las de la víctima. En todo caso, se comprende que el fin justifica los medios para los victimarios expuestos en los anteriores *crímenes*. Sus acciones, decisiones y conductas no devienen de un juicio moral, sino de una “ley de poder”, maquillada con una falsa intención de justicia.

HUMILLACIÓN

Otro de los catalizadores *criminales* es la humillación u ofensa que creen recibir los protagonistas por parte de las víctimas, pues en sus discursos se hallan una serie de enunciados que fundamentan la liberación de sus sentimientos, o más bien resentimientos, origen de toda su agresividad. Las “confesiones” *Ce* 9, 71, 120 y 126 se encuentran en esta vertiente. Los protagonistas consideran que su dignidad es denigrada. Para compensarlo acaban con quien haya incitado esa emoción. Por ejemplo, en el *Ce* 9:

Yo estoy seguro de que se rió. ¡Se rió de lo que yo estaba aguantando! Era demasiado. Me metía y me volvía a meter la fresa sobre el nervio. Con toda intención. Nadie me quitará esa idea de la cabeza. Me tomaba el pelo: “Que si eso lo aguantaba un niño”. ¿Acaso a ustedes no les han metido nunca esas ruedecillas del demonio en una muela careada? Debieran felicitarme. Yo les aseguro que de aquí en adelante tendrán más cuidado. Quizá apreté demasiado. Pero tampoco soy responsable de que tuviese tan frágil el gznate. Y de que se me pusiera tan a mano, tan seguro de sí, tan superior. Tan feliz. (*MM*, p. 31; Apéndice, 9)

la silla *i*, el 12 de diciembre de 1956. Aub precedería al dramaturgo Ramón del Valle-Inclán. En este ensayo ficticio, la guerra civil no tuvo lugar y Aub es reconocido por su labor como director del Teatro Nacional (véase Max Aub y Antonio Muñoz Molina, *Destierro y destiempo: dos discursos de ingreso en la Academia*, Pre-textos, Valencia, 2004, pp. 11-49). Eugenia Meyer, sobre este ensayo, señala que “hay 48 académicos encabezados por Federico García Lorca, quienes habrían llegado a este puesto honorífico el 18 de enero de 1942 (cuando en realidad fue asesinado seis años atrás)”. Vale la pena transcribir la cita completa para saber a quiénes consideró Aub personajes relevantes de esta institución: “Entre los académicos que comparten esta experiencia ilusoria se cuenta: José Bergamín, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Emilio Prados y hasta Salvador Madariaga. El exilio no se había dado y, por ende, se refiere a autores de su generación que ya eran académicos como Alfonso Sastre, Calos Muñiz, Antonio Gala, Bernardo Giner de los Ríos, José Ricardo Morales, Lauro Olmo, Jorge Semprún, José García Lora y Fernando Arrabal. Muchos de ellos, eran casi desconocidos en tierras mexicanas y con seguridad apenas mencionados en la España franquista” (*Los tiempos mexicanos...*, *op. cit.*, p. 23).

Para el narrador, el dentista hace mofa de su dolor, pues considera que su dolencia no tiene justificación, circunstancia que aviva tanto su dolor como su enojo. Su irritación se agranda y mata al dentista. Por su parte, la afirmación “debieran felicitar me” simboliza su soberbia, ya que, al pensar que todos sienten y creen en lo mismo que él, considera que ha hecho un bien a la sociedad. Por otro lado, el narrador ha utilizado una estrategia ya antes vista en otras “confesiones”. Concentra la atención en su propio dolor y sugiere que el dentista lo ha torturado por diversión; de esta forma, se victimiza, al tiempo que crea un distractor del asesinato. En el caso del *Ce 71* acontece lo mismo:

Resbalé, café. La corteza de una naranja tuvo la culpa. Había gente, y todos se rieron. Sobre todo aquella del puesto, que me gustaba. La piedra le dio en el meritito entrecejo: siempre tuve buena puntería. Cayó espatarrada, enseñando su flor. (*MM*, p. 61; Apéndice, 71)

La vergüenza pública acentúa la tensión, el orgullo del narrador se ve lastimado, lo que le produce un dolor intenso “moral”, y da lugar al *crimen*; pero, en el trasfondo, hay una intención de venganza. El narrador, al verse “ridiculizado”, siente un ataque a su persona que se acrecienta cuando percibe el menosprecio por parte de la chica que le atrae. Su percepción se distorsiona y provoca otra humillación para la mujer; no obstante, termina en su homicidio. Un mecanismo semejante se encuentra el texto *Ce 120*: “De mí no se ríe nadie. Por lo menos ése ya no” (*MM*, p. 70; Apéndice, 120). Para el protagonista, la risa es una metáfora de la humillación. Parece que, en este caso, la risa se convierte en una cualidad cruel y pernicioso, como si estos rasgos fueran inmanentes a la sonrisa y a la carcajada. Amén del orgullo manifiesto, el comentario recuerda la creencia de algunas órdenes religiosas que durante la Edad Media consideraban la risa como una falta de respeto, un factor que deterioraba la obediencia de los acólitos y por esto mismo atentaba contra el control sobre su conducta.

El *Ce 126* no habla de la risa, pero retoma el tema de la humillación: “Me llamó tarado. Yo no le consiento a nadie que le falte a mi madrecita” (*MM*, p. 86; Apéndice, 126). En este

contexto, la figura de la madre tiene una connotación de desprestigio. El protagonista siente una provocación por el irrespeto hacia su progenitora, pues, irónicamente, no comprende que el insulto es para él. Por consiguiente, aparece el castigo como vehículo que evitará que la burla vuelva a suceder. En este mismo sentido, si esta reprimenda resulta extrema, entonces, estamos ante la venganza.

VENGANZA

La revancha aplicada por los protagonistas se encuentra en una difusa línea entre hacer justicia o vengarse. Para saber qué criterio vengativo subyace en los motivos de los *criminales*, se observa el argumento bajo el cual se juzga a las víctimas. Así sucede con los microrrelatos *Ce* 48, 69, 109, 115, 152, 45 y 93. En el *Ce* 48, el victimario no toma en cuenta la circunstancia que provoca el accidente, sino el acto:

Yo no lo sé. Allá ustedes. Quizá sean de una pasta distinta, pero yo soy así. ¡Qué le vamos a hacer! Asumo toda la responsabilidad. Lo único cierto es que aquel día yo estrenaba zapatos. Si fuésemos a analizar las cosas el verdadero responsable es el zapatero. Yo soy un hombre, nada menos que todo un hombre, como dijo el señor Hoyos. No lo aguanté. Esto está claro. Hay dolores que no se resisten. A mí me operaron una vez sin anestesia: porque me dio la gana. Esa es otra historia que no tiene nada que ver con esto. La verdad es que yo no podía más. Esos dolores insidiosos, que ni siquiera son dolores; hipócritas. Y tomé el tranvía. La cosa empezó seguida: me pisó. Sí, me pisó. Me pidió perdón, muy atentamente. Me aguanté y no pasó nada. Desde luego un desconocido que le pisa a uno es siempre un ser antipático. Un momento después —creo que fue a la parada siguiente, a la entrada de la Calle Mayor— nos empujaron y aquel hombre me pisó por segunda vez. Esta vez no me pidió perdón. Pero no lo pude resistir. Lo zarandeeé. Entonces me pisó por tercera vez. Lo demás lo saben ustedes. Tampoco tengo la culpa de ser representante de la mejor fábrica americana de navajas de rasurar, dejando aparte, que soy muy hombre. (*MM*, pp. 46-47; Apéndice, 48).

Las explicaciones que expone el narrador para defenderse y exculpar su homicidio no son propias del raciocinio, pues están sujetas a la ira que provoca el daño recibido. Entonces, el protagonista, para “igualar” su malestar y generarle lo mismo a la víctima, recurre al asesinato como “desquite”, lo que conlleva a cierto guiño de soberbia. En el mismo tenor se puede leer el *Ce* 69:

Había terminado la tarea, no crean que fue cosa fácil: ocho días para poner en limpio aquel plano. A la mañana siguiente eran las pruebas semestrales. Y aquel pendejo, que va, y viene a llenar su grafío en mi botella de tinta china y la deja caer sobre mi plano... Fue natural: le planté el compás en el estómago. (*MM*, p. 60; Apéndice, 69)

La venganza presentada en el anterior microrrelato es una reacción violenta ejecutada bajo una falsa etiqueta de justicia. El narrador juzga con severidad el error y determina que la única forma de exculparlo es dándole muerte, hecho por demás exagerado que visibiliza su poca tolerancia, al tiempo que revela su incapacidad de empatía.

En el *Ce* 109, “¿Me van a acusar de haber matado a ese troglodita que acaba de liquidar a sus padres y a su abuela? Si hubiésemos sido veinte, ni quien dijera nada. ¿O no? ¿Es un crimen porque lo hice solo? No, señor, no” (*MM*, p. 68; Apéndice, 109), se comprende que es un “ajuste de cuentas”. El protagonista cree que tiene superioridad moral para aplicar justicia por su propia mano: las leyes y el sistema judicial no ofrecen ninguna solución para sancionar un delito previo. Dicha manera de pensar refleja la dudosa credibilidad que tiene el sistema de justicia en el que se halla el protagonista. En ausencia de un código penal que ponga orden en la estructura social, el protagonista actúa conforme su propio sistema de valores, el cual, por sus acciones, tampoco está sujeto a principios morales y éticos.

En el relato *Ce* 115 también se manifiesta una actitud de venganza: “Me salpicó de arriba abajo. Eso, todavía, pase. Pero me mojé toditos los calcetines. Y eso no lo puedo consentir. Es algo que no resisto. Y, por una vez que un peatón mata a un desgraciado chofer, no vamos a poner el grito en el cielo” (*MM*, p. 69; Apéndice, 115). El castigo no encaja en el daño. La reacción desproporcionada corresponde a la intensa agresividad con la que se actúa. En otro sentido, si bien el hecho puede ser caricaturesco, es necesario observar que la situación, fuera de la comicidad que produce, es un indicio de la capacidad de obrar sin considerar las lamentables consecuencias. La conciencia del criminal incide en un

comportamiento irracional, condicionado por el impulso perjudicial que procura la inmediatez de su reacción para conseguir su satisfacción propia.

Por su parte, el *Ce* 152: “Estaba tan furioso que cuando quise abalanzarme había desaparecido. Si la rematé con tanta saña fue por eso” (*MM*, p. 76; Apéndice, 152), implica una ira exacerbada. El primer “desquite” es físico, mientras que el segundo es simbólico. Asimismo, la agresividad proyectada es muestra del enorme grado de resentimiento que se libera por medio del doble remate.

En la confesión del *Ce* 45: “Me echó un trozo de hielo por la espalda. Lo menos que podía hacer era dejarle frío” (*MM*, p. 82; Apéndice, 45), si bien el paralelismo entre el cubo gélido y la posición rígida del cadáver reproduce una imagen caricaturesca, también es claro que representa un ajuste de cuentas, pues se alude a la “Ley del Talión”, que se aplica para provocar el mismo daño. Un ejemplo más de la soberbia es el *Ce* 93:

Tanto: señor profesor, señor profesor... Y todo por hacerse el mono, puro cotejo, puro servicio, puro babeo. ¡Qué si primero fue así, que si primero fue asá! Pero el colmo fue que, por las buenas, se puso a copiar y a negarse a prestárnoslo... A ver si lo hace ahora. Se quedó como un palo, del ídem. (*MM*, p. 83; Apéndice, 93)

La ventaja obtenida de forma inmerecida merece un escarmiento; sin embargo, el narrador actúa bajo el pretexto de un falso espíritu de justicia, pues su excusa no es propia del interés común de todos los alumnos de clase, sino del resentimiento que tiene contra su compañero.

La venganza, en todo caso, es una reacción incitada por una emoción de rencor o celo en respuesta a una acción percibida como mala; pero, en el caso de los *crímenes*, representa la exteriorización de un pensamiento intransigente que no admite la imperfección humana que tiende, por supuesto, a provocar accidentes. Para los protagonistas, el “error humano” es ajeno a ellos, pues consideran que son superiores a los demás.

SOBERBIA

La creencia de estar en posesión de la verdad, o por encima de la misma, implica la imposición de una idea, de un juicio o de un concepto, que produce la anulación de los derechos y pensamientos de los otros. En los microrrelatos *Ce 52* y *87*, los protagonistas se valen de preguntas retóricas para demostrar que no necesitan de un contraargumento, es decir, se creen “dueños” de la verdad. De suerte que los narradores no esperan una contestación; dan por hecho que su “interlocutor”, en este caso el lector, estará de acuerdo en sus razones para realizar el *crimen*. En el *Ce 52*:

El Oficial Mayor de la Unión de Autores Cinematográficos me devolvió amablemente mi manuscrito:

—Lo siento mucho, señor, pero la comisión de registro ha dictaminado que su argumento no se puede aceptar porque su historia es idéntica a otra que registró hace un mes el señor Julio Ortega.

—No es posible. ¡Esa historia se me ha ocurrido a mí! ¡Es mía!

—Según dicen, sólo varía el título y unos pequeños detalles.

Era imposible. Era una historia muy buena, completamente original. Seguramente le habría gustado a alguno de los componentes de esa misteriosa comisión, y decidió apropiársela. Apuré mi paciencia.

—¿Puedo ver el argumento del señor Ortega?

Me lo tendió y lo ojeé. Efectivamente, los dos asuntos eran muy semejantes. ¡Pero era imposible que se le hubiese ocurrido a él! ¡Aunque lo hubiera registrado antes que yo! ¡Así lo escribiese antes que yo! ¡La idea era mía y nada más que mía! ¡Era un robo!

Así lo dije, así lo grité. No lo quisieron comprender. No acertaron a darse cuenta de que el tiempo no importaba absolutamente nada para las ideas. Muy pocas gentes saben lo que es poesía: la confunden con la historia, con la historia falsa que inventan para satisfacer sus mezquinas necesidades. Yo vi cómo cuchicheaban, sonreían. ¡Botarates! ¡Hasta me sonrojé! No me pongo colorado más que cuando me achacan algo falso. Se me revolviéron las tripas.

Entonces entró el señor Ortega. Era un hombre completamente vulgar, a quien evidentemente no se le podía haber ocurrido aquella idea: la frente estrecha, la panza grande; con tipo de carnicero. Lo hice con la plegadera, pero lo mismo hubiera podido ser el pisapapeles. Sangró como un cochino. (*MM*, pp. 49-50; Apéndice, 52).¹⁸

¹⁸ Es inevitable recordar que Aub era guionista de cine. Después de su tormentosa llegada al país, Aub empezó a trabajar en el medio cinematográfico. Su experiencia en un film de André Malraux, durante la guerra (*L'espoir* o *Sierra de Teruel*), ayudó a su pronta inserción en este campo. Meyer señala: “Sin cumplirse todavía un año de su llegada, Aub se afilia al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica. Poco después, cuando ya laboraba como asesor técnico, es nombrado secretario de la Comisión Nacional de Cinematografía [en 1944]” (*Los tiempos mexicanos de Max Aub*, op. cit. p. 13). En 1950, además, fue asesor técnico de la Dirección General de Cinematografía. En fin, es fácil, emparentar –sin necesidad de confundirlos– este trabajo del autor en la industria cinematográfica con la anécdota del protagonista: el escritor se estaría inspirando en los plagios que suelen ocurrir en este gremio artístico.

El narrador no concibe la idea de que su texto sea similar al de otro, y estima que sólo él pudo concebir el argumento de la obra. En otras palabras, se cree intelectualmente por encima de la víctima y tal vez de los demás, pues sospecha que los funcionarios de la Unión de Autores Cinematográficos están coludidos. Su menosprecio deriva en la ridiculización: “hombre completamente vulgar”, “frente estrecha”, “panza grande”, “carnicero”. Asimismo, su soberbia crítica los defectos físicos y personales de Julio Ortega –la víctima–, y demuestra que sus valores se fundamentan en lo superficial, en las apariencias. No considera que su envejecimiento sea también un defecto humano.

En esta misma vertiente, la pregunta retórica que lanza el narrador en el *Ce* 87 (“¿Por qué había de emperrarse así en negar la evidencia?”: *MM*, p. 66; Apéndice, 87), sugiere que no le importan las opiniones ajenas. Su enfado es una respuesta exagerada a quien contradice sus argumentos; al mismo tiempo, demuestra arrogancia, que es otra expresión de la soberbia. Este sentimiento trasunta una actitud autoritaria, propensa a presentarse cuando se quiere mandar sobre los valores e ideologías de los demás. En este sentido, se pueden encontrar los *Ce* 131 y *Ce* 132, que en *Sala de Espera* son intitulados *Cara* y *Cruz* porque, claramente, simbolizan las dos caras de una moneda.¹⁹ El primero, *Ce* 131, dice:

La verdad es que me porté mal con él. Me dejé llevar por un arrebato y lo insulté. Él tenía razón, pero yo soy así.

No hubo más. Nos seguimos viendo, sin hablarnos. Pero, para mí, era muy molesto. Claro está que podía haberle pedido perdón, y todo hubiese seguido como antes. Pero yo no soy de éstos. Él no me hacía caso: como si no existiera. No dijo ni ¡ay! Estoy seguro de que ni siquiera le dolió. Los dos hemos quedado tranquilos. (*MM*, p. 75; Apéndice, 131).²⁰

¹⁹ *Sala de Espera*, t. 2. Asimismo, el autor titula *Cara* y *cruz* un drama en tres actos, escrito en 1947, en el cual habla del cambio de circunstancias de dos generales; esto acontece después de la derrota de la II República española. Véase *La vida conyugal. Cara y cruz*, Joaquín Mortiz, México, 1966.

²⁰ Cito aquí por la edición de Pedro Tejada Tello, en *Mucha muerte*; sin embargo, hay que notar que Tejada Tello se basó, a través de la versión impresa por Calambur, en la segunda edición del libro (Finisterre, 1968), donde este “crimen” se incluye sin tres oraciones presentes en las versiones de *Sala de Espera* (México, 1951) y *Lumen* (Barcelona, 1972): “Él no me hacía caso: como si no existiera. *Pero estaba ahí. Había qué acabar. Lo dejé seco. No dijo ni ¡ay!...*” (las cursivas son mías para subrayar las frases omitidas en la versión de 1968).

El protagonista no acepta su error. Sabe que es culpable de la muerte de su “amigo”, pero su soberbia, disfrazada de orgullo, provoca una sensación de superioridad que ciega su juicio. La frase: “él tenía razón, pero yo soy así” alude, claramente, a la búsqueda de su propia satisfacción, que está por encima de todo interés ajeno. La indiferencia de la víctima le provoca un sentimiento de culpa con el que no vive tranquilo; por tanto, busca su calma mediante el menosprecio de la vida ajena. Por su parte, el *Ce 132* es la contraparte del anterior microrrelato:

Me insultó sin razón alguna. Así, porque se le subió la sangre a la cabeza. Estábamos jugando rommy, hizo trampa, se lo advertí. Decidí no jugar más. Lo resintió como un bofetón. No nos volvimos a hablar. Él era el culpable. Lo malo es que teníamos que vernos a diario en la oficina. Yo esperaba que me pidiese perdón. Pero ¡ca!, no era de éstos. Su presencia me molestaba cada vez más hasta que aquel día le vacié la pistola. Ni modo. (*MM*, p. 75; Apéndice, 132).

Si bien no se insinúa la soberbia de forma directa como en el “crimen” anterior, la insistencia en recibir una disculpa sugiere la satisfacción que producirá al protagonista tener la “razón” o la “verdad”. De este modo, presenta un tipo de “superioridad” sobre el otro, pues no acepta que lastimen su dignidad, mientras que sus principios obedecen a una conducta todavía más inmoral que la de la víctima. Su soberbia, entonces, le impide ver que su obsesión por obtener una disculpa no es más que una necesidad de mitigar su deseo de despecho o resentimiento, cuestión que también está en estrecho vínculo con la venganza.

HIPOCRESÍA

En varias ocasiones, el pretexto bajo el cual las confesiones *criminales* amparan su homicidio resulta una argumentación inconsistente entre lo que se dice y lo que se hace, de modo que la mentira que surge en su discurso bien puede ser tomada como hipocresía.²¹

²¹ Cabe recordar que Aub señalaba la no intervención de la dictadura franquista por parte de las potencias europeas y la americana era un acto de hipocresía.

Algunas de las “confesiones” que la representan son los *Ce* 4, 150, 96 y 104. En el caso del *Ce* 4: “—¡Antes muerta! — me dijo. ¡Y lo único que yo quería era darle gusto!” (*MM*, p. 28; Apéndice, 4), se procura demostrar que el entendimiento erróneo, por literal, de la exclamación, creó el equívoco; no obstante, el supuesto desconocimiento del protagonista se convierte en parte del delito. El narrador no se responsabiliza de sus actos. De cierta manera, su justificación es infantil porque su comportamiento está fuera de toda lógica. Esta es una estrategia para elaborar un discurso ingenuo y así neutralizar el sentido crítico del receptor.

En el mismo sentido encontramos el *Ce* 150: “Lo maté porque me lo dijo mi mamá” (*MM*, p. 74; Apéndice, 150). El pretexto del personaje principal es una simulada obediencia hacia la petición de su progenitora. Por otro lado, como en el caso anterior, su justificación tiende a la “ingenuidad”, no obstante, se entiende, por consenso, que el homicidio no tiene exculpación alguna. De esta forma, si el narrador está sujeto a las normas de lo “privado” (las reglas de casa), entonces, se deduce que también lo debe estar a las normas colectivas. El mismo caso se repite en el *Ce* 96: “A mí, mi papá me dijo que no me dejara... Y no me dejé” (*MM*, p. 84; Apéndice, 96). La explicación del victimario revela una artimaña para salir bien librado, pues presume de un “permiso” otorgado por su padre, a quien él considera una autoridad; sin embargo, su propósito no es protegerse, sino causar un daño malicioso y desmesurado. Por último, el *Ce* 104: “La maté por no darle un disgusto” (*MM*, p. 86; Apéndice, 104), se decanta en los conceptos de “equivocación” e “ingenuidad”; no obstante, estas tipologías de la hipocresía encubren y alteran la real causa del problema que es la deformada interpretación del protagonista. Por lo que su motivo revela un pensamiento incongruente que busca ocultar su maldad.

2.3. EL ESCASO VALOR DEL HOMBRE

En *Crímenes ejemplares*, el valor del hombre no se determina por sus ideas y su humanismo, sino por su utilidad. Por tanto, las cualidades éticas y morales de las víctimas – así como sus derechos legales– son anuladas. En vez de eso, se da importancia a hechos superficiales y materiales. En los discursos de los narradores, la reciprocidad –es decir, las relaciones interpersonales– entre los individuos se apoya en el reconocimiento del otro por el interés, el dominio y el poder que se ejerce sobre él en los siguientes *Ce* 1, 14, 27, 88, 95, 96, 103, 110, 111, 119 y 149. En ellos, la relación que se establece entre los personajes de los *crímenes* –victimarios y víctimas– se sostiene en una relación sujeto-objeto, puesto que los protagonistas dan prioridad a lo material antes que a lo humano. Por ejemplo, el *Ce* 1:

—No lo hice adrede.

Yo tampoco. Es todo lo que se le ocurrió repetir a aquella imbécil, frente al jarro, hecho añicos. ¡Y era el de mi santa madre, que en gloria esté! La hice pedazos. Les juro que no pensé, un momento, si quiera en la ley del Tailón. Fue más fuerte que yo. (*MM*, p. 27; Apéndice, 1).

El narrador tiene un vínculo más estrecho y emocional con el objeto que con la mujer – presumiblemente su esposa–, ya que su vida vale menos que el valor simbólico del jarrón. De nuevo, la mención de la “ley del Tailón” alude a un escarmiento proporcional a la afeción cometida; o sea, como el objeto fue “despedazado”, así la víctima también tuvo que ser “castigada”. Por su parte, también se entiende que el objeto es la representación de la figura materna, por tanto su destrucción genera una reacción agresiva, la venganza. En el *Ce* 149 ocurre lo mismo: “Me la devolvió rota, señor. Y me dio una penada... Y se lo había advertido. Y me la quería pagar, la muy... Eso, sólo con la vida” (*MM*, p. 58; Apéndice, 149). Al igual que en el *Ce* 1, la importancia de la vida de la víctima es menor que el valor de la pieza quebrada. Asimismo, el pensamiento del narrador subraya que su relación con los demás está sujeta a los valores del mercado, pues no considera las cualidades humanas de la

víctima para condonar el agravio. También en torno a la tasación del precio o valor de la vida de la víctima, el *Ce 27* cuenta: “Lo maté porque me dieron veinte pesos para que lo hiciera” (*MM*, p. 37; Apéndice, 27); alude entonces a la conversión económica de la valía del hombre. La condición humana de la víctima pasa a ser un producto social, pues su valor corresponde al de una mercancía; al mismo tiempo, se puede ver que su vida tiene un precio muy bajo.

En el *Ce 119* (“¡Tanta historia! ¿Qué más daba ése que otro? ¿A poco usted escoge su clientela?”: *MM*, p. 70; Apéndice, 119), las preguntas retóricas enfatizan que no importa la respuesta. El asesino tiene una moral despojada de todo dogma o creencia colectiva sobre el bien o el mal, pues a lo único que se atiene es a su conciencia personal, que, por lo visto, estriba en su venalidad. Cabe mencionar que este *crimen* apareció por primera vez en el cuadernillo número 28 de *Sala de Espera*, marcado con el número 77. En la segunda edición en vida del autor (Finisterre, 1968) se cambió la palabra “Gayosso” por “usted”: el nombre propio aludía a una famosa funeraria mexicana. Posiblemente, Aub cambió la palabra para desechar algunos “mexicanismos” de la edición de *Crímenes ejemplares* y así borrar cualquier rastro de nacionalidad.

Una situación contraria a la del *Ce 119* se lee en el *Ce 111*: “¡Si era un pobre imbécil! ¿Qué valía de él? Su dinero, exclusivamente su dinero. Y ahí está. ¿Entonces?” (*MM*, p. 68; Apéndice, 111); la confesión enfatiza que también el motivo económico juega contra la víctima. El sujeto no tiene valor por sí mismo, por tanto su vida tampoco es útil. Lo mismo sucede en el *Ce 95*: “¡A poco los hijos de millonarios tienen algo especial en la cabezota!” (*MM*, p. 83; Apéndice, 95). Aquí el relato refiere que la víctima no aporta ningún beneficio a la sociedad, quizá porque carece de cualidades humanas como el amor, la razón o la empatía. Pero hay más: el retrato de “los hijos de millonarios” resulta un estereotipo —sujeto oportunista y perezoso, que se caracteriza por disfrutar de los bienes y la riqueza económica

de sus padres. De cierta manera, es una crítica al poco aporte de los individuos que tienden a disfrutar del trabajo de otros.

En los *crímenes*, la falta de estima por la vida del hombre llega a tal grado que se cometen homicidios que ni siquiera necesitan un móvil. Por ejemplo, en *Ce* 14 (“Lo maté porque estaba seguro de que nadie me veía”: *MM*, p. 33; Apéndice, 14), se observa que ante la gravedad del acto cometido, el protagonista adopta un tono ingenuo, no exento de cierta picardía. Pero también es cierto que, en este caso, el “crimen” se convierte en un juego que banaliza la muerte. El acto del protagonista manifiesta una suerte de inconciencia, una sistemática ausencia de valores que le permitan formular una autocrítica. En este caso es evidente el individualismo del personaje principal, ya que sólo sigue el impulso de sus intereses particulares. Algo similar ocurre en *Ce* 110: “No, si yo me iba a suicidar. Pero se me encasquilló la pistola. Juro que la última bala era para mí. ¿Qué más daba que me llevara a unos cuantos por delante? Allí, desde la ventana, no se me escapaba uno. Me recordaba mis buenos tiempos de cazador” (*MM*, pp. 67-68; Apéndice, 110). Claro está que la caza por deporte es una actividad con fundamentos cuestionables, pero también se comprende que asesinar humanos por recreación es el acto retorcido de quien no tienen noción del límite entre el bien y el mal.

Al final de la edición de 1972 se suman otros móviles vinculados al desprecio por la vida humana. En la sección *Dos crímenes barrocos*²² compuesta por el *Ce* 135 y *Ce* 136, los victimarios dan intrincados argumentos para revelar que el hombre, como sujeto social, carece

²² Sección que sólo aparece *Crímenes ejemplares* de Lumen (1972). Esta tercera edición de la obra estuvo a cargo de Esther Tusquets. Según comenta Pedro Tejada Tello en el prólogo a *Mucha muerte*, la editora y Aub trabajaron la edición por medio de cartas, con fechas que van del 2 de septiembre de 1970 al 4 de mayo del mismo año. No es ilógico pensar que poco tuvo que ver el autor de *El laberinto mágico* con la organización de este libro, o sea con la forma en que fueron colocados los textos y sus correspondientes erratas (*MM*, pp. 13-14).

de importancia. En el *Ce* 135 encontramos no sólo la desestimación del hombre por el hombre, sino la anulación de los derechos legales del mismo:

Mire, señor, no vaya a ir en contra de mis ideas. No lo tolero. Yo acepto las suyas: para usted. Se las queda, las mastica, las digiere, las expulsa si a tanto le lleva su gusto. En general, los hombres desde hace un par y pico de siglos creen que son lo mejor de la humanidad. El non plus ultra. O.K. Allá ellos. Yo estoy convencido de lo contrario, de que todos somos unos hijos de la chingada²³ por el hecho mismo de ser hombres. Hace mucho que quedó probado que el hombre ha llegado a domesticar la naturaleza a fuerza de mala leche, ingratitud, instintos asesinos, palos, pedradas, machetazos, tiros, hipocresías, asesinatos a mansalva, imposición de la esclavitud. Cualquier hombre, por el hecho de serlo, es un hijo de puta. No discuto que otros piensen de manera distinta. Para mí, el imbécil mayor —suizo tuvo que ser— fue Juan Jacobo Rousseau. Con estas ideas, ¿qué de extraño tienen que yo sea una buena persona? Que matara a don Jesús, no tiene nada de particular: no le debía un céntimo a nadie. (*MM*, p. 87; Apéndice, 135).

Las referencias despectivas hacia el individuo lo deshumanizan y enfatizan sus características nocivas, tanto así que se critica al filósofo francés Jean Jaques Rousseau y a sus postulados de *El contrato social*. La opinión que tiene de la obra del ginebrino devela su juicio sobre la libertad e igualdad de los hombres que conviven bajo el precepto de un contrato social constituido por la voluntad general de la sociedad para garantizar la coexistencia armónica mediante del acatamiento del conjunto de costumbres, conductas y formas que permiten su desarrollo en paz. Se trae esto a colación para subrayar que, de acuerdo a los fundamentos de Rousseau, la perversión del individuo, o sea, en este caso el narrador, se produce por el mal gobierno en el que está inmerso, que no garantiza los principios de libertad e igualdad. De esta suerte, se crea una ruptura en los vínculos sociales, al tiempo que surge desconfianza en las instituciones que regulan el Estado de Derecho. El protagonista, entonces, aplicó el castigo de acuerdo a sus intereses particulares —es decir, por mano propia— al cuestionar la validez de las leyes y su ejecución.

Por su parte, en el caso del *Ce* 136 se hace alusión a René Descartes, filósofo que propuso que la razón es la única manera para encontrar verdad. El personaje principal elabora

²³ Palabra peyorativa de uso popular en el argot mexicano para enfatizar la mala procedencia del sujeto.

un “rebuscado” argumento para subvertir el famoso postulado “pienso, luego existo” –“*cogito ergo sum*”– del francés:

Pienso, luego soy, dijo el hombre famoso. Los árboles de mi jardín son, pero no creo que piensen, con lo que se demuestra que el señor Renato no estaba en su sano juicio y que lo mismo sucede con otros seres: mi suegro, por ejemplo: es y no piensa, o mi editor que piensa y no es. Y si lo ponemos al revés, tampoco es cierto. No existo porque pienso ni pienso porque existo.

Pensar es cierto, existir es un mito. Yo no existo, sobrevivo, vivir —lo que se dice vivir— sólo los que no piensan. Los que se ponen a pensar no viven. La injusticia es demasiado evidente. Bastaría pensar para suicidarse. No; don Descartes: vivo, luego no pienso, si pensara no viviría. Hasta se podría hacer un bonito soneto:

*Pienso luego no vivo, si viviera
no pensara, señor... etc... etc...*

Si para vivir se necesitara pensar, estábamos lucidos. Pero, en fin, si ustedes están convencidos de que así es, soy inocente, totalmente inocente, ya que no pienso *ni quiero pensar*. Luego si no pienso no soy y si no soy ¿cómo voy a ser responsable de esa muerte? (*MM*, p. 88; Apéndice, 136)

Es necesario anotar que el título de ambos textos –“Dos crímenes barrocos”– es resultado del intrincado discurso de los protagonistas. Asimismo, es reflejo de un pensamiento en decadencia, ideología similar a la de la época del Barroco (siglo XVII) en España. El país se encontraba en una precaria condición económica y social, al tiempo que la política y la milicia estaban comprometidas por múltiples guerras debido a la custodia del reino y de la emigración a América, lo que resultó en una gran pérdida de sus recursos tanto humanos cuanto económicos. De esta suerte surgió la desilusión y pesimismo de sus habitantes, mismo desencanto que muestra el narrador del *Ce 135*, con su desconfianza en la “bondad del hombre”. En el Barroco, la desconfianza era común entre los españoles, pues su sistema de gobierno estaba en crisis. Lo mismo ocurre con los narradores de los “Dos crímenes barrocos”, quienes también tienen una desilusión del mundo que los lleva a sospechar, incluso, de su propia razón. Por tanto, el protagonista del *Ce 136* infiere que todo lo que existe es “ilusión” –“Luego si no pienso no soy y si no soy ¿cómo voy a ser responsable de esa

muerte?”–; por tanto sus actos corresponden a juicios irracionales que justifican la muerte de otros mediante la anulación de su propia “existencia”.²⁴

Este modo de representar la vida humana campea en los textos. El *Ce* 103 dice: “Lo que importa es conseguir y tener paz entre los hombres. Si para lograrlo hay que llegar a esto (e hizo un gesto que abarcaba toda la plaza), ¡qué le vamos a hacer!” (*MM*, p. 85; Apéndice, 103). Se trata de la muerte de un colectivo y, dado que el protagonista tiene el poder para acabar con los derechos de la población, directamente, se alude a una tiranía. El personaje principal acaba con el colectivo porque, probablemente, éste no congeniaba con su idea de “paz”. La imposición de su ideología corresponde a intereses particulares. Así, utiliza la fuerza y la violencia para poder acceder al poder y eliminar cualquier adversidad. En el mismo tenor, el *Ce* 88:

Matar, matar sin compasión para seguir adelante, para allanar el camino, para no cansarse. Un cadáver aunque esté blando es un buen escalón para sentirse más alto. Alza. Matar, acabar con lo que molesta para que sea otra cosa, para que pase más rápido el tiempo. Servicio a prestar hasta que me maten; a lo que tienen perfecto derecho (*MM*, p. 66; Apéndice, 88).

La nulidad de los derechos se altera radicalmente sólo para satisfacer los del narrador. No obstante, de manera irónica sugiere que cualquiera puede aplicar los mismos principios, incluso para acabar con él. Para finalizar con el motivo *criminal* del poco valor del hombre es necesario incluir algunos relatos en que los homicidas no consideran, siquiera, los vínculos familiares para cometer su asesinato. Por ejemplo, en el *Ce* 22 –emparentado, como ya se ha dicho con el cuento “La pendiente”– se lee:

Estábamos en el borde la acera, esperando el paso. Los automóviles se seguían a toda marcha, el uno tras del otro, pegados por sus luces. No tuve más que empujar un poquito. Llevábamos doce años de casados. No valía nada. (*MM*, p. 36; Apéndice, 22)

²⁴ En la novela *Campo cerrado* también hay una mención a la máxima de Descartes: “Soy, luego pienso, luego soy./ Estoy, luego vivo, luego estoy” (*Campo cerrado, El laberinto mágico (I)*, presentación de María Teresa González de Garay, Capitán Swing, Madrid, 2010, p. 140).

Se narra la circunstancia que llevó al hombre a acabar con la vida de su esposa. En todo caso, en los discursos *criminales*, el asesinato de los miembros de la familia –como modelo de sociedad– simboliza la alarmante corrupción moral de los personajes principales, pues no tienen ningún atisbo de empatía con los otros, o por lo menos con los “suyos”. Esta cualidad manifiesta un individualismo extremo. Por un lado, se alude a los hábitos que provocan la monotonía, y, por otra parte, se señala que la “utilidad” de la mujer había llegado a su fin, lo que también sugiere una actitud machista. Sobre el machismo, el *Ce* 62 (el único que tiene título) es una clara muestra de ello:

“ERRATA”

Donde dice:

La maté porque era mía.

Debe decir:

La maté porque no era mía. (*MM*, p. 56; Apéndice, 62)

El protagonista trata a la mujer como un objeto. Es decir, la vida y el valor de la mujer están condicionados por el beneficio que le confiere el victimario. A su vez, en el discurso se manifiesta el carácter posesivo del narrador, lo que se constata en el “remate” de la segunda oración. Sus celos extremos se vinculan estrechamente con un deseo de control y dominación sobre la mujer. El personaje principal busca ser el preferido de la víctima sólo para satisfacer su propia vanidad.

Se acudió a este ejemplo para tratar sobre otra temática relacionada con el machismo. En *Crímenes ejemplares*, la violación es uno de los casos que tiene relevancia, pues se trata de la transgresión de los derechos de cualquier persona. Puede verse en el *Ce* 10: “La hendí de abajo arriba, como si fuese una res, porque miraba indiferente el techo mientras hacía el amor” (*MM*, p. 31; Apéndice, 10). Aquí, al homicidio lo antecede una agresión sexual, misma que es una vulneración a los derechos humanos, ofensa a la dignidad humana y menosprecio por la mujer que la sufre. Este *crimen* también alude a la dominación del victimario sobre la

víctima, pues la última es forzada a mantener una relación que no desea. Su rechazo desata la ira del narrador, y, por tanto, le hunde el cuchillo. Asimismo, la descripción del asesinato es una emulación del vaivén corporal cuando acontece el acto sexual “de abajo arriba”, artificio que sugiere la magnitud de la saña, o sea, la crueldad de la acción cometida, pues este corte simboliza tanto la liberación de la decepción del victimario como el corte de carnicero que se hace por humillar a la víctima animalizándola en el momento de la ejecución.

Acontece algo similar en el *Ce* 129: “Fue por pura tozuda. No le costaba nada hacerlo. Pero que no, que no y que no. Ustedes no se pueden dar cuenta. Las hay así. Pero cuantas menos haya, mejor” (*MM*, p. 74; Apéndice, 129). Si bien en la anterior confesión no queda señalado a qué se debe la renuencia de la mujer, se interpreta que se negó a realizar una acción; es decir, habría ocurrido una acción no consensuada. Quizá el asesinato fue provocado por un rechazo al acto sexual o cualquier otro motivo que implicara una participación similar por parte de la víctima. Cabe anotar que la palabra “tozuda” proviene del catalán y significa “terca”. Teniendo en cuenta, además, que en América esta palabra no es usada, el protagonista sería de origen español, con lo que nuevamente se pone en entredicho la supuesta mexicanidad de los *crímenes*.

En cuanto al tema de las relaciones familiares, otro móvil que se presenta atañe a los vínculos entre hermanos. En el *Ce* 36 (“Mató a su hermanita la noche de Reyes para que todos los juguetes fuesen para ella”: *MM*, p. 41; Apéndice, 36), hay cierta “inocencia”. No obstante, esta infantilización sirve para apelar a la empatía del narratario. Dicho procedimiento corresponde a la estrategia de distracción antes vista en otros microrrelatos. Para la protagonista, los juguetes tienen más valor que la vida de su hermana. Por tanto, su egoísmo deriva en la preferencia de lo material sobre lo humano.

2.4. LA RIDICULIZACIÓN DEL SUJETO

La apariencia es otro de los motivos *criminales*. Discriminar al otro por una razón superficial implica prácticas frívolas de convivencia y de marginación del sujeto. En el presente subapartado, veremos algunos de los rasgos físicos que suscitan el asesinato, como la piel y los ojos; asimismo el vestido, como un elemento externo de la persona, influye en la reacción violenta de los protagonistas. La exacerbación de los sentidos de la vista, el olfato y el oído hace que los asesinos tengan una visión distorsionada de la realidad, de tal manera que exageran e hiperbolizan los defectos y comportamientos de las víctimas.

LA PIEL

En los *Ce* 7, 23, 49 y 160 los granos y forúnculos de la piel de las víctimas se convierten en una fijación para los protagonistas. Es interesante observar la constante alusión a la dermatitis de los personajes en los microrrelatos por ser la piel el órgano más extenso y visible del hombre. Hay que mencionar que no existe indicio alguno del color de piel de las víctimas, cuestión que podría simbolizar el fenotipo y origen, la “nacionalidad” incluso, de los involucrados. Desde luego, lo anterior podría aducir a una perspectiva racista. Por consiguiente, se comprende que la intención del discurso *criminal* es concentrarse en la imagen de la víctima y no en cuestiones raciales. Así lo demuestra el *Ce* 7:

Soy peluquero. Es cosa que le sucede a cualquiera. Hasta me atrevo a decir que soy buen peluquero. Cada uno tiene sus manías. A mí me molestan los granos. Sucedió así. Me puse afeitar tranquilamente, enjaboné con destreza, afilé mi navaja en el asentador, la suavicé con la palma de mi mano ¡Yo soy buen barbero! ¡Nunca he desollado a nadie! Además aquel hombre no tenía la barba muy cerrada. Pero tenía granos. Reconozco que aquellos barritos no tenían nada de particular. Pero a mí me molestan, me ponen nervioso, me revuelven la sangre. Me llevé el primero por delante, sin mayor daño; el segundo sangró por la base. No sé qué me sucedió entonces, pero creo que fue cosa natural, agrandé la herida y luego, sin poderlo remediar, de un tajo, le cercené a cabeza. (*MM*, p. 29; Apéndice, 7).

La exagerada repulsión por las protuberancias no es lógica, puesto que en la profesión de peluquero la dermatitis de los clientes podría ser algo común. Por tanto, se habla aquí de una perspectiva frívola. Se mata a la víctima por su apariencia, razón que tiene que ver con la estética, pues no se trata de la “fealdad” del cliente, sino de las protuberancias que obcecán al protagonista. El peluquero también tiene una actitud soberbia: “hasta me atrevo a decir que soy buen peluquero”, lo que sugiere que tiene una conducta arrogante. En el caso del *Ce 49* se puede notar, de nuevo, otra mirada que versa en el mismo tema de la piel, pero sin concentrarse en motivos estéticos:

Ficha 342.

Apellido del enfermo: Agrasot, Luisa. Edad: 24 años. Natural de Veracruz, Ver.

Diagnóstico: erupción cutánea de origen probablemente polibacilar.

Tratamiento: dos millones de unidades de penicilina.

Resultado: Nulo.

Observaciones: Caso único. Recalcitrante. Sin precedentes.

Desde el décimoquinto día me abrumó. El diagnóstico era clarísimo. Sin que cupiese duda alguna. Al fracasar la penicilina ensayé desesperadamente toda clase de otros remedios: no sabía por dónde salir. Me trajo de cabeza, de día y de noche, semanas y semanas, hasta que le administré una dosis de cianuro potásico. La paciencia —aun con los pacientes— tienen un límite. (*MM*, pp. 47-48; Apéndice, 49).

La obsesión por la cura conlleva la exasperación del médico; entonces, éste encuentra una radical solución al problema. Si observamos la verdadera causa del *crimen*, podemos reconocer que deviene de la frustración del personaje principal por no encontrar el remedio a la cura para la paciente. Dicha actitud se relaciona con la impaciencia, que, como ya se refirió, es otra de las expresiones de la intolerancia. Por su parte, el *Ce 23* retoma el tema de la dermatitis, pero con diferente perspectiva:

Tenía un forúnculo muy feo. Con la cabeza gorda, llena de pus. El médico aquél —el mío estaba de vacaciones— me dijo:

¡Bah! Eso no es nada. Un apretón y listo. Ni siquiera lo notará.

Le dije que si no quería darme una inyección para mitigar el dolor.

—No vale la pena.

Lo malo es que al lado había un bisturí. Al segundo apretujón se lo clavé. De abajo, arriba: según los cánones. (*MM*, p. 36; Apéndice, 23).

Al invertirse los papeles se expone la otra cara del *Ce* 49. En este caso la intolerancia al dolor potencia la reacción agresiva del narrador. De modo que su objetivo es ocasionar el mismo daño del que fue “blanco” y con ello aparece la venganza, pues el protagonista considera que el daño fue hecho a propósito, libera su animadversión hacia el médico con finalidad de provocar un daño superior. Finalmente, el *Ce* 160 dice:

¡La nuez!, señor juez, ¡la nuez tan sólida, tan mal afeitada, con esa piel de gallina vieja, desplumada y papadujeante y ese cartílago —¿la nuez es un cartílago? — subiendo y bajando, deglutiendo, hablando, roncando! No me lo recuerde. No vale la pena; debió pasar muy malos ratos mirándose en el espejo aunque sólo fuera para rasurarse. (*MM*, p. 78; Apéndice, 160).

Se refiere aquí un tipo de “aspectismo”, concepto de reciente origen que aparece por la discriminación basada en motivos estéticos y en criterios físicos, así como en ciertas formas de vestir que no encajan con las tendencias. El término se presenta en la descripción de la imagen grotesca de la piel del cuello de la víctima: “de gallina vieja, desplumada y papadujeante”, mecanismo que a su vez animaliza al personaje. En consecuencia, el narrador deshumaniza al personaje y con ello menosprecia su vida. Dicho de otro modo, el protagonista asume que la “desagradable” e “indeseable” deformidad cutánea es espejo del resto de las cualidades humanas de la víctima y esto, para él, es motivo suficiente para matarlo.

LOS OJOS

Otro de los rasgos físicos que es objeto de burla y de fijación de los victimarios son los ojos. En la mayoría de las confesiones de este tipo, los narradores juzgan los defectos oculares de los personajes como si fueran características inmanentes de su “maldad”. Los *Ce* 21, 92 y 118 son las “confesiones” más representativas de este móvil. En principio, en el *Ce* 21 (“Era tan feo el pobre, que cada vez que me lo encontraba, parecía un insulto. Todo tiene su límite”:

MM, p. 36; Apéndice, 21), el protagonista utiliza el adverbio “tan” de continuidad y comparación para enfatizar su aversión hacia el rostro de la víctima. Asimismo, resuelve que la fealdad de la persona es una exteriorización de su exigua condición humana. Como consecuencia acontecen dos hechos: por un lado, el narrador enfatiza que el aspecto desagradable de la víctima es tan repelente que parece una agresión, provocándole, incluso, un dolor o un *shock* en sus ojos; por otro, el juicio negativo sobre su condición deriva en una deshumanización, es decir que la desproporción del defecto es tan grande que su apariencia no representa la de un ser humano.

En el *Ce* 118 (“Era bizco y yo creí que me miraba feo. ¡Y me miraba feo! A poco aquí a cualquier desgraciado muertito lo llaman cadáver...”: *MM*, p. 70; Apéndice, 118), el protagonista se cree juzgado por la mirada del otro; sin embargo, irónicamente es su propia percepción la que descontextualiza el defecto ocular. Determina, entonces, que el desperfecto visual minimiza la condición humana de la víctima y, consecuentemente, lo llama “desgraciado muertito” para restar importancia a la vida del hombre.

También en el *Ce* 92 (“Pueden saberse todas las lecciones de corrido, papá, pero no ser tan bizco... Si se dio con un canto...”: *MM*, p. 83; Apéndice, 92) hay, en primera instancia, una alusión a un accidente. El personaje principal alude a que la víctima murió por su deficiencia física; no obstante, el protagonista pudo prevenir el trágico final porque era testigo de la escena. De cualquier modo, la referencia negativa hacia la víctima contextualiza su falsa inocencia, ya que, por su explicación, parece que él dio lugar al “incidente”.

EL VESTIDO

Una vez analizados los elementos físicos, como la piel y ojos, proseguiremos con la vestimenta, otro de los motivos *criminales* basados en rasgos externos y no conductuales. Las

razones del homicidio se tornan todavía más frívolas, ya que la ropa se utiliza, principalmente, para proteger el cuerpo del ambiente. En los siguientes microrrelatos el asesinato es causado por “faltar” a las convenciones sociales de la moda: el atuendo se ha convertido en un símbolo de alto “estatus” social, de poder adquisitivo, así como reflejo del buen gusto. Las historias de los *Ce* 32, 51 y 100 son claras muestras de ello. Dice el *Ce* 32:

Yo soy modisto. No lo digo por halagarme, mi reputación está bien cimentada: soy el mejor modisto del país. Y aquella mujer que se empeñaba en que yo la vistiese, llegaba a su casa y hacía de su capa un sayo, dicho sea con absoluta propiedad. Sobre aquel traje verde se echó la echarpe de tul naranja de su conjunto gris del año pasado, y guantes color de rosa. Até disimuladamente el velo a la rueda del coche. El arranque hizo lo demás. ¡Que le echen la culpa al viento! (*MM*, p. 40; Apéndice, 32)

Desde el principio, el narrador se legitima a sí mismo como una autoridad en la moda, acto que corresponde a la soberbia, dado que presume de sus cualidades y asume que su apreciación está por encima de los demás. Al mismo tiempo, cree que su “superioridad” en el conocimiento del buen vestir lo exculpa de cualquier acto. La insistencia de la mujer en usar un conjunto discorde a la moda termina con la paciencia del protagonista. Finalmente, la razón de la muerte es la intolerancia, así como una ideología respaldada en un estilo de vida superfluo que sigue modas “populares” sin aceptar las individualidades que no comulguen con las tendencias.

Otro ejemplo de la discriminación por motivos estéticos es el *Ce* 51: “Salimos a cazar patos silvestres. Me agazapé en el tolo. ¿Qué me empujó a apuntar a aquel hombre rechonchito y ridículo, con sombrero tirolés, con pluma y todo?” (*MM*, p. 49; Apéndice, 51). El contraste entre la complexión robusta de la víctima y su caricaturesco atuendo sugiere el origen del desdén hacia su aspecto. La forma en que el narrador juzga al hombre señala su indiferencia ante la vida humana, pues parece que la estampa cómica es suficiente motivo para matar, reflexión que nos lleva a observar que la burla conduce al menosprecio. Así

mismo acontece en el *Ce* 100: “Yo no salgo haciendo el ridículo y menos con aquella chamarra verde. Lo menos que me hubiera dicho el Pipi es: ¡Marica! Yo no quería clavarle la agujota tan hondo...” (*MM*, p. 85; Apéndice, 100). El personaje principal rechaza el atuendo porque usarlo indicaría su pertenencia a determinado colectivo: lo mostraría como homosexual –lo cual, en la lógica de la época, más que la del texto, era interpretable como un insulto–. Desde luego, el trasfondo del asesinato es discriminatorio, pues defiende su “hombría” mediante un acto y discurso machistas.

LOS SENTIDOS

Como se señaló anteriormente, a veces la mirada o percepción distorsionada de los victimarios resulta el agravante del “crimen”, puesto que cualquier detalle que altere sus sentidos es indicio de una reacción violenta. De modo que los sentidos de los criminales (la vista, el oído, el gusto, el olfato, y el tacto) se agudizan y se distorsionan al grado de exagerar la realidad. Los *Ce* 8, 16, 19, 21, 30 y 103 representan dicha sobre estimulación de los sentidos. En el primer relato, *Ce* 8, la vista y el oído son los sentidos alterados:

Empezó a darle vuelta al café con leche con la cucharita. El líquido llegaba al borde, llevado por la violenta acción del utensilio de aluminio. (El vaso era ordinario, el lugar barato, la cuchara usada, pastosa de pasado). Se oía el ruido del metal contra el vidrio. Ris, ris, ris, ris. Y el café con leche dando vueltas y más vueltas, con hoyo en su centro. Maelstrom. Yo estaba sentada enfrente. El café estaba lleno. El hombre seguía moviendo y removiendo, inmóvil, sonriente, mirándome. Algo se me levantaba de adentro. Le miré de tal manera que se creyó en la obligación de explicarse:

—Todavía no se ha deshecho el azúcar.

Para probármelo dio unos golpecitos en el fondo del vaso. Volvió en seguida con redoblada energía a menear metódicamente el brebaje. Vueltas y más vueltas, sin descanso, y el ruido de la cuchara en el borde del cristal. Ras, ras, ras. Seguido, seguido sin parar, eternamente. Vuelta y vuelta y vuelta y vuelta. Me miraba sonriendo. Entonces saqué la pistola y disparé. (*MM*, p. 30; Apéndice, 8).

El sonido y el movimiento irritan al victimario a tal grado que el vórtice del vaso es comparado con el fenómeno marítimo “Maelstrom”, vorágine que se forma en los remolinos

de las costas noruegas. En cuanto a los recursos literarios, la onomatopeya del “ris, ris, ris, ris” al “ras, ras, ras” es un artificio retórico usado para connotar la hiperbólica disonancia que produce el ruido del metal contra el vidrio. Luego, la justificación del *crimen* podría ser la hiperacusia del victimario, patología causada por la sensibilidad a los sonidos. No obstante, el “ruido” no es lo único que le irrita, también lo enoja el movimiento del líquido. Por consiguiente, el origen del homicidio no es la hipersensibilidad del oído, sino el impulso de ataque originado por su impaciencia. Entonces, no llega el silencio y su frustración acumulada es liberada de forma explosiva e irracional.

Como anteriormente se señaló, en los *crímenes* aubianos es recurrente la actitud de impaciencia y frustración, situación que impide que el victimario actúe de acuerdo a un criterio racional que les permita observar la gravedad del asunto de manera objetiva. Por ejemplo, el sentido gusto es aludido en el *Ce* 16:

—Un poquito más.

No podía decir que no. Y no puedo sufrir el arroz.

—Si no repite otra vez, creeré que no le gusta.

Yo no tenía ninguna confianza en aquella casa. Y quería conseguir un favor. Ya casi lo tenía en la mano. Pero aquel arroz...

—Un poco más.

—Un poquitín más.

Estaba empachado. Sentí que iba a vomitar. Entonces no tuve más remedio que hacerlo. La pobre señora se quedó con los ojos abiertos, para siempre. (*MM*, p. 34; Apéndice, 16).

La desesperación del protagonista sobreviene por tener que aparentar cordialidad y simpatía. No rechaza el arroz, aunque le resulte desagradable, por el interés de conseguir un beneficio. En el fondo, el narrador aduce una falsa cortesía porque su objetivo es obtener algo. Recurre al victimismo señalando que la injusticia fue cometida contra él y, así, justifica su acción violenta. El sentido del tacto se describe en el *Ce* 30. Dentro de todos los *crímenes*, es el único que tiene este tema como motivo principal:

No puedo tocar el terciopelo. Tengo alergia al terciopelo. Ahora mismo se me eriza la piel al nombrarlo. No sé por qué salió aquello en la conversación. Aquel hombre tan redicho no creía

más que en la satisfacción de sus gustos. No sé de dónde sacó un trozo de aquel maldito terciopelo y empezó a restregármelo por los cachetes, por el cogote, por las narices. Fue lo último que hizo. (*MM*, p. 39; Apéndice, 30).

La reacción psicósomática del protagonista es el agravante del homicidio. Sin embargo, la causa no sólo se encuentra en la sensación desagradable que provoca el revestimiento, sino en la denigración que siente el narrador —sentimiento asociado con la humillación— de forma que asesina al hombre para “compensar” el daño.

Antes de pasar adelante con el siguiente subapartado será necesario poner atención al único *crimen* que tiene castigo, el *Ce* 134. Asimismo, se trata de una de las tres “confesiones” en las que aparece un perro como causante o móvil del asesinato.²⁵

Aquel maldito perrazo amarillo, cada vez que yo pasaba frente al portal de la casa, surgía para olerme los fondillos de una manera vergonzosa, como si oliese lo peor —o lo mejor— pegado su hocico húmedo a mi as de oro, y yo sintiendo en mi centro su morro caliente y pegajoso, empujándome, impidiéndome andar, haciéndome tropezar; ridículo.

Y no tenía más remedio que pasar por allí. No había otro camino, a menos de dar una vuelta tremenda. Y no fallaba. Tampoco yo, el día que me decidí a partirle la cabeza con una varilla de hierro, que, de lejos, podía parecer bastón.

Entonces surgió el dueño del animal y me atravesó. Perdónesele. (*MM*, pp. 79-80; Apéndice, 134).

La venganza sobre la víctima revela que no todos los *criminales* se salieron con la suya. El castigo que el dueño del animal le da al protagonista es similar a la Ley del Talión: le da muerte con el objeto con el que mató al perro. Además, muestra la actitud intransigente del dueño, ya que, como antes se señaló, cualquier acto de justicia llevado a sus últimas consecuencias suele contener, en sus adentros, un falso y equivocado espíritu de justicia. Por último, en el relato, la vida del animal vale más que la del narrador. Esta radical forma de pensar tiene que ver más con la intolerancia hacia el prójimo que con la defensa animalista, ya que acabar con la vida de cualquier ser vivo es un acto reprochable que, en todo caso, debe ser castigado por las leyes, no por el impulso. Quizá la inclusión de dicho microrrelato se deba al

²⁵ Véanse *Ce* 55 (*MM*, p. 52; Apéndice, 55), *Ce* 59 (*MM*, pp. 54-55; Apéndice, 59) y el *crimen* 53 de *Sala de Espera* (*MM*, pp. 108-109; Apéndice, 140).

intento de dar variedad a la ola de desenlaces en los que el victimario sale con vida; y, por otro lado, también es una manera irónica de hacer una crítica de aquellos que piensan que la vida de sus congéneres importa poco al lado de la de un animal.

2.5. ALGUNOS CRÍMENES “ESPAÑOLES”

Entre las razones –los motivos– que esgrimen los protagonistas de *Crímenes ejemplares* hay algunas de especial interés por su relación con la Guerra Civil española: contienen referencias al conflicto, o indicios que sugieren fenómenos acontecidos durante aquel momento histórico. En este caso, los ejemplos más claros son *Ce* 3, 76, y 123. En el primer ejemplo, el *Ce* 3 (“Lo maté porque era de Vinaroz”: *MM*, p. 27; Apéndice, 3), se observa una connotación histórica, puesto que en Vinaroz, provincia de Castellón, se libró la batalla de Teruel entre el Frente Nacional y el Frente Popular, que derivó en la derrota del último. Acerca de este hecho, Aub mencionó:

la memoria de lo que había existido y nadie más que él parecía recordar se le vuelve tan inútil y tan dolorosa como la tentación del olvido: ‘Vinaroz, un minuto. Aquí fue la batalla del Ebro. Naranjos, olivos, riscos, ramblas plantadas de pedruscos, tierra rojiza, no de sangre, igual a sí misma. De aquello, nada. Unos libros, un mundo muerto, de cuerpo presente, para unos cuantos, poquísimos, en los que queda vivo.’²⁶

Esta cita verifica la profunda tristeza que le causaba el recuerdo de aquel lugar. Por su parte, Fuencisla Leal Santiago en su tesis de doctorado, *La estética innovadora de la última narrativa de Max Aub*, señala que: “Era la primera capital de provincia conquistada en combate por los republicanos y supuso una gran victoria moral. Duró poco tiempo, sin embargo; Franco reunió sus tropas para el contraataque y la ciudad quedó reconquistada el 22 de febrero tras una batalla en la que el Ejército republicano sufrió graves pérdidas”.²⁷ Después

²⁶ *La gallina ciega*, op. cit., p. 207.

²⁷ *La estética innovadora de la última narrativa de Max Aub*, tesis de doctorado en Literatura Española, Graduate Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1999, p. 51.

de que los nacionalistas tomaron Vinaroz quedaron separadas Valencia y Barcelona, ciudades estratégicas para la resistencia republicana. Este dato constata la relevancia que tiene la mención de Vinaroz en los *crímenes*, pues su aparición, en los primeros microrrelatos con los que comienza la obra, no es un mero hecho casual. Lo confirma el investigador español David Felipe Arranz Lago, quien, en su artículo “Indagaciones lingüísticas en *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, anota: “Allí, en Vinaroz, tuvo lugar un cruento avance a modo de cuña del ejército nacional y el poso autobiográfico tan doloroso se refleja en el microrrelato que, por lo absurdo de su enunciado, produce una sonrisa”,²⁸ su opinión que confirma nuestra conjetura acerca de la mención de la ciudad española.

Sin embargo, Fernando Valls considera esta hipótesis errada –“sacada de los pelos”, según dice–,²⁹ ya que para él se trata de una cuestión fortuita. En su libro *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, señala: “Quizás el más conocido y arbitrario de todos los crímenes de Max Aub sea aquel que afirma: ‘Lo maté porque era de Vinaroz’. Lo que es decir: por nada, de manera gratuita, sin excusa alguna”.³⁰ Considero que la elección del lugar no es gratuita en absoluto, dado que es necesario considerar la premisa histórica y social en la que apareció tanto en *Sala de Espera* como en los *Crímenes ejemplares*. La connotación del lugar no puede ser más que simbólica; asimismo, es recurrentemente aludida en varios de los apuntes de Aub.³¹ No observar esta referencia directa a la Guerra Civil conlleva ignorar y,

²⁸ En la nota a pie de página número 8 Arranz Lago da una explicación más larga de los hechos (véase “Indagaciones lingüísticas en *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, art. cit.).

²⁹ *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, op. cit., p. 137. En la nota 76, de la misma página, también se puede leer: “La explicación histórica que propone Arranz Lago, vinculando este microrrelato con un episodio de la guerra civil, me parece traída por los pelos”.

³⁰ *Ibid.*, pp. 136-137.

³¹ En *Campo cerrado* también hay una referencia al mismo lugar: “Rafael, enjuto, consiguió su sitio, apretándose en un asiento seis en lugar de cinco, entre una vieja, con pañuelo negro en la cabeza, que volvía de Vinaroz...” (*Campo cerrado*, op. cit., p. 67). Max Aub también lo menciona en su bitácora del último retorno a España (*La gallina ciega*, *Diario español*, op. cit., p. 207). Incluso Vinaroz aparece en su drama en tres actos “Cara y cruz”.

sobre todo, subestimar la repercusión de este fenómeno histórico tanto en la vida de Aub cuanto en su producción narrativa.³²

Retomando el análisis de las “confesiones” *españolas*, en el microrrelato *Ce 76*: “Lo maté por idiota, por mal pensado, por tonto, por cerrado, por necio, por mentecato, por hipócrita, por guaje, por memo, por farsante, por jesuita, a escoger. Una cosa es verdad: no dos” (*MM*, p. 63; Apéndice, 76), se observa que casi todos los adjetivos ofensivos pertenecen a un grupo semántico; no obstante, el último, “jesuita”, convencionalmente, no se encuentra dentro del mismo. El término “jesuita” era usado para denominar a aquellos que siempre tenían el nombre de Jesús “en la boca”, cuando su conducta demuestra todo lo contrario a la fe y votos que profesaba esta figura del cristianismo, como pobreza, castidad y obediencia. Luego, el sustantivo servía como un nombre despectivo para referirse a personas de doble moral e hipócritas.³³ Otro dato más: durante la II República esta orden religiosa fue disuelta y sus bienes decomisados por pertenecer a una autoridad extranjera como el Papa. De esta suerte, ciertas órdenes eclesiásticas se convirtieron en partidarias del franquismo, ya que Franco les permitía quedarse y aumentar sus riquezas, gracias a que se revocó el decreto de austeridad para esta institución, de modo que los jesuitas también funcionaban como el brazo derecho de la monarquía. Para corroborar la importancia de la alusión de este tema en la obra aubiana basta con leer el drama *Cara y cruz*. En el tercer acto, se anuncia la alianza entre las autoridades franquistas y el clero: “[General] Carrasco.- ‘Las tierras volverán a sus legítimos poseedores... ¿El proyecto de reforma agraria social católica? No se preocupe [...] ¿Pagarles

³² Recuérdese el comentario (hecho en el apartado “La obra ante la crítica: tres lecturas ‘encontradas’” de la “Introducción”) sobre la investigación de Fernando Valls (“Primeras noticias sobre los *Crímenes ejemplares*”, *op. cit.*), en la que el crítico supone que Aub se inspiró en los grabados del mexicano José Guadalupe Posada para reflejar la violencia con que los mexicanos dan muerte a sus compatriotas.

³³ Específicamente, “jesuita” se convirtió en nombre peyorativo durante una serie de ataques a la Compañía de Jesús, que pretendía detener el progreso de la Reforma protestante.

una indemnización? ¿Por qué no? Será un placer para mí””.³⁴ El párrafo describe la devolución de ciertos terrenos a la Iglesia por parte del gobierno franquista.

Como se había referido al principio del capítulo, el cine es uno de los escenarios urbanos en que se comenten los *crímenes*, espacio que a menudo encontramos en los microrrelatos debido al ejercicio de guionista del autor. Si bien en primera instancia no habría vínculo alguno entre este medio de entretenimiento y los fenómenos políticos e históricos de la época, el *Ce 123* narra un episodio que recurrentemente acontecía en las salas de teatro durante la dictadura:

A mí me gusta mucho el cine. Yo llego siempre a la hora exacta en que empieza la función. Me siento, me arrellano, me fijo, procuro no perder palabra, primero porque he pagado el precio de mi entrada, segundo porque me gusta mucho instruirme. No quiero que me molesten, por eso procuro sentarme en el centro de la fila, para que no pasen delante de mí. Y no resisto que hablen. ¡No lo resisto! Y aquella pareja se pasó *El Noticiero Universal* cuchicheando. Demostré comedidamente mi desagrado. Estuvieron más o menos callados durante la película de dibujos, que no era buena y que además ya había visto. (Es una cosa a la que no hay derecho, en un cine de estreno.) Volvieron a hablar durante el documental. Me volví airado, con lo que se callaron durante medio minuto, pero cuando empezó la película ya no hubo quien los aguantara. Yo estaba seguro de contar con la simpatía de los que estaban sentados a mi alrededor. Empecé a sisear. Entonces se volvieron todos contra mí. Era una injusticia flagrante. Me revolví contra los habladores y grité en voz alta:

—¡Van a callar ustedes de una vez!

Entonces aquel hombre me contestó una grosería. ¡A mí! Entonces saqué mi fierrito. A ese y a los demás para que aprendan a callar. (*MM*, pp. 71-72; Apéndice, 123)

En la época de la Guerra Civil española, antes de proyectar el filme se transmitía un noticiero o un documental informativo, conocido como NO-DO (noticiero-documental), espacio utilizado por el gobierno de Franco para relatar los avances del Frente Nacional y la caída de los republicanos a manos del ejército nacionalista. Es así como el cine se convirtió en un instrumento de difusión franquista para las masas. Otro detalle a destacar es la mención del nombre del periódico, dado que *El Noticiero Universal* era también el título de un diario barcelonés, coincidencia que se debe destacar.

³⁴ *Obras incompletas de Max Aub. La vida conyugal. Cara y cruz*, Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 133.

2.5.1. OTROS CRÍMENES “ESPAÑOLES”

Como se ha comentado ya en la introducción, la cuestión de la “nacionalidad” de los *Crímenes ejemplares* es un fenómeno que requiere ser estudiado en profundidad y con claros ejemplos, pues la declaración de la crítica sobre la procedencia mexicana de los *criminales* es poco sustentable.³⁵ Si bien en este apartado se ofrecen muestras de los coloquialismos españoles en la obra, esto se hace con la intención de demostrar que la inclusión de modismos regionales no tiene objetivo alguno más que el artificio literario de dar un registro y tono, o más bien “color” a los discursos de los personajes. Desde luego, se comprende que la pluralidad de mexicanismos predomina; pero, a final de cuentas, también se usan con la misma finalidad que los “españolismos” que a continuación veremos en los microrrelatos *Ce* 11, 18, 84, 92, 153 y *Nc* 16 (de los inéditos “Nuevos crímenes”). El primero, *Ce* 11, dice:

Ahí está lo malo: que ustedes creen que yo no lo hice caso al alto. Y sí. Me paré. Claro está que nadie lo puede probar. Pero yo frené y el coche se detuvo. En seguida la luz verde se encendió y yo seguí. El policía pitó y yo no me detuve porque no podía creer que fuera por mí. Me alcanzó en seguida con su motocicleta. Me habló de mala manera: “Que si por ser mujer creía que las leyes del tránsito se habían hecho para los que gastan pantalones”. Yo le aseguré que no me pasé el alto. Se lo dije. Se lo repetí. Y él que si quieres. Me solivianté: la mentira era tan flagrante que se me revolvió la sangre. Ya sé yo que no buscaba más que uno o dos pesos, o tres, a lo sumo. Pero bien está pagar una mordida cuando se ha cometido una falta o se busca un favor. ¡Pero en aquel momento lo que él sostenía era una mentira monstruosa! ¡Yo había hecho caso a las luces! Además el tono: como sabía que no tenía razón se subió en seguida a la parra. Vio una mujer sola y estaba seguro de salirse con la suya. Yo seguí en mis trece. Estaba dispuesta a ir a Tránsito y a armar un escándalo. ¡Porque yo pasé con la luz verde! El me miró socarrón, se fue delante del coche e hizo intento de quitarme la placa. Se inclinó. No sé qué pasó entonces. ¡Aquel hombre no tenía ningún derecho a hacer lo que estaba haciendo! Yo tenía la razón. Furiosa, puse el coche en marcha, y arranqué... (*MM*, pp. 31-32; Apéndice, 11).

La expresión “subirse a la parra”, en España, significa enfadarse o enojarse mucho (mientras que, en México, no se usa, y la palabra “parra” solo remite a la viña que crece trepándose en un palo o pared). Entiéndase así que este crimen no tiene la misma

³⁵ Véase lo dicho a raíz del “Crimen 1-3” (“La pendiente”), al principio del presente capítulo (Apéndice, 137).

significación en ambos países, pues en México se tiene que conocer el significado de “parra” en el sentido *español* para saber que se trata del enojo de la mujer. Por tanto, hay dos posibilidades. Primera, la protagonista es de nacionalidad española; o, segunda, conoce muy bien ese término de la península ibérica, hecho que nos conduce a la siguiente expresión. La frase “estar en sus trece” es una manera de decir que no se dará el brazo a torcer y que tiene su raíz en una cuestión eclesiástica. El Papa Benedicto XIII no quería renunciar a su cargo pese a que algunos reconocían como Papa *legítimo* a Bonifacio X. Las presiones internacionales para que desistiera de su puesto no hicieron mella en su decisión de continuar con el pontificado y de ahí surgió en término que hace alusión al número “trece” que ostenta el nombre del clérigo. Esta cláusula no es de origen mexicano, sino español, y, por consiguiente, hay que contextualizar el *crimen* en los términos de España. Otro caso es el *Ce* 18:

Hacía tres años que soñaba con ello: ¡estrenaba traje! Un traje clarito, como yo lo había deseado siempre. Había estado ahorrando, peso a peso, y, por fin, lo tenía. Con sus solapas suavécitas, su pantalón bien planchado, sus valencianas sin deshilar... Y aquel tío, grande, sordo, asqueroso, quizá sin darse cuenta, dejó caer su colilla y me lo quemó: Un agujero horrible, negro, con los bordes color café. Me lo eché con un tenedor. Tardó bastante en morir. (*MM*, p. 35; Apéndice, 18)

En el anterior *crimen*, el coloquialismo “tío” es una forma de dirigirse a un amigo o a cualquier persona de género masculino en España, mientras que en México se usa nada más para especificar un lazo familiar. Luego, es claro que el protagonista también es español, pues la semántica no permite decodificar su sentido en el ámbito azteca. En el *Ce* 84, por su parte, se menciona una región española:

Me debía ese dinero. Prometió pagármelo hace dos meses, la semana pasada, ayer. De eso dependía que llevara a Irene a Alicante, sólo ahí podía acostarme con ella. Se lo había prestado para dos días, sólo para dos días... (*MM*, p. 65; Apéndice, 84).

Alicante es una ciudad ubicada en la costa mediterránea, que por sus playas, museos, castillos, puerto y barrios es considerada como un espacio turístico. Se desconoce la distancia

entre el lugar del asesinato y Alicante, pero lo que sí se sabe, es que la mera referencia es un dato que da para reflexionar sobre la procedencia y lugar donde se comenten ciertos *crímenes*.

Uno de los microrrelatos que se comprende parcialmente por el contexto, pero no por el uso de su expresión, es el *Ce* 92: “Pueden saberse todas las lecciones de corrido, papá, pero no ser tan bizco... Si se dio con un canto...” (*MM* p. 83; Apéndice 92). Esta frase española (“darse con un canto [en los dientes]”) significa, de modo literal, “golpearse con una piedra en los dientes o en la cara”.³⁶ En sentido coloquial se entiende como una manera de conformarse o darse por satisfecho con el resultado de una acción que se esperaba saliese mal. Pero en México, no se usa en ninguna circunstancia. Consideremos también el *Ce* 153:

¿Qué culpa tengo, señor, de que el machete estuviese bien afilado? Fue casualidad. Por eso no se castiga a nadie. Le juro que no lo sabía. No fue por furia, ni como Julito, que destroncó a su papá de un golpe; la verdad es que estaba a su lado, de rodillas, arreglando no sé qué y el chamaco no había cumplido los nueve. No es más que por ver si cortaba —dijo—. Y como era verdad, lo creyeron. Y lo mandaron con su mamacita, y él bien que lo sabía. ¿Y yo que no estaba enterado voy a tener que pagar toda una vida porque el Nicho lo mandó amolar? El amolado, señor juez, un servidor. Bien dicen que la ignorancia es la madre de todos los males. Y no me malmodié. (*MM*, p. 76; Apéndice, 153)

En el texto destaca el verboide “malmodear” que, si bien existe, no es para nada usual en el habla mexicana. La palabra significa tratar mal a una persona, ya sea de forma despectiva o grosera. Si bien el término aparece en el Diccionario de la Real Academia Española sin especificar su procedencia, se desconoce en el habla popular de México, donde no se usa. No obstante, Franklin García Sánchez menciona en su edición crítica a *Crímenes ejemplares*, en el volumen IV-A de *Obras completas*, que el término corresponde al léxico mexicano, aunque no indica de dónde extrajo la información.³⁷ La palabra “chamaco” sí es de origen mexicano, significa niño. Asimismo, el uso de diminutivos como “mamacita” tienen

³⁶ Cabe decir que la frase deviene de una costumbre árabe sobre hacer penitencia —pegarse con un canto en el pecho— en agradecimiento a los dioses por el resultado de una petición o de un favor concedido.

³⁷ Véase “Glosario de voces escogidas”, en *Obras completas*, vol. IV-A: *Relatos I. Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*, ed. crítica, estudio introductorio y notas de Franklin García Sánchez, Generalitat València, Institució Alfons el Magnànim, València, 2006, p. 466.

mucha presencia en los modos del habla popular del país; mas no por eso queda definida que la nacionalidad de la obra.

El último ejemplo que aquí se propone es uno de los *Nuevos crímenes* (Nc) 16: “—Lo maté porque era mi marido. ¿Cuál me lanza la primera piedra? ¿Cuál de vosotras no ha pensado alguna vez en matar a su marido?” (MM, p. 96; Apéndice, 177). El pronombre “vosotras” corresponde a la segunda persona del plural femenino en España, mientras que en México no se utiliza. Sólo en algunas partes del país azteca —como Chiapas— y mayormente en Latinoamérica, se utiliza el voseo, pero sólo en la segunda persona del singular: “vos”.

En efecto, existen múltiples indicios que señalan la falacia de la hipótesis que adjudica a los *crímenes* una nacionalidad “mexicana”, fenómeno que se verifica en los anteriores ejemplos. Pese a que se reconocen varios mexicanismos en la obra, su inclusión puede atribuirse a varios motivos. En primer lugar, los términos mexicanos son usados como un artificio “chusco” o cómico para neutralizar la crítica de la absurda intolerancia y la violencia de los protagonistas. De esta suerte, si la obra llegase o se publicase en España, la referencialidad a los abusos y asesinatos cometidos durante la Guerra Civil quedaría velada por este extrañamiento literario y pasaría el filtro de censura. Otra causa puede ser la paulatina influencia que el lenguaje mexicano pueda haber tenido en la narrativa de Aub: el léxico mexicano se habría ido filtrando —de manera “inconsciente”, digamos—, más allá de la eventual recepción que sus escritos pudieran tener entre el público español. En otras palabras, en los *crímenes* no habría intención alguna de descalificar la “civilidad” de los mexicanos. Una tercera posibilidad sería que el autor, consciente del efecto que provocaría tanto el lenguaje “mexicanizado” cuanto los españolismos en sus personajes, hubiera buscado que los lectores les adjudicaran una u otra nacionalidad para así destacar el doble discurso que impera

en todos los hombres. Sea como sea, esta serie de especulaciones sirve para reflexionar sobre el propósito final del uso ambiguo de regionalismos mexicanos y peninsulares. Sea como sea, el uso de léxico mexicano en *crímenes*, en fin, produce en ocasiones –sea por cuestiones geográficas, sea por la aparición de una “oralidad” que puede leerse en clave de sociolecto– una suerte de *extrañamiento*; el lenguaje sirve para distanciarse, intencionalmente, tanto del exilio cuanto de la Guerra Civil como temas exclusivos de la narrativa aubiana. Sin embargo, aun cuando su intención en *Crímenes ejemplares* no es hablar de ello, aparecen indicios en su escritura que dejan entrever el amargo tono de su recuerdo.

2.6. EL INDIVIDUALISMO: LA RADICALIZACIÓN DEL “YO”

La primera persona es la focalización que prevalece en la narrativa de *Crímenes...*; la subjetividad se realza a tal grado que con ello se refleja un crecimiento del individualismo radical. Así pues, el “yo” se convierte en una muestra de la profunda enajenación que tiene el sujeto hacia su propia condición, lo que conlleva a que margine cualquier otro pensamiento. En este sentido, el grado de exaltación del “yo” es tan trascendente que brotan actitudes totalitaristas. Por ejemplo, en el *Ce* 68:

Desde que nació aquel escuincle no hacía más que llorar, a mañana, tarde y noche. Cuando mamaba, cuando no mamaba, cuando le daban su botella, cuando no le daban su botella; cuando lo paseaban y cuando no, cuando lo dormían, cuando lo bañaban, cuando lo cambiaban, cuando lo sacaban de la casa, cuando lo volvían a meter. Y yo tenía que acabar ese artículo. Había prometido entregarlo a las doce. Era un compromiso ineludible con mi compadre Ríos. Y yo soy cumplidor. Y ese escuincle llora, y llora, y llora. Y su mamá... Bueno, de su mamá mejor no hablamos. Lo tiré por la ventana. Les aseguro que no había otro remedio. (*MM*, pp. 59-60; Apéndice, 68).

En este caso, las prioridades particulares del victimario se anteponen a la vida de su hijo, condición que en sí misma alude a un extremo egoísmo. Así también, el recurrente uso de la primera persona: “Y yo tenía que acabar con ese artículo”, “Y yo soy cumplidor” –el

énfasis es mío— hace que el relato adquiera una dimensión hiperbólica del ensimismamiento del protagonista, puesto que en su discurso prevalece una actitud egocentrista potencializada hasta el extremo de aniquilar a cualquiera que se anteponga a sus objetivos.

Otra muestra de ello es el *Ce* 128: “¡Yo quería un hijo, señor! A la cuarta hembra me la eché” (*MM*, p. 73; Apéndice, 128), declaración que, a pesar de su extrema brevedad, transmite una descomunal exigencia, dado que el protagonista considera que la obligación de “su mujer” es satisfacer su capricho, sin tomar en cuenta que el factor genético que determina el sexo del embrión es su propio esperma. Es así como su lógica no apela a las consideraciones biológicas sino a su pretensión arbitraria, probablemente, para heredar su apellido a un varón que continúe con su legado. La radicalización del “yo”, entonces, permite que el victimario considere sus defectos como los únicos que tienen justificación. Así acontece en el *Ce* 29:

Roncaba. Al que ronca, si es de la familia, se le perdona. Pero al roncador aquél ni siquiera sabía yo la cara que tenía. Su ronquido atravesaba las paredes. Me quejé al casero. Se rió. Fui a ver al autor de tan descomunales ruidos. Casi me echó:

—Yo no tengo la culpa. Yo no ronco. Y si ronco, ¡qué le vamos a hacer!, tengo derecho. Cómprese algodón hidrófilo...

Ya no podía dormir: si, por el ruido; si no esperándolo. Pegando golpes en la pared callaba un momento... pero en seguida volvía empezar. No tienen ustedes idea de lo que es ser centinela de un ruido. Una catarata. Un volumen tremendo de aire, una fiera acorralada, el estero de cien moribundos, me rasgaba las entrañas empozoñándome el oído, y no podía dormir nunca, nunca. Y no me daba la gana cambiar de casa. ¿Dónde iba yo a pagar tan poco? El tiro se lo pegué con la escopeta de mi sobrino. (*MM*, pp. 38-39; Apéndice, 29).

Su constante reiteración sobre lo que él considera argumentos racionales: “...ni siquiera sabía yo la cara que tenía”, “yo no tengo la culpa”, “yo no ronco”, “¿dónde iba yo a pagar tan poco?” —las cursivas son mías—, en realidad, son una proyección de su nula capacidad para considerarse a sí mismo como un persona con defectos, y, de tenerlos, los considera “excusables”: “Y si ronco, ¡qué le vamos a hacer!, tengo derecho”. Por tanto, se aprecia como un ser cuya enajenación no le permite mirar sus defectos. De esta forma, se observa que la

recurrente configuración del yo en los *crímenes* da cierta dimensión textual a la ideología individualista de los protagonistas.

2.7. “CRÍMENES” QUE NO SON CRÍMENES

Existen microrrelatos en los que no ocurre ningún asesinato, pero el mero hecho de desear la muerte de las víctimas revela los malos pensamientos de los protagonistas y su afán de hacer daño. Tal la “confesión” *Ce* 28: “Aquel actor era tan malo, tan malo que todos pensaban —de esto estoy seguro—: ‘que lo maten’. Pero en el preciso momento en que yo lo deseaba cayó algo desde el telar y lo desnucó. Desde entonces ando con el remordimiento a cuestas de ser el responsable de su muerte” (*MM*, p. 38; Apéndice, 28). Si bien en el *crimen* no se cometió un homicidio y el personaje principal demuestra un sentimiento de culpa —vale decir que es el único en todos los microrrelatos que lo asume— es claro que sí hubo homicidio, quizás accidental. No obstante, el narrador se adjudica el asesinato, ya que, según cree, la “víctima” murió por la “fuerza de su pensamiento”. De cualquier forma, la revelación de su macabro deseo determina, por un lado, su intolerancia hacia el mal desempeño del actor; y, por otra parte, el terrible anhelo de una muerte súbita y en pleno acto en el escenario.

Por su lado, el discurso también revela un dejo de soberbia por parte del narrador, pues considera que todos opinan lo mismo que él: “todos pensaban —de esto estoy seguro—: ‘que lo maten’”, circunstancia que enfatiza el sobrevalorado juicio que tiene de sus ideas. El anterior texto demuestra que la propagación de una idea o de un pensamiento intransigente es todavía más peligrosa, pues habrá “algo” o alguien dispuesto a ejecutarla no importando sus consecuencias.

Por último, en el *Ce 90*, que tanto en *Sala de Espera* como en la edición del libro *Crímenes ejemplares* de Finisterre (1968) da cierre a las “confesiones”, es el único microrrelato en el que se subvierten los papeles, ya el victimario se convierte en víctima:

Esta corriente de aire, ¿cómo matarla? Están cerradas las ventanas, atrancada la puerta. Y sin embargo, el aire corre, se arrastra y espía. Me envuelve. Se mete por los adentros y me hiela. ¿Desde dónde y adónde? Matarla. Como si fuera el pabito de una vela y dejarla retorcida, negra, en el suelo, como una serpiente muerta, machucada la cabeza con su sangre fría en un charco menudo, inmundo y viscoso. Un soplo que matara ese soplar frío que me atraviesa la espalda, hálito de afuera, del mundo que me oye, ese frío fabricado contra mí. Ese aire: asesinarlo. Soplar, y que se quede sin soplo. ¡Qué buen decir: matar una vela! Pero esa corriente de aire ¿cómo matarla, ella que me está matando? (*MM*, pp. 80-81; Apéndice, 90).

El aire, como elemento natural, es una mezcla de gases, intangible, sin volumen definido, que en ciertas circunstancias puede provocar desastres como tornados y huracanes. En todo caso, la corriente de aire representa la impotencia de cualquier hombre ante la naturaleza, no importando su religión, su origen, su círculo o jerarquía social, o su raza. En resumen, ningún hombre puede contra las fuerzas de la naturaleza. Si bien es cierto que el hombre procura crear ambientes artificiales o contruidos para facilitar el desarrollo de las sociedades, o para su comodidad, como la tecnología, no puede hacer frente a las inclemencias del clima –tal como la corriente del aire, pues, la naturaleza se rige por sus propias leyes–. A final de cuentas, una “inocente” ráfaga de viento es el agente que acaba con la vida del protagonista, quien, no importando lo que haga, no podrá evitarla.

En conclusión, los victimarios representan a individuos irracionales que discriminan y rechazan a todo aquél que no comulgue con sus ideas y principios. Asimismo, en el mundo ficcional donde se desarrollan los *crímenes*, la inexistencia de un sistema “legal” faculta la aplicación de “castigos” irracionales y acciones criminales; por tanto, acontece el abandono de la empatía por el prójimo, y, por ende, la banalización del asesinato. Es decir, cuando la muerte del otro no significa nada, entonces, el crimen tiene camino fácil.

En el desarrollo de los motivos criminales siempre subyace la intolerancia y la irracionalidad, actitudes que llevan a la supresión de la libertad individual del sujeto. Sobre lo anterior es prudente recordar una cita de Arendt. La filósofa explica que este tipo de postura intransigente acarrea el totalitarismo, y con ello “impide, en su misma raíz, un nuevo comienzo en el hombre. El totalitarismo es, en suma, un monumental atentado contra la libertad humana...”³⁸ Tal como acontece durante la imposición de un poder, conseguido por medio de guerras civiles e internacionales, frías o “calientes”, épocas en que las que el espíritu humano está velado por la utilidad del individuo, el fenómeno que se verifica en los acontecimientos socio-históricos del siglo XX.

³⁸ *La banalidad del mal, op. cit.*, p. 16.

CAPÍTULO 3

LA BREVEDAD Y EL HUMOR EN *CRÍMENES EJEMPLARES*

La reflexión sobre la composición breve de los microrrelatos *aubianos* constituye uno de los temas más importantes de la presente tesis, pues se observa que la articulación discursiva es el elemento principal para construir dicha brevedad. Al mismo tiempo, es forzoso notar que la diégesis –entendida aquí como el desarrollo de la historia– se convierte en el punto de apoyatura donde ubicar el recurso principal por medio del cual la narración puede lograr cohesión, coherencia y, sobre todo, el principio de causalidad que todo relato, ya sea extenso o breve, necesita a la hora de argüir una continuación de la historia, ya sea explícita o implícita. Este enfoque permite, a su vez, observar procedimientos vanguardistas, como el *collage* y el “desvanecimiento” de la voz narrativa, que favorecen la aparición del humor negro en los textos breves.

En la conjunción de todos estos elementos es que podemos comprender cómo los *crímenes* adquieren ciertos matices estéticos, en los que se reconoce la posibilidad de aludir a aquello que no parece referido. Así, por ejemplo, como se observó en el primer capítulo, la inclusión de la pintura-homenaje a la banda Bonnot es una pequeña muestra del modo en que, en la obra de Aub, se crea una renovación entre el contacto de la literatura y el arte con la realidad. Por ello, una vez finalizado el presente capítulo, se descubrirá cómo el humor y ciertos procedimientos de vanguardia representan en *Crímenes ejemplares* una innovación artística, pues, como dijimos en la introducción, esta producción dista mucho de los anteriores formatos y temas que solía abordar el autor.

3.1. EL ANTOLOGADOR O ¿QUIÉN NARRA EL CRIMEN?

La narración de la serie de microrrelatos contenidos en la obra está delimitada por el formato de la confesión. Este discurso digresivo, comúnmente en primera persona, tiende a buscar el efecto de “verdad”. Si bien, según María Paz Oliver, la confesión busca “de algún modo objetivar el yo en el reconocimiento de una culpa y el restablecimiento de una verdad”,¹ en cada relato de los *crímenes*, el yo está configurado bajo la subjetividad del protagonista. Así, los personajes principales se concentran en contar lo que particularmente les interesa dar a conocer, y no en manifestar toda la verdad.

Sin embargo, la estructura de la obra se apoya en la yuxtaposición de varios microrrelatos. Se comprende que, si bien cada texto tiene su propio narrador, dicho *collage*² de historias tuvo que ser agrupado por una figura. En el prólogo se refiere que el antologador fue quien juntó las “confesiones”: “He aquí material de primera mano. Pasó de la boca al papel rozando el oído. Confesiones sin cuento: de plano, de canto, directas, sin más deseos que explicar el arrebato” (*MM*, p. 19). De modo que él sólo funge como el “presentador” que colocó los *crímenes* según fueron apareciendo, sin que ello implique la inclusión de su voz en los discursos, pues como ya dijimos cada uno se encuentra relatado por su protagonista. De este modo, como los personajes principales relatan por medio de la primera persona sus experiencias, la presencia del antologador se va difuminando conforme avanza la lectura, ya que no existe una relación directa entre él y los victimarios.

En la obra encontramos cinco *crímenes* en tercera persona: *Ce 36* (“Mató a su hermanita la noche de Reyes...”: *MM*, p. 41; Apéndice, 36), *Ce 59* (“Sucedió así: Estaban casados hacía

¹ “El vagabundeo genérico: entre el relato de viajes y la confesión”, en *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea*, Brill, Boston, 2016, p. 86.

² Más adelante se profundizará en la composición narrativa del *collage* en *Crímenes...*, por ahora basta con anunciar su presencia en la estética de la obra.

cuarenta y seis años...”: *MM*, p. 54; Apéndice, 59), *Ce* 114 –que citaré en seguida–, *Nc* 8 (“Le extirparon la J –sin anestesia–...”: *MM*, p. 94; Apéndice, 169), y *Nc* 12 (“Mató a su madre para poder escribir...”: *MM*, p. 95; Apéndice, 173); no obstante, en ninguno de ellos hay enunciación alguna que pueda atribuirse al antologador. Se presume que los confesados son personajes anónimos. La tercera persona aparece con el afán de registrar todas las “confesiones” que tienen el mismo tema en común.

Ciertamente, podría pensarse que el quinteto de *crímenes* en tercera persona son consecuencia de la voz del antologador, pero no sucede así porque no existe alguna marca textual como comillas y guiones, o alguna marca sintáctica, como el uso de la conjunción ilativa *que*, donde se abriera una oración como “el *criminal* dijo que...”, la cual permitiría reconocer la reproducción parcial o total del discurso del protagonista en la voz del antologador, o sea, el uso del estilo indirecto. En cambio, lo que se tiene es una anécdota relatada de manera “omnisciente”, como en el *Ce* 114:

No se pudo dormir hasta acabar de leer aquella novela policíaca. La solución era tan absurda, tan contraria a la lógica, que Roberto Muñoz se levantó. Salió a la calle, fue hasta la esquina a esperar el regreso de Florentino Borrego, que firmaba Archibald MacLeish —para mayor inri y muestra de su ignorancia—; lo mató a las primeras de cambio: entre la sexta y la séptima costilla. (*MM*, p. 69; Apéndice, 114).

Referencias como “no se pudo dormir”, “se levantó”, “salió a la calle”, “lo mató”, señalan que el narrador parece conocer todas las circunstancias que llevaron al personaje a cometer el *crimen*, lo que demuestra la ausencia de algún tipo de apropiación del discurso por parte del victimario. No obstante, estas “confesiones” tampoco se le pueden adjudicar al antologador: los anteriores *crímenes* están en tercera persona para dar variedad a las voces narrativas en primera persona, que por cierto abundan en la obra. Cada personaje, principal o no, cuenta una historia. En la yuxtaposición de todas se va creando el eje temático de *Crímenes...*, pues no cuenta con un narrador que vaya hilando uno a uno los discursos, es

decir, se omiten los principios de la linealidad y causalidad. Este procedimiento vanguardista rompe con las estéticas anteriores. Rompe, por ejemplo, con la novela decimonónica –realista y costumbrista– donde el discurso queda a cargo de un narrador que reúne los diálogos, los cohesiona y los explica según lo que a él le interesa dar a conocer. De este modo, subyace un valor imaginativo de los hechos novelados, que a su vez alude a la ideología moral del narrador.

Este principio artístico de la vanguardia que ya referimos, el desvanecimiento del narrador, se verifica en la nueva concepción del mundo que aparece desde el siglo XVIII, durante la Ilustración, con el rechazo de los ideales morales absolutos y el cuestionamiento al imperio de la razón situación que se potencia con la aparición del relativismo –que en el siglo XX detona la crisis de la percepción de lo “real”–. Así pues, al terminar con la figura del narrador se renueva la construcción y comprensión de lo literario, al tiempo que surge una nueva sensibilidad en la manera de “leer” las obras artísticas (literarias y no literarias).

En este mismo sentido, la investigadora Carmen Valcárcel, en su artículo “De los ‘Cadáveres exquisitos’ a los *Crímenes ejemplares*”, señala que el procedimiento de suprimir al narrador es resultado de “una disolución de la autoría discursiva [la cual] se lleva a cabo mediante la oralidad”, pues, para Valcárcel, en los *crímenes* encontramos la “resurrección de la palabra hablada”.³ Es factible concordar con lo primero, la disolución de la autoría discursiva, pero en cuanto al segundo planteamiento, acerca de la “palabra hablada”, habremos de detenernos un momento para argumentar en qué sentido se comprende tal concepto –la reproducción del habla popular en la obra– en esta tesis.

En cualquier texto literario hay un “habla” tácita e implícita tanto del narrador cuanto de los personajes. De existir una “oralidad”, ésta resulta accesoria o secundaria, puesto que se

³ “De los *Cadáveres exquisitos* a los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, *op. cit.*, pp. 365-366.

sobreentiende que en el habla se “materializan” los pensamientos de los personajes, lo cual se encuentra inserto dentro del plano discursivo de la narración. De allí que David Lagmanovich mencione que en *Crímenes ejemplares*: “La forma oral domina, porque los crímenes en cuestión son narrados por quienes los han perpetrado, ya en forma de confesión, ya como declaración ante una autoridad policial o judicial”;⁴ por tanto la configuración del discurso oral en los microrrelatos se debe al formato de la confesión, género donde se utiliza la primera persona porque es una revelación o manifestación de los sentimientos íntimos de los personajes. La naturaleza de la “oralidad” en los crímenes es resultado de la exteriorización del pensamiento del protagonista y no de la retransmisión de un relato, de tendencia popular y colectiva, como sí sucede en el caso de la tradición literaria oral.

Por su parte, Fernando Valls, en su artículo “Algo más sobre los crímenes ejemplares de Max Aub”, declara que “el autor sintetiza con habilidad la tradición culta y la popular, el lenguaje literario y el oral”;⁵ observación que ilumina la complejidad estructural de la articulación narrativa de las confesiones, pues sólo en el discurso escrito pueden tejerse elaboradas estructuras sintácticas que, con el apoyo de marcas gráficas, permiten una fluida convergencia en las, a veces, alambicadas declaraciones de los *criminales*. Asimismo, la variedad de registros y modos discursivos permiten la interacción genérica de la confesión con el diálogo, la narrativa, la descripción, y el uso de preguntas retóricas.

En este orden de ideas, si se tratara de un discurso oral, el relato quedaría expuesto a repeticiones, constantes digresiones o a la irrupción de la narración, puesto que, en el ejercicio del habla, por lo común, no se construye con tanta “claridad” la exposición de sentimientos y argumentos complejos, cualidad que sólo existe en la tradición escrita. Al respecto, Helena

⁴ *El microrrelato. Teoría e historia, op. cit.*, p. 243.

⁵ “Algo más sobre los crímenes ejemplares de Max Aub”, *op. cit.*, p. 362.

Calsamiglia Blancafort y Amparo Tusón Valls señalan que: “en las formas más comunes y habituales de discurso oral se tiende al uso abundante de la yuxtaposición y la coordinación para relacionar oraciones y a un menor uso de nexos de subordinación [...] En general, se puede decir que a menor complejidad sintáctica se corresponde un registro más coloquial y a mayor complejidad sintáctica, un registro más formal o culto”.⁶ No obstante, la composición de los *crímenes* se vale, la mayoría de las veces, de oraciones subordinadas, y, dentro de éstas, existen otras subordinadas.

Asimismo, la causa que ha permitido pensar que la forma oral determina la construcción narrativa de los *crímenes* es la “facilidad” con que algunos pueden ser memorizados por la repetición de la primera frase que los compone. Por ejemplo, *Ce 3*: “*Lo maté porque* era de Vinaroz” (*MM*, p. 27; Apéndice, 3), *Ce 14*: “*Lo maté porque* estaba seguro de que nadie me veía” (*MM*, p. 33; Apéndice, 14), *Ce 19*: “*Lo maté porque*, en vez de comer, rumiaba” (*MM*, p. 35; Apéndice, 19), *Ce 27*: “*Lo maté porque* me dieron veinte pesos para que lo hiciera” (*MM*, p. 37; Apéndice, 27), entre otros⁷ (las cursivas son mías). Sin embargo, la repetición de la expresión *Lo/la maté porque...* está presente en muy pocos microrrelatos. Los textos conformados por esta frase apenas superan la veintena, frente a los otros ciento cincuenta y

⁶ *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Ariel, Barcelona, 2004, p. 59.

⁷ Este tipo de relatos con estructura de oración adverbial subordinada causal es poco frecuente en las “confesiones”. En el libro *Mucha muerte*, compilado por Pedro Tejada Tello, véanse los textos *Ce 2*: “porque habló mal de Juan Álvarez...” (*MM*, p. 27; Apéndice, 2), *Ce 3*: “Lo maté porque era de Vinaroz” ...” (*MM*, p. 27; Apéndice, 3), *Ce 13*: “Lo maté en sueños y luego no pude hacer nada ...” (*MM*, p. 33; Apéndice, 13), *Ce 14*: “Lo maté porque estaba seguro de que nadie me veía” (*MM*, p. 33; Apéndice, 14), *Ce 15*: “Lo maté porque me despertó...” (*MM*, pp. 33-34; Apéndice, 15), *Ce 19*: “Lo maté porque, en vez de comer, rumiaba” (*MM*, p. 35; Apéndice, 19), *Ce 27*: “Lo maté porque me dieron veinte pesos para que lo hiciera” ...” (*MM*, p. 37; Apéndice, 27), *Ce 61*: “Lo maté porque tenía una pistola...” (*MM*, p. 55; Apéndice, 61), *Ce 62*, o “Errata”: “Donde dice...” (*MM*, p. 56; Apéndice, 62), *Ce 74*: “Lo maté porque no pensaba como yo” (*MM*, p. 62; Apéndice, 74), *Ce 77*: “Lo maté porque era más fuerte que yo” (*MM*, p. 63; Apéndice, 77), *Ce 78*: “...porque era más fuerte que él” (*MM*, p. 63; Apéndice, 78), *Ce 80*: “La maté porque me dolía el estómago” (*MM*, p. 64; Apéndice, 80), *Ce 81*: “...le dolía el estómago” (*MM*, p. 64; Apéndice, 81), *Ce 150*: “...porque me lo dijo mi mamá” (*MM*, p. 74; Apéndice, 150), *Ce 151*: Lo maté sin darme cuenta...” (*MM*, p. 76; Apéndice, 151), *Ce 157*: “...bebí lo justo para hacerlo” (*MM*, p. 77; Apéndice, 157), así como, de los *Nuevos crímenes*, *Nc 15*: “...porque era mi mujer” (*MM*, p. 96; Apéndice, 176), *Nc 16*: “era mi marido...” (*MM*, p. 96; Apéndice, 177), y, de *Sala de Espera*, *SdE 4*: “Lo maté por equivocación...” (*MM*, p. 109; Apéndice, 141) y *SdE 7*: “quería que aquella estampilla...” (*MM*, p. 110; Apéndice, 144).

siete que hasta la fecha componen la totalidad de los *crímenes* editados en *Mucha muerte*, de modo que corresponden al once por ciento de las “confesiones”.⁸ Por último, vale recordar que Aub era dramaturgo y guionista de cine, de allí su facilidad e interés para componer diálogos con tono “popular” producto de una caracterización discursiva en el matiz de la voz de los personajes,⁹ como una manera de personalizarlos e individualizarlos.

3.1.1. CRÍMENES EJEMPLARES: UN COLLAGE DE VOCES

Como ya se ha adelantado, la composición literaria que se utiliza para presentar los microrrelatos es el *collage*. Sucede así porque la continuidad de las “confesiones” se da por medio de una yuxtaposición, sin orden aparente, y no por una secuencia lineal que vaya desarrollando el argumento principal de toda la obra. Por tanto, este procedimiento es clave para entender la propuesta artística de Aub en *Crímenes ejemplares*. Para comprender mejor cuál es la lógica del *collage*, será necesario analizar los postulados de Peter Bürger sobre este procedimiento estético. En su libro *Teoría de la vanguardia* analiza el concepto de montaje, fenómeno artístico que si bien corresponde a la plástica (pintura cubista), puede dar cuenta de los principios que particularizan dicha “fusión de pedazos” y, así, reconocer sus posibles efectos. En primera instancia, el teórico dice que:

Una teoría de la vanguardia tiene que partir del concepto de montaje tal y como queda implicado en los primeros *collages* cubistas. Lo que distingue a éstos de las técnicas de pintura desarrolladas desde el renacimiento es la incorporación de fragmentos de realidad a la pintura, o sea, de materiales que no han sido elaborados por el artista.¹⁰

⁸ Incluso, al reproducir dos ejemplos de los *crímenes*, Fernando Valls se equivoca en su transcripción, error que si bien no pasa de una posible errata de edición, confirma que puede haber equívocos si se confía únicamente en citarlos de “memoria” (vid. *Soplado vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, op. cit., p. 143).

⁹ Véase Pilar Moraleda García, “La lengua de los personajes”, en *Tema y técnicas del teatro menor de Max Aub*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1989, pp. 253-281.

¹⁰ *Teoría de la vanguardia*, prólogo de Helio Piñón, trad. de Jorge García, Península, Barcelona, 1987, p. 140.

En el mismo sentido, se comprende que las “confesiones” de *Crímenes...* son fragmentos de la totalidad de la historia de los *criminales*, o sea, no fueron elaborados por el autor: “Con ello se destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista”,¹¹ refiere el alemán. Cada *crimen* conforma, por sí mismo, una historia (con un significado) y en conjunto, dentro de la obra, como parte de su “compostura”, adquiere otro significado. Bürger, por su parte, determina que en el cubismo: “el pedazo de cesta que Picasso pega en un cuadro puede ser elegido teniendo en cuenta una intención de composición; como pedazo de cesta sigue formando parte de la realidad, y se incorpora al cuadro tal cual es, sin experimentar cambios esenciales”.¹² Asimismo, en el libro de Aub, cada microrrelato puede ser concebido como una composición individual, al tiempo que se incorpora a *Crímenes...* sin padecer tanto el texto como la obra alguna radical alteración en su sentido. De este modo, la organización de la discursiva del libro se desvincula totalmente de una estructura narrativa tradicional dotando de una nueva experiencia literaria al lector.

En otro orden de ideas, la reproducción del habla popular (más mexicana que española) dota de cierto matiz de realidad cotidiana al discurso de los personajes, haciendo al lector partícipe de esa contemporaneidad. Cabe decir que por medio de este mecanismo la crítica ha acuñado una nacionalidad en los *crímenes*, pues los estudiosos han considerado que la locución de los protagonistas retrata la fidedigna reproducción de la sociedad mexicana. Acerca de este tipo de estrategia, Bürger apunta que “de esta manera, se violenta un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, es decir, en el principio de que el artista tiene como tarea la transposición de la realidad”.¹³ La declaración sirve para reflexionar sobre cómo los nuevos modos, o más bien, los revolucionarios modos de producir

¹¹ *Loc. cit.*

¹² *Loc. cit.*

¹³ *Loc. cit.*

y comprender el arte en la vanguardia permearon en la literatura. Por último, el autor de *Teoría de la vanguardia* refiere que: “el montaje puede servir como principio básico del arte vanguardista. La obra ‘montada’ da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acaba con la apariencia de totalidad”.¹⁴

Aunque resulte poco convencional contrastar el procedimiento del *collage* (o montaje) en ambas disciplinas artística –plástica y literatura–, al repasar el análisis de Bürger, sí se puede reconocer que la raíz tanto del montaje como del *collage* tiene origen en el principio de fragmentariedad que, en todo caso, también descarta la concepción lineal y la unidad temática en la “lectura” y en la interpretación de la obra de arte, puesto que lo que se “vive” a diario no es un hecho continuo, sino trozos de realidad. En este contexto, María Teresa González de Garay, en su trabajo “Un ‘collage’ dramático de Max Aub titulado *Del amor*”, considera el collage como el método por el cual el discurso fragmentario de dichas obras de Aub adquiere un singular sentido estético. La investigadora explica que *Crímenes...*

es un libro constituido con múltiples y diversas historias. Todas ellas vinculadas por el crimen, la ironía y el humor negro, tanpreciado por los surrealistas [...] Interesante y ambiguo resulta que, en su *Confesión prologal*, diga Max Aub cosas que podrían proyectarse al resto de su producción. Por ejemplo, realiza matizaciones tan irónicamente sutiles como que el verdadero género de sus *Crímenes ejemplares* es el de la poesía. Mosaico de géneros, ruptura de las convenciones más rígidas.¹⁵

Las observaciones de González de Garay son más que pertinentes para observar cómo convergen distintas estrategias discursivas, o como ella dice el *mosaico de géneros*, de la

¹⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹⁵ “Un ‘collage’ dramático de Max Aub titulado *Del amor*”, *op. cit.*, p. 340. Aunque la investigadora hace alusión a la tercera edición ilustrada de la obra (Lumen, 1972), es evidente que la estructura narrativa de los textos es la misma en todas las publicaciones anteriores: “*Crímenes ejemplares* incluye 16 ilustraciones, 13 de ellas fotografías, a veces manipuladas (ojos tapados, perspectiva deformante) y pinturas, manipuladas o no [...] gráficos hechos sin duda, por el autor”. No es posible atribuir estas ilustraciones a Aub, como dice González de Garay. En la portada del libro se menciona que fueron realizadas libremente por Ángel Jové, diseñador gráfico que trabajó en la década de los 70 en las editoriales Lumen y Tusquets, y que actualmente se desempeña como ilustrador de la editorial Anagrama. Recientemente, la misma editorial ha dedicado un libro a difundir su obra gráfica.

confesión, la descripción, la narrativa y el diálogo en la composición de la obra, mecanismo que también permite la inscripción de otras manifestaciones artísticas como la brevedad.

En cuanto al vínculo entre el *collage* y la vanguardia, resulta claro que obras como *Crímenes...* no pueden contemplarse, o “leerse”, desde las tradicionales concepciones del arte, pues exigen otro proceso de interpretación más abierto a la multiplicidad de sentidos que el libro tiene. De este modo, Aub introduce la innovación en su propia producción, dado que las piezas *criminales* no son algo “acabado” y no tienen un fin único. Es decir, evocan múltiples significaciones, mismas que, a su vez, pueden resignificarse con el paso del tiempo y con ello representar nuevos “valores” en la imaginación del lector, sin que se agote el sentido de su obra. Este tipo de principios de innovación o novedad devienen, precisamente, de un cambio en la visión del mundo, pues tanto los sistemas sociales cuanto los modos de vida habían cambiado significativamente.

3.1.2. ALGUNOS PRINCIPIOS DE LA VANGUARDIA EN LOS *CRÍMENES*

Un nuevo orden acontecía a principios del siglo XX y, con ello, el reajuste de los paradigmas artísticos que, si bien antes aludían a la interpretación de la totalidad de la obra, luego dieron significación a manifestaciones que, por su composición y escurridizo sentido, contrariaron las “reglas” del arte. En el caso de los *crímenes*, su constitución no lineal, es decir, sus secuencias textuales insertadas sin un orden aparente, así como su contenido humorístico y su tono absurdo sugieren la “ruptura” de una estética tradicional que reclamaba la “totalidad” de la obra para entender lo que representa. Bürger, inspirado por el concepto de “alegoría” de Walter Benjamin,¹⁶ denomina obra “inorgánica” a las manifestaciones artísticas

¹⁶ “Una tarea central de la teoría de la vanguardia es el desarrollo del concepto de las obras de arte inorgánicas. Semejante tarea puede iniciarse a partir del concepto de alegoría de Benjamin, que, como vimos, es una

que tienen el fragmento como principio constitutivo de su composición estética. Para dar mayor claridad al principio de “alegoría”, el teórico de la vanguardia declara que:

Esta categoría reúne claramente dos conceptos de la producción de lo estético, de los cuales uno concierne al tratamiento del material (separación de las partes de su contexto) y el otro a la constitución de la obra (ajuste de fragmentos y fijación de sentido), con una interpretación de los procesos de producción y recepción [...] ¹⁷

En este sentido se inscriben los *crímenes*, pues su interpretación de forma individual y en conjunto no tiene un significado unívoco, sino múltiple. Por poner un ejemplo, en el arte del Renacimiento surge el *David* de Miguel Ángel, escultura en la que cada uno de sus elementos representan la perfección del cuerpo humano masculino y, en su totalidad, simboliza la belleza y la armonía de la constitución física del hombre. Así también en la literatura, obras como *Romeo y Julieta* apuntan, en cada escena y en conjunto, al trágico romance de dos amantes.

Por su parte, el sentido de *Crímenes ejemplares* no tiene una única finalidad, sino que adquiere en cada microrrelato una serie de variantes posibles de significación, al tiempo que su lectura cambia dentro y fuera del contexto histórico y cultural en que se originó. En este mismo tenor sobre la interpretación vanguardista de los *crímenes*, Bürger menciona que: “los momentos concretos de la obra de vanguardia tienen, en cambio, un elevado grado de independencia y pueden ser leídos o interpretados tanto en conjunto como por separado, sin necesidad de contemplar el todo de la obra”. ¹⁸ Entonces, para los primeros lectores de *Crímenes ejemplares* resultó una innovadora experiencia estética literaria. Ahora se puede

categoría articulada especialmente rica, apropiada para referirse tanto al aspecto de la producción como al del efecto estético de las obras de vanguardia” (*Teoría de la vanguardia, op. cit.*, p. 130).

¹⁷ *Ibid.*, p. 132.

¹⁸ *Ibid.*, p. 136. Llegado a este punto, cabe que aclarar que la terminación de las vanguardias ocurrió a finales de los años 20, es decir, que como llegaron, se fueron; y, por tanto, su asimilación y la posterior reproducción de sus principios puede considerarse como “posvanguardia”. No obstante, como Max Aub conoció de primera mano aquellas primeras manifestaciones artísticas –recordemos que por encargo suyo Picasso pintó el *Guernica*–, es claro que el nacionalizado mexicano basó sus principios estéticos en el sentido de las vanguardias históricas, y no en una reinterpretación de las mismas.

vislumbrar por qué la crítica de los años sesenta esbozó reseñas apenas descriptivas de la obra: existía una “incapacidad” para clasificarla. Asimismo, dicha “extraña” estrategia narrativa llamó la atención de la crítica, dado que Aub apostó por una estética inusual en su haber artístico que contrastó con su anterior producción prosística (casi exclusiva del tema del exilio).

De esta suerte, los procedimientos estéticos del libro provocaron cierta incertidumbre, efecto que corresponde al principio del *shock*. Ahora, sobre este concepto y siguiendo los postulados de Bürger, el teórico de la vanguardia señala que:

La obra de vanguardia no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido, ni la supuesta impresión puede aclararse dirigiéndose a las partes, porque éstas ya no están subordinadas a una intención de la obra. Tal negación de sentido produce un *shock* en el receptor.¹⁹

Vale decir que el *shock* estaba destinado a sacudir la concepción del arte que tenía la burguesía; sin embargo, con el tiempo, tal provocación se convirtió en uno de los estatutos regulares de las “reglas del arte”. Es decir, desde las vanguardias nos hemos acostumbrado a que la obra artística nos “sorprenda”.

Si los *crímenes* aubianos no tuvieron la recepción deseada se debe a que los intelectuales exiliados no podían darle un sentido lógico a la inclusión de las confesiones humorísticas, absurdas e irónicas en la revista *Sala de Espera*, que, como se mencionó, tenía el propósito de luchar contra la dictadura franquista a la distancia. Por tanto, se observa que algunos efectos de las obras constituidas bajo los preceptos de lo “inorgánico” y del *shock*, como *Crímenes...*, todavía permearon tiempo después cuando los procedimientos estéticos de la vanguardia histórica ya habían sido asimilados y superados, incluso, a mediados y finales del siglo XX. La obra “no acabada” –como el fragmento– produce el efecto del *shock*, ya que

¹⁹ *Ibid.*, pp. 145-146.

es incierto a qué sentido “total” se pretende aludir en este tipo de manifestaciones artística, y, por ello, tanto en el *collage* cuanto en la composición breve de las “confesiones”, operan principios inscritos en la vanguardia que sugieren el despertar de nuevas sensibilidades para comprenderlos.

3.2. LA BREVEDAD DE LOS *CRÍMENES*: ANÁLISIS DE SU ARTICULACIÓN NARRATIVA

Para precisar cómo se logra la brevedad en las “confesiones” y el porqué de su consideración como microrrelatos, en principio es preciso argumentar qué se entiende por *microrrelato* y después observar cómo en los *Crímenes* se configura dicho género. En teoría, la condición básica de una narración es que por lo menos se nombre un cambio de estado, o sea, que un estado A se pase a un estado B. Así, acontece la primera sucesión de hechos que desencadenará posteriores acciones; es decir, el principio básico o mínimo de la construcción de un relato.²⁰ El investigador Wolf Schmid menciona que “the minimal condition of narrativity is that at least one change of state must be represented”,²¹ observación que servirá como piedra angular para concebir la articulación narrativa del género denominado “microrrelato”. Para entender mejor su explicación, el estadounidense alude a un ejemplo propuesto por Edward Morgan Forster:

Edward Morgan Forster’s famous example of a minimal story is still too extensive. Forster (1927) coined the example: ‘The King died and then the Queen died’. Gérard Genette (1983 i

²⁰ En este punto preveo una objeción: una narrativa para ser considerada como literatura tiene que ir más allá de la simple enunciación de un cambio de estado. Vale decir, en este sentido se habla de un relato en general, sin clasificación genérica alguna —cuento, minificción, anécdota, novela, leyenda, etc.—, y también en los términos básicos de la narrativa: alguien cuenta algo; claro está que el análisis tiene como objetivo dilucidar cuáles son los procesos mínimos que operan en los términos de la literatura microficcional, pero, por ahora, bastará con explicar cómo se conforma el mínimo hecho narrativo para después transpolar esta consideración a los “crímenes” de Aub.

²¹ “La condición mínima de la narratividad es que al menos un cambio de estado debe ser representado” (*Narratology. An Introduction*, trad. de Alexander Starritt, De Gruyter, Berlín-Nueva York, 2010, pp. 2-3).

tr. 1988, 20) pinted out that, for a minimal story, it is sufficient to have the simple 'The King died'.²²

En consecuencia, no es necesario narrar ambas acciones, puesto que “el rey murió” es suficiente indicio para sugerir un cambio de estado. Por tanto, Schmid considera que “the changes of state and their circumstances do not need to be explicitly represented. For narrativity, it is sufficient that the change is implied, for example through the representation of two mutual contrasting states”.²³ Así pues, en el contraste entre ambas acciones se encontrará la explicación del cambio de estado. Desde estas consideraciones, en orden estrictamente teórico, se entiende que para que se cumpla la condición mínima en la narrativa no es necesario incluir un nexo explícito que esclarezca la causalidad o motivo que relacione ambos estados. Schmid indica que “the minimal definition of narrativity can and should be formulated in such a way that it does not require the presence of an additional [...] connection between the states”.²⁴

Ahora bien, también se debe considerar qué tipo de relación causal motiva el cambio, pues, dependiendo de su resultante significación se comprenderá qué sentido se vinculan los estados. Es decir, según la función y el tipo del discurso resultante se podrá entender si es de corte narrativo, expositivo, informativo, argumentativo o publicitario. De este modo también se puede observar el “grado” de narratividad que subyace en el relato; así, el texto se entenderá como un hecho literario, o, bien, como otro tipo de discurso.

²² “El famoso ejemplo de una historia mínima de Edward Morgan Forster sigue siendo demasiado extenso. Forster (1927) propuso como ejemplo: 'El rey murió entonces la reina murió'. Gérard Genette (1983 i, 1988, 20) señaló que, para realizar una historia mínima es suficiente con la simple oración 'El Rey murió'” (*ibid.*, pp. 2-3).

²³ “Los cambios de estado y sus circunstancias no necesitan estar explícitamente representadas. Para la narratividad, es suficiente que el cambio de estado sea implícito, por ejemplo mediante la representación de dos estados que contrasten mutuamente” (*ibid.*, p. 3).

²⁴ “La definición mínima de la narratividad puede y debe ser formulada de tal forma que no requiera la presencia de una conexión adicional [...] entre los estados” (*ibid.*, p. 4).

Schmid propone que los argumentos de Matías Martínez y Michael Scheffel son los ideales para observar los tres tipos de relaciones causales que permiten comprender al texto como un texto estético, es decir literario:

Martínez/Scheffel (1999, 111-18), discussing the three types of ‘motivation’ —the causal, the eschatological (in texts with a mythical world view), and finally, (following Tomachensky [*Theory of literature*] 1925) the compositional or esthetic motivation, which is not part of the represented world—, come to this conclusion: even when casual links are not explained in the text, they are nonetheless existent in the narrated world, and are concretized by the reader.²⁵

De tal forma que, en el ejemplo “el rey murió entonces la reina murió”, ya antes propuesto por Schmid, sucede un cambio de estado. El nexos causal que vincula la primera secuencia –“el rey murió”– con la segunda secuencia –“la reina murió”– es la conjunción *entonces*, que nos avisa que una acción ocurrió inmediatamente después de otra. En este sentido, se comprende que el motivo de la muerte de la reina es el fallecimiento del rey. No obstante, según Martínez y Scheffel, si se omite la conjunción *entonces*, que funciona como el “enlace causal”, quedaría “el rey murió, la reina murió”, de todos modos, dicha composición discursiva se puede comprender en el mismo sentido que la anterior. Sucede así porque, aunque no exista un nexo que correlacione los dos hechos, el lector entiende que debe concretizar cuál es el tipo de causa que los vincula y cómo los hechos fueron subordinándose, al tiempo que comprende que esta construcción es narrativa y ficcional porque en su imaginación tiene que recrear un mundo que le permita responder a las siguientes preguntas: ¿cuál fue el motivo de la muerte del rey?, ¿qué pasará con el reino en ausencia de sus líderes?, ¿quién reclamará el trono?, y así sucesivamente hasta “completar” la historia. En resumen,

²⁵ “Martínez/Scheffel (1999, 111-18) discutiendo los tres tipos de ‘motivaciones’ —la causal, la escatológica (contenida en textos con una perspectiva mítica del mundo), y finalmente, (siguiendo a Tomachevsky [en su *Teoría de la literatura* de] 1925) la composicional o sea la motivación estética, que no se inscribe en el mundo representado—, llegan a esta conclusión: incluso cuando los enlaces causales no se expliquen en el texto, sí están, esto es, existen en el mundo narrado y son concretizados por el lector” (Matías Martínez y Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie* [Introducción a la teoría narrativa], C. H. Beck, München, 1999, *apud* Wolf Schmid, *Narratology. An Introduction*, *op. cit.*, p. 4).

dentro del contraste entre ambas acciones se observa qué tipo de representación narrativa tiene: causal, escatológica, estética, o también, si es una combinación de dos de ellas o de todas. Por su parte, dicha construcción narrativa sugiere la creación de un mundo imaginario – como en el ejemplo anterior– regido por reglas propias, al tiempo que existe un marco texto-referencial, o sea una causa o enlace causal que relacione o subordine A con B, para imaginar la continuación de las secuencias, entonces es un hecho literario.

En el caso de los *crímenes*, el marco texto-referencial en el que está implícita la continuidad de la narración de la historia se encuentra delimitado por la conjunción *porque*, ya que el nexo une el estado A con el estado B; al mismo tiempo, al subordinar uno al otro, se jerarquizan las acciones, para que el lector, posteriormente, pueda lucubrar la serie de predicados faltantes que unen ambos estados –A y B– y así configurar la lógica narrativa que da sentido a la unión de dichas acciones. Adelantándonos al siguiente apartado, bien vale señalar que, para darle sentido al patrón de lucubraciones que exigen los *crímenes*, es necesaria la creación de un mundo ficcional. Dicho mundo se concibe como absurdo, próximo a la lógica que permite el humor negro, pues sólo es en este espacio imaginario donde puede conciliarse la injustificada “razón” de los asesinatos y su ejecución violenta con el humor.

Así, en los *crímenes*, puede señalarse que la unidad mínima del hecho narrativo se encuentra representada en el cambio de estado enfatizado por el nexo *porque*. Por ejemplo, en el Ce 3: “Lo maté porque era de Vinaroz”, la oración principal, “Lo maté”, es la consecuencia –pero que por su lugar de aparición, “temático”, es la Secuencia 1– mientras que la subordinada “era de Vinaroz” es la causa –pero que por el lugar que ocupa en la oración, “remático”, es la Secuencia 2–, y ambas están conectados por el nexo subordinante *porque*. Entonces, “lo maté” se convierte en el estado A, y, “era de Vinaroz” se convierte en el estado B, ambos relacionados entre sí por la conjunción *porque*, marca texto-referencial de la

explicación nuclear de la historia. De este modo, el *porque* avisa de la causalidad, es decir, la piedra angular de la que surgen los consecuentes predicados que preceden la decisión de matar al sujeto.²⁶ Asimismo, vale resaltar que el nexo *porque* no sólo subordina los hechos, sino que es la marca textual que señala la causa absurda que emerge de matar a una persona por el simple hecho de su procedencia.

El lector tiene que crear un mundo artificial que dé cabida a la elaboración de los consiguientes predicados ficcionales y que contextualice la situación de los mismos. Por tanto, la historia no se resuelve en el texto (en el papel y la tinta) sino en el imaginario. Asimismo, la brevedad también acontece por el trabajo con la diégesis, entendida como la disposición y el desarrollo –colocación de la(s) secuencia(s) y su contraste– del hecho narrado, para recrear un mundo posible (ficticio), al tiempo que permite su contigüidad en el imaginario del lector.

La brevedad, entonces, no sólo se produce por un recorte de palabras ni por la elección exacta de las palabras. La brevedad se configura en la evocación de la serie de causas que propiciaron el asesinato sin estar dicha serie “enunciada” en la escritura. Por tanto, la progresión de las secuencias se encuentra sugerida en el nexo *porque*, mismo que relaciona el estado A con el B y determina el sentido de las consiguientes escenas para configurar una historia ampliada, al tiempo que se elabora una trama que concilie todas las secuencias – enunciadas o no– en un mismo plano narrativo. Así pues, es como se configura el relato mínimo, o el *microrrelato*, en los *crímenes aubianos*.

²⁶ Llevados por la imaginación, con base en las investigaciones del primer y el segundo capítulo, podemos pensar que la historia se puede resolver en los siguientes argumentos: *Lo maté porque era de Vinaroz, lugar donde los pobladores no obstaculizaron el paso del ejército franquista, lo que a su vez provocó la claudicación de los republicanos, y como resultado se consolidó la dictadura.*

Sucede lo mismo en el *Ce* 19 (*MM*, p. 35; Apéndice, 19), “Lo maté porque, en vez de comer, rumiaba”, pues el cambio de estado se encuentra implícito en el *porque*, que funge como principio de causa, al tiempo que subordina la consecuencia y, a su vez, propicia la aparición de otras secuencias. Entonces, podemos imaginar lo siguiente: *Observé a un hombre que tenía malos modales en la mesa, hacía mucho ruido al comer, cuestión que me molesta demasiado. Como no pude tolerar la escena, lo maté porque en vez de comer rumiaba*. El panorama de la historia cambiará de acuerdo a la composición que decida el lector, ya sea que inserte acciones antes de la oración “Lo/la maté porque...” –como en el presente ejemplo–; o las continúe a partir de esta misma frase –como en el ejemplo del *Ce* 3–; incluso, intercalando entre la causa y la consecuencia esta serie de predicados sin aludir directamente a esos elementos. De todas maneras, la repetición sistemática de la sintaxis estructural “lo/la maté porque...” que hay en algunas “confesiones” coadyuva para producir una brevedad todavía más extrema.

Para observar la configuración del microrrelato en la transición de las “extensiones” narrativas de los *crímenes*, es decir, desde los que tienen una historia completa, pasando por aquellos que constan de la unidad mínima del hecho narrativa, hasta aquellos “hiperbrevés”, se agruparon de acuerdo con su extensión y se analizaron conforme a su resultante articulación narrativa. De modo que se dividieron en tres grupos: (I) estructura secuencial clásica, (II) estructura causal no descriptiva, y (III) estructura consecutiva suspendida.

3.2.1. TRES ESTRUCTURAS DE LA BREVEDAD

I. SECUENCIAL “CLÁSICA”

En el primer grupo de secuencia clásica (I), la diégesis de los *crímenes* se articula conforme al canon narrativo tradicional, es decir, con una consecutividad progresiva

organizados en inicio, desarrollo y final, en la que se nombra más de un cambio de estado. De este modo, en el *Ce* 6 podemos observar cómo se configura una secuencia lineal de acciones:

Se mondaba los dientes como si no supiese hacer otra cosa. Dejaba el palillo al lado del plato para, tan pronto dejaba de masticar, volver al hurgo. Horas y horas, de arriba abajo, de abajo arriba, de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, de adelante para atrás, de atrás para adelante. Levantándose el labio superior, leporinándose, enseñando sus incisivos uno tras otro amarillentos; bajándose el inferior hasta la encía carcomida: hasta que le sangró; un poco nada más. Le transformé la biznaga en bayoneta, clavándosela hasta los nudillos. Se atragantó hasta el juicio final. No temo verle entonces la cara. Lo gorrino quita lo valiente. (*MM*, pp. 28-29; Apéndice, 6).

El copretérito sirve para hacer descripciones: “se mondaba”, “dejaba el palillo”, “dejaba de masticar”, al tiempo que refiere las primeras secuencias de la historia. Los verbos reflexivos, por su parte, señalan acciones que recaen en la víctima: “levantándose”, “leporinándose”, “bajándose”,²⁷ de dicho modo se comienza a crear una imagen grotesca de la víctima, lo que representa el desarrollo de la confesión. Después, el final se produce en la línea: “le transformé la biznaga en bayoneta, clavándosela hasta los nudillos”.

En principio, la confesión no es en extremo “corta”; pero, si “banalizamos” el discurso, se puede parafrasear el siguiente argumento: “Lo maté porque se mondaba los dientes”. Así pues, se puede ver que la frase se configura en la unidad mínima del relato, pues consta de la adscripción de una sucesión causal, o sea, la mención de la causa y la consecuencia. Otra muestra es la confesión *Ce* 18:

Hacía tres años que soñaba con ello: ¡estrenaba traje! Un traje clarito, como yo lo había deseado siempre. Había estado ahorrando, peso a peso, y, por fin, lo tenía. Con sus solapas suavécitas, su pantalón bien planchado, sus valencianas sin deshilar... Y aquel tío, grande, sordo, asqueroso, quizá sin darse cuenta, dejó caer su colilla y me lo quemó: Un agujero horrible, negó, con los bordes color café. Me lo eché con un tenedor. Tardó bastante en morirse. (*MM*, p. 35; Apéndice, 18).

²⁷ Helena Calsamiglia y Amparo Tusón mencionan que: “En la narración canónica, el tiempo verbal es el pasado en sus diferentes formas. Normalmente, para la acción se utiliza el pretérito indefinido [por ejemplo: “sangró”, “transformé”] combinado con el pretérito anterior y el pluscuamperfecto; para los momentos descriptivos, de presentación del marco, el tiempo característico es el imperfecto” (*Las cosas del decir. Manual del análisis del discurso, op. cit.*, p. 272).

El discurso comienza con una descripción del deseo del protagonista por estrenar un traje. De igual manera que el anterior (el *Ce* 6), en su inicio utiliza el copretérito: “soñaba con ello”, “estrenaba un traje”. Después, se incluye el desarrollo “me lo quemó”; “lo negó”; para, finalmente, dar la conclusión: “me lo eché”, o sea “lo maté”. Este tipo de organización diegética corresponde al relato tradicional. En este tenor de ideas, Calsamiglia y Tusón apuntan que:

En la narración canónica, el tiempo verbal es el pasado, en sus diferentes formas. Normalmente, para la acción se utiliza el pretérito indefinido [por ejemplo, “dejó” y “quemó”] combinado con el pretérito anterior y el pluscuamperfecto [como: “había deseado”]; para los momentos descriptivos, de presentación del marco, el tiempo característico es el imperfecto [“soñaba”].²⁸

Asimismo, cabe recordar que la confesión se vale de la digresión. Por tanto, el pretérito es fundamental para su desarrollo. Entonces, los *crímenes* en los que predomina la estructura secuencial progresiva orientan al lector para que poco a poco construya la cohesión y coherencia de los microrrelatos más “reducidos” (los consiguientes casos II y III) que no aluden de manera explícita al asesinato de la víctima. De esta suerte, la sinergia de la lectura de los *crímenes* más “extensos” configura el patrón en que deben codificarse todos los demás. Por ejemplo, el *Ce* 56:

Le pedí el “Excélsior” y me trajo “El Popular”. Le pedí “Delicados” y me trajo “Chesterfield”. Le pedí una cerveza clara y me la trajo negra. La sangre y la cerveza, revueltas, por el suelo, no son una buena combinación. (*MM*, p. 53; Apéndice, 56).

De manera implícita, el contraste entre la cerveza y la sangre alude a un botellazo en la cabeza del mesero, puesto que es la única acción posible de la unión entre sustantivos con campos semánticos disímiles. El microrrelato se pudo reelaborar de la siguiente manera: *lo maté de un botellazo en la cabeza porque se equivocaba en todo*, al tiempo que también se

²⁸ *Loc. cit.*

puede reducir más aún: *lo maté porque se equivocó*. Como se puede observar, la “depuración” de lo anecdótico consigue establecer el punto nodal de la historia o el núcleo narrativo.²⁹

II. CAUSAL NO DESCRIPTIVA

En el caso de la estructura causal no descriptiva, la disposición de la articulación narrativa se organiza en una oración subordinada causal sin un desarrollo que profundice en el acontecimiento, es decir, no hay descripción que contextualice la circunstancia –como sí sucede en los anteriores ejemplos *Ce 6* y *Ce 18*–. En este grupo de “confesiones”, la narrativa omite todo elemento anecdótico para quedarse con el nodo causal del relato; por tanto, se cumple la brevedad que menciona Schmid.³⁰ Ahora, en los *crímenes*, la brevedad se halla, como ya se dijo, en la conjunción causal, artificio que marca la progresión narrativa. Por ejemplo, en el *Ce 2*: “Lo maté porque habló mal de Juan Álvarez, que es muy mi amigo y porque me consta que lo que decía era una gran mentira” (*MM*, p. 27; Apéndice, 2), la

²⁹ Algunos crímenes que encuentro con dicho tipo de estructura son *Ce 6*: “Se mondaba los dientes como si no supiera hacer otra cosa...”; *Ce 7*: “Soy peluquero. Es cosa que le sucede a cualquiera...”; *Ce 8*: “Empezó a darle vuelta al café con leche con la cucharita...”; *Ce 18*: “Hacía tres años que soñaba con ello: ¡estrenaba traje!”; *Ce 31*: “¡Yo tenía razón! Mi teoría era irrefutable. Y aquel viejo gagá...”; *Ce 41*: “Era más inteligente que yo, más rico que yo, más desprendido que yo”; *Ce 55*: “Aquella señora sacaba a pasear a su perro todas las mañanas y todas las tardes”; *Ce 56*: “Le pedí el ‘Excelsior’ y me traje ‘El Popular’...”; *Ce 59*: “Sucedió así: Estaban casados hacía cuarenta y seis años...”; *Ce 68*: “Desde que nació aquel escuincle no hacía más que llorar, a mañana, tarde y noche”; *Ce 69*: “Había terminado la tarea, no crean que fue cosa fácil...”; *Ce 71*: “Resbalé, caí. La corteza de una naranja tuvo la culpa...”; *Ce 82*: “Yo había encargado mis tacos mucho antes que ese desgraciado”; *Ce 114*: “No se pudo dormir hasta acabar de leer aquella novela policíaca...”; *Ce 127*: “¡Había empezado la lidia del primero toro! ¡Ya estaban los picadores en el ruedo!...”; *Ce 129*: “Fue por pura tozuda. No le costaba nada hacerlo...”; *Ce 131* (que transcribo completo, puesto que la versión de *MM* retoma la de la 2ª ed., y no la de la última en vida del autor): “La verdad es que me porté mal con él. Me dejé llevar por un arrebato y lo insulté. Él tenía razón, pero yo soy así. No hubo más. Nos seguimos viendo, sin hablarnos. Pero, para mí, era muy molesto. Claro está que podía haberle pedido perdón, y todo hubiese seguido como antes. Pero yo no soy de esos. Él no me hacía caso: como si no existiera. Pero estaba ahí. Había qué acabar. Lo dejé seco. No dijo ni ¡ay! Estoy seguro de que ni siquiera le dolió. Los dos hemos quedado tranquilos”; *Ce 132*: “Me insultó sin razón alguna. Así, porque se le subió la sangre a la cabeza...”; *Ce 44*: “—A mi mujer, señor, le pasaba con los huevos fritos lo que con los hijos...”; *Ce 97*: “Por mucho que fuese mi tía María... A mí nadie me encierra en casa...”; *Ce 105*: “Me dijo que lo publicaría en mayo, luego en junio”; *Nc 7*: “Que el machihembradito saliera al año de la cárcel y se encontrara...” (Apéndice, 168); *Nc 13*: “Entre comprar una televisión nueva o pagar su entierro me resultaba más o menos” (Apéndice, 174); *Nc 14*: “Evidentemente esperaba que me durmiera para despertarse, volverse de lado...” (Apéndice, 175); y *Ce 139*: “Me puso en un brete, en el compromiso más horrible...”.

³⁰ Schmid, además, señala que la mínima condición de una narrativa es que un cambio de estado sea representado.

aclaración “es muy mi amigo” sirve para enfatizar la razón por la que se cometió el asesinato, que es la defensa del honor de Juan Álvarez. Así pues, su composición discursiva no resulta tan breve como el caso *Ce 3* “Lo maté porque era de Vinaroz”.

Este ejemplo resulta más breve tanto “textualmente” cuanto narrativamente porque se compone de la unidad mínima del hecho narrativo, es decir, se enunció sólo un cambio de estado. También se puede ver que se eliminó toda anécdota circunstancial, o sea, toda oración que podría mostrarse como “intrascendente” en tanto que no se refiriera directamente al homicidio. Luego, la brevedad no aparece por un “recorte” de palabras, ni por la elección de la palabra exacta, sino por la creación de una diégesis que permita reconocer la causalidad que propicia un “alargamiento” de la historia, en el magín del lector.

Dentro de este tipo de microrrelatos de estructura causal no descriptiva también se encuentran el *Ce 14*: “Lo maté porque estaba seguro de que nadie me veía” (*MM*, p. 33; Apéndice, 14); *Ce 19*: “Lo maté porque, en vez de comer, rumiaba” (*MM*, p. 35; Apéndice, 19); *Ce 27*: “Lo maté porque me dieron veinte pesos para que lo hiciera” (*MM*, p. 37; Apéndice, 27); *Ce 74*: “Lo maté porque no pensaba como yo” (*MM*, p. 62; Apéndice, 74); *Ce 77*: “Lo maté porque era más fuerte que yo” (*MM*, p. 63; Apéndice, 77); *Ce 78*: “Lo maté porque era más fuerte que él” (*MM*, p. 63; Apéndice, 78); *Ce 80*: “La maté porque me dolía el estómago” (*MM*, p. 64; Apéndice, 80); *Ce 81*: “La maté porque le dolía el estómago” (*MM*, p. 64; Apéndice, 81), *Ce 150*: “Lo maté porque me lo dijo mi mamá” (*MM*, p. 74; Apéndice, 150); *Ce 157*: “Lo maté porque bebí lo justo para hacerlo” (*MM*, p. 77; Apéndice, 157); *Nc 15*: “La maté porque era mi mujer” (*MM*, p. 96; Apéndice, 176); *SdE 4*: “Lo maté por equivocación, así que ni responsabilidad tengo” (*MM*, p. 109; Apéndice, 141); y *SdE 7*: “Lo maté porque quería que aquella estampilla saliera a subasta” (*MM*, p. 110; Apéndice, 144).

Por su parte, también existe otro grupo de “confesiones” con esta misma estructura causal que, si bien no describen de manera extensa la circunstancia del asesinato, sí tienden a incluir un argumento más para enfatizar el motivo del *crimen*. En este caso se encuentran: *Ce* 61: “Lo maté porque tenía una pistola. ¡Y da tanto gusto tenerla en la mano!” (*MM*, p. 55; Apéndice, 61); *Ce* 62, titulado “Errata”: “Donde dice: La maté porque era mía. Debe decir: La maté porque no era mía” (*MM*, p. 56; Apéndice, 62); *Ce* 151: “Lo maté sin darme cuenta. No creo que fuera la primera vez” (*MM*, p. 76; Apéndice, 151); *Nc* 16: “Lo maté porque era mi marido. ¿Cuál me lanza la primera piedra? ¿Cuál de vosotras no ha pensado alguna vez en matar a su marido?” (*MM*, p. 96; Apéndice, 177).

No obstante, hay que preguntarse si las anteriores confesiones, generalmente compuestas por una línea, se sostienen por sí mismas como un relato literario. Entonces, surge el siguiente cuestionamiento: ¿qué condición estética se debe cumplir para considerar estas narraciones breves como una forma literaria?, puesto que hay que revisar qué figuras o marcas textuales existen en este discurso para observar si se cumple una función estética. En este orden de ideas, Nana Rodríguez, en su libro *Elementos para una teoría del minicuento*, explica que el género:

No puede ser reducido a una simple relación causa-efecto en su sentido, sino que además consta de una estructura sintáctica, un sentido literal y otro implicado, ciertos rasgos estéticos en la escritura y el significado para lograr el efecto de asombro que atraiga al receptor.³¹

En efecto, los factores que determinan si un texto por muy breve que sea es literario o no van más allá de su estructura sintáctica. Los *crímenes* más breves se entienden como formas literarias –o sea, microrrelatos– porque del contraste entre los dos sucesos enunciados, que no corresponden a una lógica semántica, se produce el absurdo. Es decir, si bien la sintaxis de la oración “Lo maté porque estaba seguro de que nadie me veía” es correcta y

³¹ Nana Rodríguez Romero, *Elementos para una teoría del minicuento*, Colibrí Ediciones, Tunja, 1996, p. 68.

lógica, no sucede así en el plano semántico, pues la causa del homicidio resulta un disparate. Por tanto, la “lógica” de las confesiones corresponde, como se dijo, al absurdo, mecanismo que se proyecta por la estrategia de la hipérbole o exageración y otros derivados del humor negro. Más adelante se profundizará en el tema pero, por ahora, basta con introducir dichos elementos estéticos para explicar en qué sentido se pueden entender las confesiones como discursos artísticos, es decir, literarios.

Otro importante agente que determina la cualidad literaria de los *crímenes* es la sinergia de la lectura de las “confesiones” donde hay descripción, como las del grupo I de estructura secuencial “clásica”, dado que en su desarrollo se conforma el sentido en que deben ser leídas todas las demás que no cuentan con la triada narrativa: inicio-desarrollo y desenlace.

III. CONSECUTIVA SUSPENDIDA

Existen confesiones en *Crímenes ejemplares* que no se desarrollan en una estructura sintáctica subordinada causal, puesto que se componen de un solo elemento, es decir, se narra un único suceso (una causa) sin una continuidad, o sea que aluda a una consecuencia. En otras palabras, estos microrrelatos aubianos contienen sólo el indicio; entonces, aquellos que se configuren bajo esta premisa se reconocerán como *crímenes* de estructura consecutiva suspendida. Se entiende como “suspendida” porque la frase no está completa. No se produce un cambio de estado. En ocasiones, la oración termina con una marca ortográfica, como los tres puntos suspensivos, para indicar que la resolución del discurso queda a disposición de la progresión imaginativa del lector. Así, por ejemplo, el *Ce* 39: “¿Qué quieren? Estaba agachado. Me presentaba la popa de una manera tan ridícula, tan a mano, que no pude resistir la tentación de empujarle...” (*MM*, p. 43; Apéndice, 39). Por la referencia a “empujar”, ya se puede inferir que la víctima murió atropellada o por un impacto contra el piso. En este caso,

no se manifiesta otra circunstancia que determine cuál de estos dos finales tuvo la víctima. Otro ejemplo es el *Ce* 117: “¡Me negó que le hubiera prestado aquel cuarto tomo...! Y el hueco en la hilera, como un nicho...” (*MM*, p. 70; Apéndice, 117). Se comprende que la palabra “nicho” alude a la muerte de la víctima, pero no se refiere ni se describe cómo sucedió su asesinato. El vacío de información señalado por la marca ortográfica de tres puntos (...) es una invitación al lector para que construya su propia conclusión e imagine qué artefacto utilizó o qué acción realizó el protagonista para asesinar a la víctima.

En este mismo sentido, hay otras estructuras discursivas similares en las que se indica sólo un suceso, como en el *Ce* 159: “¡Tenía el cuello tan largo!” (*MM*, p. 78; Apéndice, 159), donde la conjunción consecutiva de intensidad “tan” refiere una gradación comparativa, la cual para que funcione sintácticamente deberá ir seguida por su correlativo “que”. No obstante, en este *crimen* esta “contraparte” no se enuncia; luego, su omisión lleva a que el receptor imagine la continuidad dentro de una red de posibilidades que explique el homicidio. Como ejemplo, se sugiere la siguiente historia: *Tenía el cuello tan largo que lo ahorqué*. En el *Ce* 21: “Era tan feo el pobre, que cada vez que me lo encontraba, parecía un insulto. Todo tiene su límite” (*MM*, p. 36; Apéndice, 21) encontramos la misma composición narrativa. El uso del adverbio de consecutividad “tan” no sólo corresponde a la progresión lógica de la sintaxis, además funciona como adjetivo de intensidad que connota la fealdad de la víctima, al tiempo que esta condición es el marco texto-referencial para completar la historia: *lo maté porque era horrible verlo a tal grado que su existencia y su presencia me era una ofensa*.

En este mismo grupo de estructura consecutiva suspendida se introducen los *crímenes* que se componen por oraciones interrogativas y exclamativas, cuya respuesta o apelación también depende del imaginario del lector. Como muestra, en el *Ce* 24: “¿Usted no ha matado nunca a nadie por aburrimiento, por no saber qué hacer? Es divertido” (*MM*, p. 37; Apéndice,

24); la pregunta “¿usted no ha matado?” abre el canal de comunicación. El narrador demanda la atención del lector; así, dicha función fática del lenguaje sirve para obtener su respuesta. No obstante, la respuesta no es necesario porque la frase “es divertido” ya implica una respuesta anticipada. Entonces, el lector debe tener la habilidad de traducir un enunciado interrogativo en uno declarativo. Calsamiglia y Tusón mencionan que el hueco informativo que dejan las preguntas “[lo] ha de llenar quien lee o escucha”,³² de modo que el receptor desarrolla en su imaginario la réplica, aunque ésta se concrete en el espacio del silencio.

En cuanto a las oraciones exclamativas, la tendencia suele ser la misma, ya que comparte la misma sintaxis que los interrogativos; pero su connotación es diferente, pues la exclamación es un vocativo que da énfasis y no requiere de réplica. Así ocurre en el *Ce* 26: “¡Que se declare en huelga ahora!” (*MM*, p. 37; Apéndice, 26). El pronombre “que” es un nexos relativo que da un antecedente implícito en la oración, por tanto, la significación se encuentra en el contexto de la obra y en la sinergia de su lectura.

En los *crímenes* con una estructura consecutiva suspendida, los cambios de estado no son explicados, pues sólo anuncian el indicio del asesinato. Así, entonces, es como se cumple la definición de la unidad mínima del hecho narrativo en las propuestas de Schmid, dado que dichos microrrelatos se formulan de tal modo que no necesitan la conexión adicional que aluda al cambio entre los estados.

Después de analizar la transición de la brevedad en los tres casos, se puede decir, a manera de conclusión, que el microrrelato aubiano se constituye, comúnmente, de una diégesis compuesta y delimitada por la unidad mínima del hecho narrativo (la sucesión causal), al tiempo que la mención de un complemento (ya sea un nexos, una marca ortográfica o una circunstancia) es el factor que determina el marco texto-referencial del que parte el

³² *Las cosas del decir, op. cit.*, p. 191.

lector para desarrollar, de manera exponencial y ectópica,³³ una serie de secuencias complementarias que permitan reconstruir el relato en su imaginario.

Algunos de los *crímenes* más destacados están compuestos por dicha estructura y no cuentan con el binomio explícito de la causa y la consecuencia, es decir, donde la muerte es un hecho sugerido y no enunciado. Así ocurre, por ejemplo, en los siguientes: *Ce* 4: “—¡Antes muerta! — me dijo. ¡Y lo único que yo quería era darle gusto!” (*MM*, p. 28; Apéndice, 4); *Ce* 119: “¡Tanta historia! ¿Qué más daba ése que otro? ¿A poco usted escoge su clientela?” (*MM*, p. 70; Apéndice, 119), *Ce* 120: “De mí no se ríe nadie. Por lo menos ése ya no” (*MM*, p. 70; Apéndice, 120); *Ce* 124: “Le olía el aliento. Ella misma dijo que no tenía remedio...” (*MM*, p. 72; Apéndice, 124); *Ce* 152: “Estaba tan furioso que cuando quise abalanzarme había desaparecido. Si la rematé con tanta saña fue por eso” (*MM*, p. 76; Apéndice, 152); *Ce* 45: “Me echó un trozo de hielo por la espalda. Lo menos que podía hacer era dejarle frío” (*MM*, p. 82; Apéndice, 45); *Ce* 46: “No lo hice adrede” (*MM*, p. 82; Apéndice, 46); *Ce* 91: “El balón era mío y muy mío. La navaja, no. Pero de lo que se trataba era del balón” (*MM*, p. 82; Apéndice, 91); *Ce* 92: “Pueden saberse todas las lecciones de corrido, papá, pero no ser tan bizco... Si se dio con un canto...” (*MM*, p. 83; Apéndice, 92); *Ce* 94: “Yo no quise darle tan fuerte” (*MM*, p. 83; Apéndice, 94); *Ce* 95: “¡A poco los hijos de millonarios tienen algo especial en la cabezota!” (*MM*, p. 83; Apéndice, 95); *Ce* 96: “A mí, mi papá me dijo que no me dejara... Y no me dejé” (*MM*, p. 84; Apéndice, 96); y *SdE* 10: “La culpa fue de aquel maldito tango...” (*MM*, p. 111; Apéndice, 148).

Por su parte, el recurso de la brevedad también favorece la concepción de otros procedimientos artísticos como el humor y el absurdo, utilizados para dar mayor dimensión

³³ “Exponencial” remite, en sentido figurado, al incremento de algo a ritmo progresivo y acelerado. Por “ectópica(o)” se entiende que el crecimiento se ubica fuera del lugar habitual.

estética a los microrrelatos aubianos. Elementos que, como ya dijimos, devienen de los principios del arte de vanguardia. En el siguiente apartado se hace un análisis de los mecanismos del humor para comprender qué procedimientos operan en los *crímenes*, al tiempo que observamos sus efectos estéticos.

3.3. EL HUMOR NEGRO Y SUS MECANISMOS EN LOS *CRÍMENES*

Desde el principio de esta tesis comentamos la presencia del humor y sus derivados en las “confesiones”. Estudiar cómo surge y porqué se desarrolla de manera tan eficaz en los *crímenes* servirá para comprender su efecto de sorpresa y su dimensión estética, al mismo tiempo que agregamos un matiz diferente a la interpretación del segundo capítulo. El humor negro, concebido como una burla a la muerte –sobre todo aquella que es originada por la violencia–, se refleja de múltiples formas en los microrrelatos. Por ejemplo, en el *Ce* 82: “Yo había encargado mis tacos mucho antes que ese desgraciado. La mesera, meneando las nalgas como si nadie más que ella tuviera, se los trajo antes que a mí, sonriendo. La descristiané de un botellazo: yo había encargado mis tacos mucho antes que ese desgraciado, cojo y con acento del norte, para mayor inri” (*MM*, pp. 64-65; Apéndice, 82), surge la construcción de una imagen caricaturesca mediante las descripciones de los sugestivos movimientos de la mesera y las particularidades del personaje “norteño”. Mientras, en el *Ce* 57, la iteración de la acción proyecta una hipérbole en el discurso narrativo que termina porque reventar el cuerpo de la mujer, creando así una representación chusca de su muerte:

Hablaba, y hablaba. Y venga hablar. Yo soy una mujer de mi casa. Pero aquella criada gorda no hacía más que hablar, y hablar, y hablar. Estuviera yo donde estuviera, venía y empezaba a hablar. Hablaba de todo y de cualquier cosa, lo mismo le daba. ¿Despedirla por eso? Hubiera tenido que pagarle sus tres meses. Además hubiese sido muy capaz de echarme mal de ojo. Hasta en el baño: que si esto, que si aquello, que si lo demás allá. Le metí la toalla en la boca para que se callara. No murió de eso, sino de no hablar: se le reventaron las palabras por dentro. (*MM*, p. 53; Apéndice, 57)

Asimismo, la protagonista “materializa” las palabras, puesto que, para ella, ocuparon espacio en la cavidad bucal de víctima, como si se tratara de un puñado de granos de maíz inflándose y estallando al unísono. Se produce una comicidad tanto en el modo de narrar la muerte como en el efecto de la imagen que produce. De este modo, el mundo ficticio de los *crímenes* presenta una perspectiva que va a contracorriente de la lógica. Se trata de un mundo que se concibe sólo en la obra, con una serie de normas que se conforman en el disparate y en lo contradictorio, es decir, en un universo surrealista.

El surrealismo, término acuñado por el poeta Guillaume Apollinaire en su obra *Les mamelles de Tirésias* (1917), alude al pensamiento que va más allá de la realidad, o sea, lo que se produce en el inconsciente, en el sueño o en lo onírico y carece de toda razón; por tanto, en el surrealismo no existe la ética y la moral. Cabe que recordar que André Bretón,³⁴ muchos años antes de la aparición de *Crímenes ejemplares*, incorporó ese principio artístico en su *Antología del humor negro*, en la que se incluye “Del asesinato considerado como una de las bellas artes”, de Thomas de Quincey (1784-1859). El texto trata de las tres características que todo asesino debe conocer para elegir a su víctima “ideal”. Dentro de la triada de posibilidades, la tercera resulta la más perturbadora: “el sujeto elegido debe gozar de buena salud; sería completamente bárbaro matar a una persona enferma, y generalmente incapaz de soportarlo”,³⁵ reflexión que proyecta el deseo de exterminar a la raza humana, pues no sólo se busca “escoger” a una víctima, sino acabar con todo aquél que tenga una alta

³⁴ Conocido como el precursor del surrealismo. Al respecto, Mario De Micheli considera que: “siempre es Bretón, el guía espiritual y del movimiento [surrealista], el que sabe resumir e iluminar con claridad varios momentos de esta apretada historia de experiencias, de tentativas, de dudas y de contradicciones” (*Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. de Ángel Sánchez Gijón, Alianza, Madrid, 2015, p. 154).

³⁵ “Del asesinato considerado como una de las bellas artes”, en André Breton, *Antología de humor negro*, Anagrama, México, 2013, p. 71.

expectativa de vida. En este mismo sentido, el personaje seleccionado deberá representar un arquetipo de buena conducta:

un amigo, un filósofo, bien conocido por su filantropía y por su bondad general, me sugiere que el sujeto elegido debe tener también una familia de tiernos niños que dependa enteramente de él, a fin de profundizar el elemento patético.³⁶

El anhelo de eliminar a los sujetos de buenos valores y con familia es evidente. Entonces, poco a poco, la sociedad quedará constituida de personajes siniestros –ladrones, criminales, intolerantes, egoístas, etc.–, así como de huérfanos sin protección alguna, sector infantil que, dicho sea de paso, será en extremo vulnerable y que, con tal de subsistir, será capaz de recurrir a cuestionables actos. El claro cinismo de los argumentos del narrador provoca la risa, pues las indicaciones para elegir a la víctima se relatan de forma tan “natural” como si se tratase de recomendaciones para escoger el pan o la verdura en el supermercado. Asimismo, la subversión de las convenciones sociales también produce la gracia, pues ser asesino de “profesión” no corresponde, en lo absoluto, a un grado o mérito académico.

3.3.1. LA CONFIGURACIÓN DEL HUMOR EN LO BREVE

Ahora bien, de esta reflexión sobre el humor negro y el surrealismo en el cuento de Quincey, surgen las siguientes preguntas: ¿cómo se configura el humor en los *crímenes*?, lo que lleva a la pregunta ¿por qué el humor se produce en lo breve? como sucede, por ejemplo, en el chiste o en la anécdota. Para responder, será necesario volver a estudiar la articulación narrativa y así observar la conformación de la comicidad en la construcción discursiva de los *crímenes*. A continuación, entonces, se presentan cuatro perspectivas de índole estructural por medio de las cuales el humor de los microrrelatos aubianos se manifiesta. En primera instancia, conviene atender a la hipótesis que propone Violette Morin en su trabajo sobre “El

³⁶ *Ibid.*, p. 72.

chiste”, donde explica la disposición de secuencias textuales de las que se vale una anécdota humorística; luego se hace necesario revisar los elementos sintácticos, semánticos y retóricos que fomentan la aparición de la “gracia”, creando un contraste entre las partes de dicha sucesión enunciativa. No obstante, el humor no puede explicarse solamente a través de la sintaxis, pues es un fenómeno que va más allá de la mera gramática; recordar el peculiar contexto socio-cultural en que se originaron los *crímenes* aubianos (que ya describimos *in extenso* en los capítulos 1 y 2), o sea la situación pragmática en la que aconteció la escritura de la obra, permite complementar las reflexiones en torno a la configuración del humor en estos microrrelatos.

Morin, a partir del análisis de relatos breves humorísticos o chistes que aparecieron en la revista *France-Soir*, menciona que, por lo general, los chistes tienen una secuencia lineal y, para su estudio, pueden reducirse en tres instancias que denomina funciones: “*una función de normalización* que pone en situación a los personajes; *una función de lectura de armado (enclenchement)* con o sin locutor, que plantea el problema a resolver o el interrogante; y, por último, una función interlocutora *de disyunción*, con o sin interlocutor, que resuelve ‘graciosamente’ el problema o que corresponde ‘graciosamente’ al interrogante”.³⁷ Entonces, la estructura de la anécdota humorística que plantea Morin presenta los mismos elementos que tiene un relato. En primer lugar, la presentación de los personajes y su contexto. En segundo término, el desarrollo y, finalmente, una resolución con una “disyuntiva”. Esto hace que el desenlace no sea suficiente para comprender el mensaje, dado que sus partes compositivas carecen de una coherencia progresiva que a su vez establezca una lógica poco cuestionable. Por tanto, la diferencia entre el relato común y el relato humorístico o chiste radica,

³⁷ “El chiste”, en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, trad. de Beatriz Dorrits, Ediciones Coyoacán, México, 1996, p. 133.

precisamente, en esta última parte, en la “resolución”. Mientras que en una anécdota común hay una serie de situaciones “opuestas” (predicados) solucionados por la intervención de determinados actos; en la humorística dichos antitéticos tienen que coexistir en el mismo plano sin descartarse uno u otro.

Ahora bien, en cuanto a los *crímenes*, la *función de normalización*, o la presencia de los personajes y su contexto, que señala Morin, pocas veces se exhibe, pues, justamente –por la exposición directa de las situaciones contradictorias que se enuncian– se expone inmediatamente el nodo disyuntivo del que surge el humor de estos microrrelatos. Por ejemplo, en el *Ce* 47: “–¿Por qué se me va a acusar de haberle matado si se me olvidó que la pistola estaba cargada? Todo el mundo sabe que soy un desmemoriado. ¿Entonces, voy a tener la culpa? ¡Sería el colmo!” (*MM*, p. 82; Apéndice, 47),³⁸ se introduce a los personajes (el criminal y la víctima) y su circunstancia (la imputación del cargo del homicidio). Después sufre el planteamiento del problema –o *función de lectura de armado*– que es olvidar que la pistola estaba cargada. Finalmente, la *función de disyunción* aparece cuando el victimario acepta el cargo de homicidio al tiempo que inculpa de ello a su propia negligencia, como si ésta no fuera parte de sí mismo, condición que es contradictoria.

Así pues, en este tipo de contraste aparece la cuestión semántica, que dentro del contexto del humor determina la coexistencia de dos elementos que no son relacionables entre sí en un mismo plano conceptual y que a su vez tampoco pueden excluirse el uno del otro. Al respecto, Joanna Wilk-Racieska, en su texto “Semántica del humor. Condiciones semánticas de crear y disimular la trampa en lo chistes lingüísticos”, menciona que:

Así pues, un texto es compatible en su totalidad o en una parte con dos scripts diferentes contrastados de un modo especial: John y Mary habían vivido tranquilamente durante 20

³⁸ Cito aquí el relato según la versión de *MM*, que sigue una enmienda de la edición de Calambur, pues el original presenta un dequeísmo: “[...] si se me olvidó de que la pistola estaba cargada” (véase Apéndice, 47).

años... Después se conocieron. El contraste sirve como clave que permite al receptor reinterpretar el texto, es decir, analizar los sentidos opuestos y resolver la trampa semántica.³⁹

Para resolver dicha trampa se crea un artilugio que correlaciona ambos elementos contrastantes, lo que deriva en la invención de una idea o concepto –“sema” lo llama Morin– que vincula los elementos disyuntivos. De esta concepción surge la gracia o, más precisamente, la “ocurrencia” que da paso a la risa –reacción liberada por la emoción– y, a su vez, genera la inesperada y singular manera de resolver el problema. Pongamos por caso el *Ce* 61: “Lo maté porque tenía una pistola. ¡Y da tanto gusto tenerla en la mano!” (*MM*, p. 55; Apéndice, 61). Como es obvio, el gusto de tener una pistola no es razón suficiente para asesinar a alguien, pues es un delito, y, en todo caso, esta acción criminal debe ser sustentada por una razón de peso como la defensa personal o la defensa de alguien vulnerable (como un infante), y aun teniendo estas razones, todavía habría cuestionamientos de orden civil, ético y moral sobre el homicidio. No obstante, la justificación del *crimen* 61 es particularmente extraña: nadie estaba en peligro, sólo se buscó un entretenimiento placentero. El humor, entonces, recae en esa extravagante disyuntiva que plantea la causa del asesinato: hallar la “gracia” en la “desgracia”; son campos semánticos o conceptuales diversos, que no se esperaría encontrar en una misma secuencia de acontecimientos, ya que, por convención social, la risa es para celebrar algo divertido y la fatalidad, ciertamente, no lo es.

De manera que, considerando la retórica discursiva de los *crímenes*, destaca la disyuntiva que existe en torno a la relación causal. Se trata de una ruptura de la lógica que vincula la causa y la consecuencia, que se manifiesta en el nexo entre el plano sintáctico y el semántico; dado que, mientras la sintaxis de la oración resulta correcta, lógica, su contenido, en cambio, es ilógico. En el *Ce* 80: “La maté porque me dolía el estómago” (*MM*, p. 64;

³⁹ “Semántica del humor. Condiciones semánticas de crear y disimular la trampa en los chistes lingüísticos”, *Contextos*, núm. 33-36, 1999-2000, p. 212.

Apéndice, 80), el contraste entre la oración principal y la oración subordinada deriva en un resultado poco previsible, ya que es improbable obtener un alivio físico por medio del homicidio.

A la luz de lo dicho por Morin, si bien se observan las tres funciones que propone (la función de presentación de personajes, la función de planteamiento del problema y la función disyuntiva), se puede notar que ciertos *crímenes* contienen solo una de las tres instancias estructurales, tal como el caso del *Ce* 46: “No lo hice adrede” (*MM*, p. 82; Apéndice, 46) o el *Ce* 94: “Yo no quise darle tan fuerte” (*MM*, p. 83; Apéndice, 94). La “secuencia” de los hechos recae en un enunciado o elemento que marca de una vez tanto el *problema* como la *disyuntiva* porque, por un lado, se manifiesta el inconveniente –alguien mató a alguien– y, por otro lado, se evidencia el contraste entre la fuerte agresión que provoca la muerte y la ausencia de un sentido de la responsabilidad sobre la misma. Ante esta esto, es oportuno ahora responder a la pregunta ¿por qué el humor se produce en lo breve?

Para ello, cabe recordar nuestro apartado 3.2.1, que explica cómo se conforma la brevedad en el microrrelato aubiano. Su constitución breve parte un marco texto-referencial compuesto por dos secuencias narrativas (causa y consecuencia) relacionadas entre sí por un nexo –que determina la sucesión progresiva de acontecimiento, hasta conformar una historia en el imaginario–; entonces, la causalidad –o sea, la relación causal que el nexo establece entre estos dos elementos– es el núcleo de la unidad mínima del hecho narrativo. Paralelamente, en dicha unidad narrativa sea crea una disyuntiva, que, como ya dijimos, se resuelve mediante la invención de un concepto –o de una “ocurrencia”– en la que se revela una dimensión imprevista e inesperada que provoca el humor. Así pues, la invención del concepto u “ocurrencia” bien puede apoyarse en el nexo enunciado, puesto que funge como clave textual o guía para interpretar el tipo de relación que hay entre los elementos. Esta

conjunción es el soporte principal de la progresión causal (o causalidad) que indica cómo se debe “leer” o comprender el discurso. Sucede de manera similar en ausencia de un nexo o conjunción –concretamente, en los ejemplos propuestos en el apartado 3.2.1 sobre la estructura consecutiva suspendida (III)–, pues se crea un artificio que vincula el contraste entre los elementos expuestos (campos semánticos, principios, objetos o situaciones) ya sea mediante una idea, un concepto o la resignificación de uno de los elementos para que “encaje” en el otro.

Por tanto, el humor se presenta de manera recurrente y eficaz en lo breve dado que basta la exposición o sugerencia de dos elementos contrastantes entre sí, creando una suerte de “síntesis” –que comprende una narración mayor– resuelta inesperadamente mediante una súbita idea ingeniosa u “ocurrencia” en la que se revela una dimensión imprevista e inesperada que provoca la risa. En definitiva, el humor es un proceso complejo e ingenioso. De hecho, su composición no se origina sólo por la falta de una explicación que de manera progresiva y gradual concilie ambas acciones, lo que ya de por sí conduce al plano de lo gracioso, como ya observamos en el *Ce* 80: “La maté porque me dolía el estómago” (*MM*, p. 64; Apéndice, 80), en donde lo gracioso deriva de la exageración. Sobre esta cualidad del humor, la exageración, existe, además, un factor importante para interpretar por qué surge este tipo de “énfasis” –y otros más– dentro de la “ocurrencia”, lo que podríamos entender como mecanismos del humor de los que surge determinada estética literaria. Nos referimos a la cuestión pragmática, ya que, en el campo de la comunicación, destaca la relación entre el lenguaje, los usuarios y la circunstancia.

Acerca de este tema, la investigadora Cristina Vega Solís, en su tesis *Humor y pragmática de los acontecimientos*, menciona que “una paradoja pragmática tergiversa o trastoca de modos diversos (mediante la contraposición, la exageración, la parodia, el

quiasmo, la ironía, etc.) los distintos niveles de la significación”.⁴⁰ Es decir, la pragmática ayuda a comprender el sentido del enunciado, de lo dicho. Para entender el sentido último de una frase o enunciado con cierto “extrañamiento”, artificio, ambivalencia o con un sentido contradictorio en su contenido, atendemos a la particularidad de la enunciación (la condición en el que se produce en el mensaje: qué se dice, dónde se dice, para qué o para quién, cuándo se dice), así como a la intención o el motivo por el que se enuncia.

De manera que, en ejemplo recién citado, el *Ce* 80: “La maté porque me dolía el estómago” (*MM*, p. 64; Apéndice, 80), para entender tanto su enunciación (es decir, *para qué* se dice el mensaje) cuanto la vinculación entre la causa y la consecuencia –esto es, la función *disyuntiva*–, se requiere concluir que la presencia de la víctima es tan repulsiva para el narrador que le provoca una sintomatología psicósomática y, para deshacerse de ella, la mata. En el *Ce* 81 la causa es la inversa: “La maté porque le dolía el estómago” (*MM*, p. 64; Apéndice, 81). El *crimen* fue cometido *para que* la víctima no sufriera más, y con ello surge otra enunciación y otro modo de vinculación, lo que produce un nuevo sentido. Ahora, si bien en ambos casos (*Ce* 80 y *Ce* 81) el humor tiene raíz en la misma estrategia semántica (la ruptura de la lógica en la relación causal, es decir, una falta de concordancia entre la muerte y los actos que la “incitan”), si bien ambos casos también tienen la misma forma discursiva (una oración subordinada adverbial causal), sus cualidades humorísticas, no obstante, son diferentes. Mientras el *Ce* 80 es una exageración, el *Ce* 81 recurre a la ironía, artificios que sirven para connotar la intención o fin último de lo que se enuncia.

De suerte que las figuras retóricas que emergen de estos microrrelatos –como la exageración o la ironía– dan una nueva significación a su discurso, al tiempo que conforman

⁴⁰ *Humor y pragmática de los acontecimientos*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española, Lengua Española y Teoría Literaria, 2002, p. 280.

determinada tipología del humor, misma que se vale de ciertos mecanismos narrativos –como el contraste, la descripción, la repetición, entre otros– que hacen evidente el modo en que en el texto se labra la “gracia” de los *crímenes*. Una muestra es el *Ce* 6, en el que el humor se genera por la imagen creada mediante la descripción:

Se mondaba los dientes como si no supiera hacer otra cosa. Dejaba el palillo al lado del plato para, tan pronto como dejaba de masticar, volver al hurgo. Horas y horas, de arriba abajo, de abajo arriba, de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, de adelante para atrás, de atrás para adelante. Levantándose el labio superior, leporinándose, enseñando sus incisivos —uno tras otro— amarillentos; bajándose el inferior hasta la encina carcomida: hasta que le sangró; un poco nada más. Le transformé la biznaga en bayoneta, clavándosela hasta los nudillos.

Se atragantó hasta el juicio final. No temo verle entonces la cara. Lo gorrino quita lo valiente. (*MM*, pp. 28-29; Apéndice, 6).

El palillo, que será atravesado en el cuello, se compara con la bayoneta de un fusil; el símil entre ambas imágenes ocasiona la risa por el súbito ingenio del narrador. Lo mismo ocurre en el *Ce* 16, sobre el señor empachado por el arroz: “Estaba empachado. Sentí que iba a vomitar. Entonces no tuve más remedio que hacerlo. La pobre señora se quedó con los ojos abiertos, para siempre” (*MM*, p. 34; Apéndice, 16). En este caso, en el terreno de lo textual el humor se encuentra, por una parte, en la gradación de las experiencias alusivas al aumento de la indisposición del narrador –“empachado”, “iba a vomitar”–; por otra, en el súbito contraste que indica el término del malestar, pues los “ojos abiertos” es motivo suficiente para pensar en la caricaturización del rostro *post mortem* de la víctima. Asimismo, la frase “para siempre” indica que la pobre señora se quedará con una expresión de “sorpresa” por el resto de los tiempos. Un caso más es el *Ce* 71:

Resbalé, café. La corteza de una naranja tuvo la culpa. Había gente, y todos se rieron. Sobre todo aquella del puesto, que me gustaba. La piedra le dio en el meritito entrecejo: siempre tuve buena puntería. Cayó espatarrada, enseñando su flor. (*MM*, p. 61; Apéndice, 71).

El mecanismo del humor deviene de la ridiculización de la víctima, puesto que la forma en que cae muerta se asemeja a la de aquellos dibujos animados (como los *Looney Tunes* de Tex Avery), que al desmayarse su cuerpo azotaba con el suelo, y, por la inercia del golpe, sus

piernas se levantaban en el aire antes de caer. En el *crimen*, el impacto de la víctima contra el suelo propicia la visibilidad de su órgano sexual, lo cual genera la ridiculización. Efectivamente, en casi todas las circunstancias el procedimiento de la comicidad es similar, ya que acontece tanto una ruptura entre la causa y la consecuencia como también aparece el humor y el absurdo en las descripciones que hacen los narradores de la apariencia de sus víctimas en estado *post mortem*. Sin embargo, sus procedimientos o mecanismos narrativos son distintos en todos los casos, dado que tienen una configuración discursiva (un “habla”) particular que especifica cuál tipología del humor refleja para connotar o dar énfasis a ciertas figuras literarias, lo que plantea el punto medular de la estética de la obra.

Así pues, en resumen, los diversos tipos de humor se producen de distintas formas en la brevedad de los microrrelatos aubianos. Además, todos ellos sugieren la súbita incongruencia entre la causa y la consecuencia. En otras palabras –y como ya se ha mencionado–, las oraciones resultan lógicas en el plano sintáctico, pero no en el semántico, puesto que la falta de una conciliación razonable entre los cambios de estado origina un choque emocional que mueve a risa. La pragmática en el humor complementa los aspectos semánticos y sintácticos de los *crímenes*. Luego, dicho proceso, revela, a su vez, varios tipos de comicidad que subyacen en las “confesiones”. Los recursos estéticos del humor que más se utilizan son la ironía, el absurdo, lo grotesco, la sátira y la repetición.

3.3.2. ESTÉTICA DEL HUMOR EN *CRÍMENES EJEMPLARES*

La función artística del humor, como uno de los principales elementos estéticos de los *crímenes*, no puede estudiarse simplemente por medio de la descripción de su estructura, sino que también se requiere distinguir la composición de sus diferentes mecanismos; en este caso, se estudiarán con detenimiento los recursos del humor –ya antes mencionados– para dar

cuenta del resultado que producen tanto en la lectura cuanto en el valor creativo de esta obra aubiana. Debido a la naturaleza de mi tesis, opté por analizar estos temas del humor desde el concepto social y así conservar la línea de lectura que subyace en el segundo capítulo, de manera tal que pueda obtenerse una visión más profunda del “efecto” estético en el que se producen los microrrelatos.

IRONÍA

Comenzamos con la ironía porque es el artilugio humorístico más recurrente en *Crímenes...*, al tiempo que su presencia es, a todas luces, uno de sus principales “ejes” estéticos. La ironía suele definirse como un tipo de expresión en el que la connotación es distinta –“contraria”– a la denotación, la sugerencia de que se alude a un significado diferente de lo que se dice. No obstante, para los intereses de esta tesis, considero que esta propuesta necesita ser más específica y no explica por sí misma la dimensión estética que tiene la ironía en estos microrrelatos. Para los fines de esta investigación, lo irónico se entenderá como un sentido contradictorio entre lo que se dice y lo que se hace; “lo contradictorio” se encuentra en la expresión verbal, o sea en la retórica, dado que, de la conjunción de dos proposiciones, una afirma mientras que la otra la niega.⁴¹ La ironía surge en la coexistencia de dos sentidos en un mismo espacio y tiempo. Cabe decir que en el desarrollo del análisis se preferirá el término “contradictorio”, pues lo “contrario”, en un sentido general, es lo que se opone a una cosa. Por ejemplo, lo “bueno” es lo contrario a lo “malo”, la “alegría” es contraria a la “tristeza”, lo “claro” es lo contrario a lo “oscuro”, y así sucesivamente, mientras que lo

⁴¹ Un ejemplo muy básico, tomado del ámbito de la lógica informal, es el siguiente. El contrario de la premisa “Todos los hombres son mortales” sería “Ningún hombre es mortal”, y su contradictorio sería “Algún hombre es mortal”; en esta última oración, la diferencia recae en que una de las proposiciones es falsa y la otra verdadera, y no alcanza a convertirse en su opuesto.

“contradictorio” surge del discurso y de su situación o contexto, al tiempo que se determina por la relativa verdad o falsedad de lo enunciado.

Ricardo Yamal, en su artículo “La ironía antipoética: Del chiste y el absurdo al humor negro”, explica la forma en que se constituye la ironía por medio del contexto: “Si del contexto se deriva la cualidad de alguien, por ejemplo, la idiotez, y yuxtaponemos un predicado diferente del esperado, por ejemplo, la inteligencia, entonces el contexto la rechaza, y se produce el enfrentamiento, la incompatibilidad entre ambos elementos”.⁴² En este tenor se encuentra el *Ce* 4: “—¡Antes muerta!— me dijo. ¡Y lo único que yo quería era darle gusto!” (*MM*, p. 28; Apéndice, 4). En el contraste entre el sentido figurado y el sentido literal de la frase “¡Antes muerta!” se encuentra la clave de lectura irónica. Se comprende que la mujer no quiere morir, quiere disuadir al narrador de hacer algo por medio de la exageración del peligro que correría su vida si lo realizara; por su parte, el narrador da muerte al personaje para poder hacer lo que él quiera sin remordimiento alguno y evitar reproches, no porque la mujer represente un gran obstáculo. Así surge la contradicción entre lo que se pretende hacer y lo que realmente se hace. El victimario mata para no “hacer sentir mal” al personaje femenino después de cometer un acto que, de todos modos, le causará molestia.

Siguiendo la propuesta de Yamal, en el contexto de la oración se entiende que el deseo de la víctima es impedir una acción, de suerte que, al yuxtaponer la muerte como resultado de su petición, el sentido de la frase cambia. El humor ya no aparece por la caricaturización o por la descripción de los personajes, sino por la conversión en la interpretación de la oración. En este sentido, la pragmática de la ironía indica que la situación de enunciación influye en el

⁴² “La ironía antipoética: Del chiste y el absurdo al humor negro”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 21, abril 1983, p. 66.

entendimiento erróneo de la expresión exagerada “¡antes muerta!”, como si fuese una enunciación declarativa –algo como “¡antes *quiero estar* muerta!”–, para producir el humor.

Lo mismo pasa en el *Ce* 96: “A mí, mi papá me dijo que no me dejara... Y no me dejé” (*MM*, p. 84; Apéndice, 96). Se entiende que el padre le ha dado un consejo al protagonista, quien, por su parte, comprende el aviso de una forma distinta a la que corresponde. De suerte que la elección del sentido literal resulta muy oportuna para él, por tanto, en ambas situaciones la ironía juega un doble papel. Por un lado, aparece el equívoco en la comprensión del sentido del enunciado “mi papá me dijo que no me dejara”; por otro, se observa que se ha comprendido fuera del contexto de la situación. La ironía aparece en la “beneficiosa” elección de los intereses del victimario.

Sobre la obra *Manuscrito cuervo* de Aub, Eleanor Londero, en su artículo “La mimesis incierta del cuervo escritor”, señala: “La ironía es el único registro posible para conciliar la fuerza de los hechos denunciados con la infinita debilidad de los códigos convencionales de que disponemos (la literatura, entre otros)”.⁴³ De este modo, en el *Ce* 41:

Era más inteligente que yo, más rico que yo, más desprendido que yo; era más alto que yo, más guapo, más listo; vestía mejor, hablaba mejor; si ustedes creen que no son eximentes, son tontos. Siempre pensé en la manera de deshacerme de él. Hice mal en envenenarlo: sufrió demasiado. Eso, lo siento. Yo quería que muriera de repente. (*MM*, p. 44; Apéndice, 41).

La ironía se encuentra en la yuxtaposición de las cualidades positivas de la víctima y la perspectiva negativa sobre las mismas del protagonista. Sea como sea, el hecho de ser asesinado por tener capacidades y aptitudes provechosas genera una contrariedad; luego, aparece la ironía. Como bien señala Londero, este recurso es el mecanismo que propicia el vínculo de dos sentidos distantes entre sí.

⁴³ “La mimesis incierta del cuervo escritor”, *Ínsula*, núm. 678, monográfico ‘Max Aub en el siglo XXI’, junio 2003, pp. 14-17. Versión digital en: www.uv.es/ebtresiglos/max/pdf/londero%20mimesis%20incierta.pdf (consultado el 04/05/2016).

En este mismo tenor, cabe recordar la mención de Gómez de la Serna en el texto de la contraportada de la tercera edición de *Crímenes ejemplares* (Lumen, 1972). El madrileño figura como antecedente del humor de las “confesiones” aubianas. En sus *Greguerías* utilizó la ironía de múltiples formas. Por ejemplo: “Aquella mujer me miró como a un taxi desocupado”;⁴⁴ lo representado no es el sentido literal de la frase, dado que la mujer no considera subirse literalmente a los hombros del narrador para que la lleve a cuestas como si se tratara de un auto. Por su parte, el contexto indica que el sentido de la oración sugiere que la mujer lo mira con fijación. En otra greguería: “Las acelgas saben a consejo de médico”,⁴⁵ se alude a la amargura de un diagnóstico adverso y no al sabor vegetal de la enunciación del médico. Sucede así porque de la yuxtaposición entre la “acelga” y el “consejo” la única compatibilidad posible es la sensación desagradable que se produce al recibirla.

En todo caso, la inclusión de la ironía en el discurso –y en cualquier medio– crea novedad, pues hace flexible la “rigurosidad” de los conceptos utilizados al tiempo que los modifica. Asimismo, es una figura que tiene relación con el entorno en el que se desenvuelve, ya que, al ubicar la ironía en un contexto específico, en este caso el origen histórico en que se crea y desarrolla *Crímenes...*, su sentido y dimensión adquiere mucha más amplitud. Justamente en torno a la relación entre los sucesos mundiales y esta tipología del humor, Francisco López Sacha, en su trabajo “Un relato de humor y una omisión desesperada”, dice que: “el humor es un ácido corrosivo contra [...] la lógica racional que no puede explicarnos la vida”.⁴⁶ Traigo a colación la cita pues permite reflexionar sobre la cuestión de los fenómenos sociales acaecidos durante el siglo XX, que “coinciden” con el surgimiento de la

⁴⁴ *Greguerías, selección 1910-1960*, ed. de César Nicolás, Espasa Calpe, Madrid, 1991, p. 106.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁶ “Un relato de humor y una omisión desesperada”, en Carolina Frías, Margarita Cuellar, Eduardo Parra, César Meraz (comps.), *Del humor en la literatura*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Nuevo León, 2001, p. 154.

obra aubiana. Baste mencionar las guerras civiles, mundiales y “político-ideológicas” acontecidas a la par de la producción de los “crímenes” aubianos, de modo que la manera de asimilar este tipo de mundo bélico, contradictorio e irracional, en el cual la muerte ocurre de manera rutinaria, es mediante la ironía. Su efectividad y su funcionamiento en los microrrelatos depende, en gran parte, del entendimiento de su contexto, pues sin la mención del conjunto de circunstancias históricas, ya antes mencionadas, que rodean la época en que surgen estas “confesiones”, no se comprendería las dimensiones tanto estéticas como sociales que subyacen en la obra.

ABSURDO

El absurdo aparece cuando no hay lógica o sentido en un hecho. Este concepto también puede encontrarse en la filosofía existencialista, como la de Albert Camus, quien en *El mito de Sísifo* dice que: “No puede haber absurdo fuera de un espíritu humano”.⁴⁷ En otras palabras, sin lo humano, no hay absurdo, puesto que el segundo aparece sólo bajo la interpretación del primero. Por su parte, la investigadora Adriana Azucena Rodríguez menciona que “la razón por la que el absurdo resulta risible –si ese es su propósito– radica en la convivencia de las reglas de la realidad con el disparate, la exageración y la incongruencia”.⁴⁸ Por ejemplo, en el *Ce 27*: “Lo maté porque me dieron veinte pesos para que lo hiciera” (*MM*, p. 37; Apéndice, 27), se supone que el valor de la vida humana es incosteable; sin embargo, en este *crimen* el precio del hombre es ínfimo, por tanto, se cuestiona la ética y moral que impera en la razón del narrador.

⁴⁷ *El mito de Sísifo*, trad. de Luis Echávarri, Losada, Buenos Aires, 2006, p. 44.

⁴⁸ “Rasgos risibles en los microrrelatos: algunas claves para la interpretación de la minificción”, en *Visiones contemporáneas de la ficción breve*, ed. de Gloria Ramírez y Rony Vásquez, Micrópolis, Lima, 2019, p. 89.

Otra muestra es el *Ce* 13: “Lo maté en sueños y luego no pude hacer nada hasta que lo despaché de verdad. Sin remedio” (*MM*, p. 33; Apéndice, 13). Para el narrador es imposible distinguir entre el sueño y la realidad, lo que enfatiza su ruptura total con la última. Esta suerte de desvanecimiento del límite entre lo real y lo onírico, que convierte el mundo de los sueños en un “modelo” sobre el cual debe reformarse la realidad, remite a la estética surrealista. Mario de Micheli, en su libro *Las vanguardias artísticas del siglo XX* concibe que “la conciencia de esta fractura en el surrealismo fue, desde el comienzo, agudísima: fractura entre arte y sociedad, entre mundo exterior y mundo interior, entre fantasía y realidad”.⁴⁹ El quiebre entre la razón y el impulso provoca la ausencia de cualquier regla o norma; de allí que la ética y la moral queden por demás anuladas e ignoradas. En la “confesión” *Ce* 14: “Lo maté porque estaba seguro de que nadie me veía” (*MM*, p. 33; Apéndice, 14), el narrador tiene una mirada infantil engendrada por la ingenuidad e irresponsabilidad, al tiempo que la “justificación” de su inadmisibles acción se “resuelve” en la “lógica” del absurdo.

Ya en sus *Diarios*, Aub había dejado constancia de los absurdos motivos que tienen los crímenes reales. El 17 de mayo de 1950 escribió: “—La gente siempre ha muerto y matado— con mucho más entusiasmo por cosas del otro mundo que por cosas de éste”,⁵⁰ frase con la que pone de manifiesto que todos los crímenes son absurdos. Luego, el absurdo sirve para explicar todo aquello que la razón no puede comprender. George Minois, en su libro *Historia de la risa y la burla. De la antigüedad a la Edad Media*, dice que “La toma de la conciencia del ridículo, de lo monstruoso y absurdo que yace en el centro del ser, produce una suerte de hipo caótico y helado...”;⁵¹ por tanto, el absurdo da cuenta de la asimilación de lo inverosímil,

⁴⁹ *Las vanguardias artísticas del siglo XX, op. cit.*, p. 153.

⁵⁰ *Nuevos diarios inéditos, 1939-1972, op. cit.*, p. 89.

⁵¹ *Historia de la risa y la burla. De la antigüedad a la Edad Media*, Universidad de Sonora-Universidad Veracruzana-Ficticia Editorial, México, 2015, p. 114.

de aquello para lo que no existe una respuesta que explique, a cabalidad, su sentido. En el absurdo tiene cabida la ironía, lo grotesco y la exageración, dado que es el plano de convivencia entre todo aquello que carece de lógica en un mundo desgarrado por la crisis del humanismo.

Si bien no se hace mención de Miguel de Cervantes en ningún paratexto de las ediciones de *Crímenes ejemplares* (como el prólogo y la contraportada), sí hay una alusión directa a su obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* en el Ce 15: “Lo maté porque me despertó. Me había acostado tardísimo. Y no podía con mi mala. ‘De un revés, zas, le derribé la cabeza en el suelo’ (Cervantes, *Quijote*, 1, 37)” (MM, pp. 33-34; Apéndice, 15), frase que alude al enfrentamiento del Quijote con un molino, que el personaje confunde con un gigante al que le rebanó la cabeza. Asimismo, en la sátira de los microrrelatos aubianos encontramos ecos del humor cervantino, sobre todo de sus *Entremeses*. En ellos, los personajes tienen ideas y conductas que derivan en la exageración o en el ridículo. Por ejemplo, en el “Entremés del Juez de los Divorcios”, uno de los argumentos para disolver un matrimonio es el mal aliento de la esposa: “Procurador. Pues ley hay, que dice (según he oído decir) que por solo el mal olor de la boca se puede descasar la mujer del marido, y el marido de la mujer”,⁵² cita que sirve para recordar el Ce 124: “Le olía el aliento. Ella misma dijo que no tenía remedio...” (MM, p. 72; Apéndice, 124). Así, el absurdo de Cervantes coincide con el de los *crímenes* más que nada en las disparatadas explicaciones que dan los personajes para justificar sus acciones. Entonces, el absurdo aparece por medio del uso de una lógica incomprensible en un discurso ficcional que pretende evocar a la realidad.

⁵² *Entremeses*, ed., introducción y notas Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 2001, p. 63.

En el mismo tenor, Camus menciona que: “lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo”;⁵³ es decir, el absurdo aparece cuando la comprensión humana no alcanza a concebir el desorden de las sociedades azoradas por un desequilibrado sistema de convivencia, preámbulo que sirve para recordar el *Ce* 103: “Lo que importa es conseguir y tener paz entre los hombres. Si para lograrlo hay que llegar a esto (e hizo un gesto que abarcaba toda la plaza), ¡qué le vamos a hacer!” (*MM*, p. 85; Apéndice, 103). La actitud e ideología represiva del personaje se asemeja al totalitarismo, tal como sucedió, por ejemplo, con el franquismo y sus actos de sometimiento contra cierta parte de la población.

Antes de concluir con este apartado, vale la pena considerar la dimensión estética que adquiere el humor en los *crímenes*. Como se mencionó, la risa es el medio por el que se desdramatiza la angustiante concepción de los violentos homicidios. En la obra, el humor negro y sus derivados ponen en perspectiva la gravedad del pensamiento que conduce a los asesinatos, puesto que desvían la atención de la estrepitosa violencia e intolerancia de los victimarios para neutralizarlos mediante la risa. Aquí es necesario recordar que es en las vanguardias históricas cuando se consolidan como procedimientos el humor negro, el absurdo y la ironía. El investigador mexicano Víctor Manuel Osorno Maldonado, en su artículo “La revalorización ontológica de la obra en las vanguardias: algunos apuntes teóricos”, explica que “las obras literarias de dicho periodo encuentran su fuerza motriz en una espiral de paradojas y simulaciones, hacen del lector un cómplice en el juego del escondite, se burlan de la realidad y se muestran tan contradictorias como el ser humano”.⁵⁴

⁵³ *El mito de Sísifo*, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁴ “La revalorización ontológica de la obra en las vanguardias: algunos apuntes teóricos”, *Valenciana*, vol. 6, núm. 12, julio-diciembre 2013, p. 174. Versión en línea: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382013000200008&lng=es&nrm=iso&tlng=es (consultado el 19/08/17).

El humor tiende a relativizar la solemnidad de la muerte y la tragedia de un asesinato en *Crímenes ejemplares*, pues de esta suerte se anulan los dilemas sociales y morales que pudieran subyacer en el lector. La autonomía de la obra –un supuesto problemático del movimiento vanguardista– adquiere otro matiz, ya que como bien menciona Bürger, en la literatura de vanguardia se produce un vínculo complejo con la praxis social. Esa autonomía produce un efecto tal que la obra es considerada como un producto más de la ficción. Es decir, desde este punto de vista, cualquier ideología o compromiso social que pudiese entrecruzar en *Crímenes...* quedarían velados por su carácter estético de juego y humor.

Los *crímenes* aubianos, entonces, se eximirían de cualquier connotación socio-política, tal como lo pretendió referir el mismo autor en la contraportada de la edición barcelonesa (1972): “Las cosas han cambiado algo desde mi primer *Crimen*, pero ni aquel dramoncillo ni este libelo tienen que ver con la política y sí, tal vez, con la poesía” (MM, p. 23). La afirmación es difícil de creer, pues el español sugiere que si no existe justicia “legal” –ya que él no la tuvo– sus “crímenes” servirán para resarcir lo acontecido, aunque sea en la ficción. Sin embargo, considerando de nuevo la situación de autonomía en que se encuentra la obra, o, en otras palabras, lo que se entiende de la obra fuera del contexto histórico, y su relativa “seriedad” al utilizar la comicidad para tratar el tema del “crimen” –*de los crímenes que no pasaron de injusticias* (el énfasis es mío)–, posiblemente para Aub el libro establece una distancia del agobiante exilio, al tiempo que exhibe un retrato actual de la normalización de la violencia mediante el uso del humor, que permea de forma gradual en la sociedad. Aunque todo indica que, para el autor, el vértigo de lo irracional en el mundo “real”, continuamente, supera a la ficción.

GROTESCO

Otro mecanismo del humor negro es el grotesco, que tiende a trastornar la realidad distorsionándola de manera desagradable y repelente, puesto que no busca la risa burlona, sino una sensación de repulsión para provocar un tanto de incomodidad en el espectador, al llevar el horror y el extrañamiento a los terrenos del miedo. En este sentido, el grotesco se encuentra emparentado a lo surreal, es decir al inconsciente, ya que las imágenes distorsionadas evocadas son producto de la incongruencia de cierta “realidad”.

En los *crímenes* lo grotesco se reconoce en el extrañamiento del comportamiento humano, llevado al extremo, de manera tal que se crea una imagen repulsiva del sujeto; esta es la “razón” que justifica su “eliminación”. El *Ce 12* es ejemplo del procedimiento:

Íbamos como sardinas y aquel hombre era un cochino. Olía mal. Todo le olía mal, pero sobre todo los pies. Le aseguro a usted que no había manera de aguantarlo. Además el cuello de la camisa, negro, y el cogote mugriento. Y me miraba. Algo asqueroso. Me quise cambiar de sitio Y, aunque usted no se lo crea, ¡aquel individuo me siguió! Era un olor a demonios, me pareció ver correr bichos por su boca. Quizá lo empujé demasiado fuerte. Tampoco me van a echar la culpa de que las ruedas del camión le pasaran por encima. (*MM*, pp. 33; Apéndice, 12).

Mediante la descripción exacerbada del mal olor y la suciedad, se deforma al sujeto. Su cuerpo adquiere un tan matiz grotesco que su imagen lleva a una sensación de asco. Asimismo, el hedor que emana es “inhumano” y evoca la podredumbre; incluso, se menciona que parece que tiene “bichos por su boca” para representar la putrefacción de la víctima – como si fuera un cadáver cubierto de insectos. Así pues, el narrador trata de generar en el lector repugnancia hacia la víctima; es decir, se deshumaniza al personaje y, con ello, se justifica su homicidio, como en el siguiente caso, el *Ce 7*:

Soy peluquero. Es cosa que le sucede a cualquiera. Hasta me atrevo a decir que soy buen peluquero. Cada uno tiene sus manías. A mí me molestan los granos.

Sucedió así: me puse a afeitarme tranquilamente, enjaboné con destreza, afilé mi navaja en el asentador, la suavicé con la palma de mi mano. ¡Yo soy un buen barbero! ¡Nunca he desollado a nadie! Además aquel hombre no tenía la barba muy cerrada. Reconozco que aquellos granitos no tenían nada de particular. Pero a mí me molestan, me ponen nervioso, me

revuelven la sangre. Me llevé el primero por delante, sin mayor daño; el segundo sangró por la base. No sé qué me sucedió entonces, pero creo que fue cosa natural, agrandé la herida y luego, sin poderlo remediar, de un tajo, le cercené la cabeza”. (*MM*, p. 29; Apéndice, 7).

En principio, la aversión del narrador a las protuberancias da una sensación de antipatía hacia la víctima. Después, la sangre que mana de su corte en la piel produce una imagen repulsiva, no sólo por el revoltijo de la sangre con la grasa que segrega la piel, sino por la abundancia con la que chorrea del cuello. La desagradable escena representa la fealdad, que es uno de los mecanismos de lo grotesco. Asimismo, ocurre en el *Ce* 21: “Era tan feo el pobre, que cada vez que me lo encontraba, parecía un insulto. Todo tiene su límite” (*MM*, p. 36; Apéndice, 21), donde el humor va de la burla del aspecto de la víctima al miedo al *shock* que produce el espanto. Un caso más en el *Ce* 160:

¡La nuez!, señor juez, ¡la nuez tan sólida, tan mal afeitada, con esa piel de gallina vieja, desplumada y papadujeante y ese cartílago —¿la nuez es un cartílago?— Subiendo y bajando, deglutiendo, hablando, roncando! No me lo recuerde. No vale la pena; debió pasar muy malos ratos mirándose en el espejo aunque solo fuera para rasurarse. (*MM*, p. 78; Apéndice, 160).

El narrador en la descripción sobre la piel de la víctima también hace énfasis en su “deformidad”. El aspecto de la prominencia de la laringe es repulsivo tanto así que su exposición desfigura la imagen completa del sujeto. Asimismo, su movimiento reproduce una imagen de espanto, como si la protuberancia predominara en todo el cuadro; por tanto, el aspecto de la víctima se deshumaniza, al tiempo que se le resta valor como ser humano por no tener un aspecto armónico.

Mijail Bajtin, uno de los teóricos más citados sobre el tema, en su clásico *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, explica que el cuerpo es uno de los recursos más utilizados para visibilizar “lo grotesco”. El crítico ruso menciona que “lo grotesco integrado a la cultura popular se aproxima al mundo humano,

lo corporiza, lo reintegra por medio del cuerpo a la vida corporal...”.⁵⁵ La deformidad de las facciones y extremidades de los personajes hacen que la simetría “perfecta” y armónica del cuerpo humano se vea alterada, incluso, las gesticulaciones y gestos obscenos son rasgos desagradables y, por lo tanto, antiestéticos. Lo grotesco, por lo demás, no hace una ridiculización de los valores y conductas de los personajes, como sí hacen la ironía y la sátira; se concentra, sobre todo, en la desfiguración de la apariencia, como si fuese un adefesio. En este sentido, el historiador francés George Minois distingue entre la ironía y lo grotesco:

En muchos sentidos lo grotesco viene a relevar a la ironía campesina. A la risa burlona y un tanto agria. De intención moralizante y conservadora, que hace mofa de los vicios y novedades, la sucede una risa inquieta e inquietante, una risa perturbada que va mucho más allá de la risa burlesca. Esta risa es franca, simplemente pone las cosas de revés de manera momentánea. La risa de lo grotesco precede de una reacción de pavor ante una realidad que por momentos se deforma, pierde su estructura racional tranquilizante, se vuelve monstruosa.⁵⁶

La monstruosidad en el humor no provoca risa, ya que, de modo radical, muta la condición del sujeto hasta trastornarlo, al tiempo que distorsiona el contexto que lo rodea; así la risa provocada por lo grotesco representa una reacción ante la desproporción del sujeto. En *Crímenes...* un ejemplo de la monstruosa apariencia de la víctima es el *Ce 31*:

¡Yo tenía razón! Mi teoría era irrefutable. Y aquel viejo gagá, denegando con su sonrisilla imperturbable, como si fuese la divina garza, y estuviese revestido, por carisma, de una divina infalibilidad. Mis argumentos eran correctísimos, sin vuelta de hoja. Y aquel viejo carcamal imbécil, barba sucia, sin dientes, con sus doctorados honoris causa a cuestras poniéndolos en duda, emperrado en sus teorías pasadas de moda, solo vivas en su mente anquilosada, en sus libros que ya nadie lee. Viejo putrefacto. Todos los demás callaban cobardemente ante la cerrazón despectiva del maestro. No valían ya argumentos, dispuesto como lo estaba a hundir mis teorías con su sonrisilla sardónica. ¡Como si yo fuera un intruso! Como si defender algo que estaba fuera del alcance de su mente en descomposición fuese un insulto a la ciencia que él, naturalmente, representaba.

Hasta que no pude más. Me sacó de quicio. Le di con la campanilla en la cabeza: lo malo fue que el badajo se le clavó en la fontanela. No se ha perdido gran cosa, como no sean sus ojos de pescado, colorados, muertos. (*MM*, pp. 39-40; Apéndice, 31).

⁵⁵ *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1988, p. 41.

⁵⁶ *Historia de la risa y la burla, op. cit.*, p. 112.

Los adjetivos “viejo”, “gagá”, “carcamal”, “barba sucia”, “sin dientes”, “putrefacto”, “ojos de pescado”, “colorados”, “muertos” son calificativos que connotan descomposición. Entonces, el sujeto se encuentra en un grado avanzado de putrefacción, pues presenta un aspecto aberrante, casi inhumano. A su vez, la coloración rojiza y el cristalino opaco de los ojos enfatizan su monstruosidad y, en cierto sentido, lo animalizan convirtiendo su mirada en algo casi bestial.

En este sentido, ya Baltasar Gracián y Morales (1601-1658), en su obra *El Criticón* (1651, 1653 y 1657), había comenzado a presentar en sus retratos aspectos “sobrehumanos”, lo que derivó en la producción de lo grotesco. La descripción de algunas de las múltiples escenas que presencian sus protagonistas –Critilo y Andrenio– permite reconocer este artilugio estético:

Entraron ya en la plaça mayor del universo, pero nada capaz, llena de gentes, pero son persona, a dicho de un sabio que con la antorcha en la mano, al medio día, iba buscando un hombre que lo fuese y no había podido hallar uno entero: todos los eran a medias; porque el que tenía cabeça de hombre, tenía cola de serpiente y las mugeres de pescado; al contrario, el que tenía pies no tenía cabeça [...] Todos eran hombres a remiendos: y assí, cuál tenía garra de león, y cuál de osso e[l] pie; hablaba uno por boca de ganso, y otro murmuraba con hozico de puerco; éste tenía ojos de lechuza, y los más de topo; risa de perro quien yo sé, mostrando entonces los dientes.⁵⁷

El fragmento exhibe la deformada apariencia de figuras humanoides⁵⁸ que sorprenden por la “bestialidad” de sus comportamientos, cualidades que adquieren los personajes al transformarse en los animales que representan. Mas no se trata tan solo de imágenes desfiguradas; la mención de “un sabio que con la antorcha en la mano, al medio día, iba buscando un hombre que lo fuese y no había podido hallar uno entero” hace alusión a

⁵⁷ *El Criticón*, Baltasar Gracián y Morales, *El Criticón*, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 381-382.

⁵⁸ Este tipo de personajes sugiere una visión casi diabólica. No es casualidad que Gracián haya yuxtapuesto lo real, lo fantástico y el horror hasta dar con lo grotesco, puesto que aspiraba a ascender dentro de su compañía jesuita después de servir en la guerra de Cataluña (1635-1640); sin embargo, regresó a Huesca, su tierra, sin acreditar mérito alguno. Por su parte, si bien es un hombre religioso, sus escritos no dan noticia de esa espiritualidad sino de relaciones entre los hombres y la sobrevivencia de un mundo adverso, condiciones que se encuentran en experiencias del plano terrenal.

Diógenes de Sínope, filósofo de la escuela cínica. Esta sátira se utiliza con el fin de escenificar los males y vicios del hombre, al tiempo que emerge la ironía para enfatizar la búsqueda de un “hombre que lo fuese”, pues, para el griego, ningún sujeto de su época cumple a cabalidad las virtudes que debe tener el humano civilizado y racional. En este mismo sentido, la figura de Francisco de Goya (1746-1818) funge también como un antecedente del grotesco en *Crímenes ejemplares* cuando, en la contraportada de la edición de Lumen (1972), se menciona que “de los *Disparates* a los *Desastres de la guerra* no hay gran distancia” (MM, p. 23).

El origen de estas litografías intituladas *Desastres de la guerra* (1810-1820) y *Disparates* (1815-1824) de Goya tienen algo en común con *El Criticón* de Gracián, ambas obras muestran una retorcida percepción de clérigos, símbolo de lo eclesiástico. Por su parte, en los grabados también encontramos representaciones de sucesos bélicos y políticos. En específico, las “estampas” de Goya remiten a los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 en Madrid, al inicio de la Guerra de Independencia de España (1808-1814), cuando se produjo una serie de fusilamientos causados por tropas francesas. *Desastres de la guerra*, en particular, representa la crueldad del conflicto armado simbolizando las atrocidades de Napoleón Bonaparte y la irracionalidad del hombre. *Disparates*, por su parte, no contempla las atrocidades bélicas, puesto que observamos otro tipo de deshumanización, como el uso de figuras antropozoomorfas con sonrisa burlona como si gozaran ante aquello que produce pesadillas. Por ejemplo, en el *Disparate 5* hay referencias a mitos antiguos como las quimeras y los grifos; mientras que en el *Disparate 13* encontramos una perturbadora figura de Ícaro. Todos los *disparates* se recrean en espacios nocturnos, en donde también hallamos animales propios de la noche como búhos y gatos.

Uno de los más evidentes elementos en común entre las obras de Goya, de Gracián y los *crímenes* aubianos es la configuración alegórica de las perversiones humanas mediante la deformación del aspecto de ciertos personajes; es decir, tanto su fisonomía como su aspecto general dejan de tener rasgos humanos y, por ello, su “fealdad” se convierte en algo inhumano. Goya en la plástica y Gracián y Aub en la narrativa señalan la irracionalidad del hombre mediante una composición extraña o deforme de su cuerpo, que a su vez sirve de metáfora para representar sus atrocidades cometidas en un mundo que se vuelve angustiante e inhumano. Asimismo, el investigador Minois refiere que:

Lo grotesco apareció en general como secuela de trastornos políticos y sociales que alteraron el orden ‘natural’ de las cosas, con el fin de aportar una nueva visión del mundo este se desorganiza, se descompone; sus elementos se funden con otros, se recomponen de maneras monstruosa y divertida.⁵⁹

En cierto sentido, lo grotesco sirve para que el hombre, ante la crueldad de las circunstancias, no se sienta “atomizado” y pueda subsanar su angustia mediante esta forma del humor. Wolfgang Kayser, en su clásico libro *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, refiere que “la sonrisa que se mezcla con el horror tiene su razón de ser en la experiencia del mundo en que confiamos y que aparentemente descansa sobre los pilares de un orden necesario se extravía ante la irrupción de las fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones...”.⁶⁰ Lo grotesco, entonces, será el reflejo de ese mundo trastornado y puesto en crisis. Quizá por ello, durante las épocas bélicas han surgido obras como las de Goya que son testimonio de las atrocidades contra la humanidad.⁶¹ Tal vez sea esta la cualidad por la que el grotesco, con su extravagancia estética y distorsión de las

⁵⁹ *Historia de la risa y la burla, loc. cit.*

⁶⁰ *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, trad. de Juan Andrés García Román, Machado libros, Madrid, 2010, p. 174.

⁶¹ Así como Goya testimonió la Guerra de Independencia española (1808-1814), Gracián había presenciado la Guerra de Cataluña (1635-1640) y Aub, durante su vida, vería y sería víctima de al menos tres guerras, como la I Guerra Mundial (1914-1918), la Guerra Civil española (1936-1939) y la II Guerra Mundial (1939-1945).

figuras humanas, condensa, mejor que cualquier otro artificio, la descomposición social y, con ello, representa la crisis de los valores éticos y morales del hombre.

SÁTIRA

La sátira se comprenderá como la ridiculización de un acto en el que subyace una burla de los personajes implicados. Asimismo, tiene una función didáctica que es desaprobación de un hecho mediante su caricaturización para dar una enseñanza o escarmiento. En este mismo sentido, Luis Beltrán Almería, en su libro *Estética de la risa. Genealogía del humorismo literario*, menciona que “la sátira se caracteriza por el polemismo con el objeto al que se refiere. Ese polemismo recurre a la ridiculización de su objeto, mostrándolo bajo o menor”.⁶²

Con base en los anteriores preceptos, podemos observar que en el *Ce 95* se presenta la sátira: “¡A poco los hijos de millonarios tienen algo especial en la cabezota!” (*MM*, p. 83; Apéndice, 95). Se muestra un menosprecio por la inteligencia de los hijos de millonarios o “juniors” y, por ello, su vida vale poco. La sátira, dice Beltrán Almería, “se funda en el despliegue de la jerarquización social, pues expresa la esperanza en la mejoría del mundo a partir de lo bajo”.⁶³ Es decir que en la exposición de las conductas bajas de los personajes – por lo común, marginados y pobres–, el lector podrá identificar la vileza de sus comportamientos para modificar aquellas que identifique en su propia persona.

Sin embargo, en los *crímenes* no se observa esta función lúdica y moralizante pues, al contrario, los victimarios presumen de hacer un bien a la sociedad por medio de actos rufianescos. La lógica de la sátira, entonces, resulta interrumpida: en las “confesiones” aubianas los comportamientos “ejemplares” son actos reprochables y violentos que nada

⁶² *Estética de la risa. Genealogía del humorismo literario*, Universidad Veracruzana-Ficticia Editorial, México, 2016, p. 72.

⁶³ *Ibid.*, p. 31.

tienen que ver con mejorar la sociedad, aunque así lo declaren. Considérese el *Ce* 155: “Sí, señor juez: no intento justificarme sino explicar, darle noticia. Soñé que mi socio me estafaba. Lo vi tan claro, tan evidente, que aunque al despertar me di cuenta de que era una imagen de la modorra, tuve que degollarle. Porque no podía deshacer nuestra sociedad sin razón valedera y no podía aguantar verle cada día teniendo presente la sombra del sueño que llegó a quitármelo” (*MM*, p. 77; Apéndice, 155); el argumento pone en escena una suerte de inversión de valores, por medio de la cual se busca implantar “la justicia” mediante el asesinato.

De este modo, se puede observar una sátira política sobre la actitud de los tiranos que buscan implantar su poder con ayuda de la fuerza. En relación con lo anterior, Minois refiere que “la sátira tenía que incidir inevitablemente en el dominio político. Pero para ello había que esperar la aparición de una opinión pública, cuando menos embrionaria, que pudiera hacer eco de esa risa”,⁶⁴ es decir, primero tuvo que surgir un sistema político y después, con base en sus errores, aconteció una mirada crítica hacia estos. De esta suerte es como los desaciertos del gobierno provocan la risa, pues la *bufa* simboliza su incapacidad tanto intelectual cuanto facultativa para ejercer su trabajo.

Un ejemplo más del uso de la sátira es el *Ce* 106: “Lo envenené porque quería ocupar su puesto en la Academia. No creí que nadie lo descubriera. ¡Tuvo que ser ese novelista de mierda que, además, es comisario de policía!” (*MM*, p. 86; Apéndice, 106). El *crimen* demuestra cómo la mezquindad también se encuentra en las altas esferas de la élite internacional. La Academia representa una de las instituciones más respetables en cuanto a ciencia y cultura, lo que indica que el victimario, al querer un espacio ahí, busca alcanzar un estatus que no merecen, al tiempo que demuestra la degradación de valores y el entendimiento

⁶⁴ *Historia de la risa y la burla, op. cit.*, p. 106.

de las conductas no sólo en las “clases bajas”, que en la novela picaresca destacaban por su carencia educativa.

Los *crímenes* en conjunto bien parecen estar satirizando la actualidad, puesto que en la obra se reconoce la crítica de una sociedad degradada en sus valores: no sólo debido a intolerancia de los protagonistas, sino también a las actitudes negativas que hacen brotar en todos nosotros un comportamiento cuestionable. Desde este punto de vista, Beltrán Almería también señala que: “la sátira se mueve en el ámbito de lo actual, por eso carece de sentido de lo antiguo y lo pasado”,⁶⁵ por lo que estas “confesiones” aubianas pueden resignificarse y asimilarse en la cotidianidad sin perder su sentido. De hecho, ya encontramos un ejemplar uso de la sátira en *El Criticón*, de Baltasar Gracián y Morales, donde se representan los defectos arquetípicos del hombre, en pos de la construcción de una determinada moralidad en el receptor. El investigador español Santos Alonso, en su “Introducción” a *El Criticón*, dice que “el aspecto satírico de la obra graciana se apoya en la universalidad y trascendencia de la vida humana. A lo largo de todas las edades recorre sus vicios característicos y los personajes más típicos de la sociedad...”;⁶⁶ es decir, mediante el recurso de la sátira, Gracián visibilizó de una manera “ilustrativa” –didáctica– los deplorables comportamientos de los personajes para lograr una transformación social, como muestra el siguiente fragmento de *El Criticón*:

Y advierte que aunque sea un príncipe, en no sabiendo las cosas y quererse meter a hablar de ellas, a dar su voto en lo que no sabe ni entiende, al punto se declara hombre vulgar y plebeyo; porque vulgo no es otra cosa que una sinagoga de ignorantes presumidos y que hablan más de las cosas cuando menos las entienden.⁶⁷

La sentencia refiere la “bajeza” intelectual de la nobleza, puesto que, al desconocer ciertas situaciones, se vuelven incompetentes para resolver problemas. Cabe aquí traer el ejemplo del *Ce* 116: “Lo maté porque no pude acordarme de cómo se llamaba. Usted no ha

⁶⁵ *Estética de la risa. Genealogía del humorismo literario, op. cit.*, p. 72.

⁶⁶ “Introducción”, en Baltasar Gracián y Morales, *El Criticón, op. cit.*, p. 30.

⁶⁷ “Crisis Quinta”, Segundo Libro, *El Criticón, op. cit.*, p. 388.

sido nunca jefe de Ceremonial, en funciones de Jefe. Y el Presidente a mi lado, y aquel tipo, en la fila, avanzando, avanzando...” (MM, p. 69; Apéndice, 116), pues también se refiere a la ineptitud de un alto directivo o jefe para cumplir con sus tareas, ya que impone el orden por medio de la fuerza.

REPETICIÓN

Uno de los elementos del humor más presente en la obra es la repetición de la oración “lo/la maté porque...”, que, prácticamente, son todos los que componen el grupo II de estructura causal no descriptiva. En este caso existen varios ejemplos: *Ce 14* “Lo maté porque estaba seguro de que nadie me veía” (MM, p. 33; Apéndice, 14), *Ce 77* “Lo maté porque era más fuerte que yo” (MM, p. 63; Apéndice, 77), *Ce 78* “Lo maté porque era más fuerte que él” (MM, p. 63; Apéndice, 78), *Ce 80* “La maté porque me dolía el estómago” (MM, p. 64; Apéndice, 80), *Ce 81* “La maté porque le dolía el estómago” (MM, p. 64; Apéndice, 81), *Ce 150* “Lo maté porque me lo dijo mi mamá” (MM, p. 74; Apéndice, 150), entre otros. De manera que, como los *crímenes* tienen una estructura sintáctica “parafraseable”, la incidencia del enunciado se vuelve una fórmula que permite reproducir cualquier motivo a partir de esta composición. Así, el lector puede jugar con la misma frase y crear sus propios *crímenes*, como: *La maté porque no redactaba bien; Lo maté porque se comió mi torta; La maté porque me aburrió su tesis; Lo maté porque me dijo naco; La maté porque escuchaba reggaetón;* y así podríamos seguir con una serie de microrrelatos *criminales* con las justificaciones más disparatadas y absurdas para cometer un homicidio.

Se puede decir, en todo caso, que este ejercicio es “anti-lúdico”, pues no enseña nada bueno con la reproducción de su ejemplo; asimismo, se observa el carácter surrealista, pues se puede dejar de lado todo tema tabú y dar rienda suelta a la imaginación sin que la ética y la

moral hagan mella en la creación de nuestros propios *crímenes*. Entonces, la atribución de cualquier motivo, por ilógico que sea, adquiere un nuevo significado dentro de la obra. El lector puede resignificar por sí mismo la frase compuesta aludiendo a una experiencia personal, consiguiendo así reactivar el humor cada vez que lo desee. La repetición sirve para dar énfasis a las causas de los *crímenes* exagerándolos todavía más. Una clara muestra es el

Ce 9:

Yo estoy seguro de que se rió. ¡Se rió de lo que yo estaba aguantando! Era demasiado. Me metía y me volvía a meter la fresa sobre el nervio. Con toda intención. Nadie me quitará esa idea de la cabeza. Me tomaba el pelo: “Que si eso lo aguantaba un niño”. ¿Acaso a ustedes no les han metido nunca esas ruedecillas del demonio en una muela careada? Debieran felicitarme. Yo les aseguro que de aquí en adelante tendrán más cuidado. Quizá apreté demasiado. Pero tampoco soy responsable de que tuviese tan frágil el gaxnate. Y de que se me pusiera tan a mano, tan seguro de sí, tan superior. Tan feliz. (*MM*, p. 31; Apéndice, 9).

La insistencia del narrador en la percepción de la burla a su persona, “estoy seguro de que se rió. ¡Se rió...!” indica que tiene una manera distorsionada de entender el “divertimiento” del dentista. Por su parte, también se observa una mirada un tanto infantil, puesto que su insistencia surge para connotar la “maldad” del odontólogo, como si la doble acusación sirviera para dimensionar, simbólicamente, la “crueldad” de la víctima. Otro caso similar es el *Ce* 35: “Me quemó, duro, con su cigarrillo. Y no digo que lo hiciera con mala intención. Pero el dolor es el mismo. Me quemó, me dolió, me cegué, lo maté. No tuve —yo, tampoco— intención de hacerlo. Pero tenía aquella botella a mano” (*MM*, p. 41; Apéndice, 35). La lesión es doblemente enunciada para dar énfasis al dolor que siente el narrador; a su vez, sugiere que debe aplicarse una represalia desmedida para resarcir el daño: su venganza no solo “sanciona”, sino que se sobrepasa. En cuanto a su efecto estético, la repetición produce una hipérbole, pues por medio de la exageración se erige una desproporcionada correlación entre los hechos, al tiempo que se configura un tono perturbador en la voz

narrativa. Esta misma perturbación produce la risa del lector que, como bien sabemos, en ocasiones se ríe de la desgracia ajena.

CONCLUSIONES

Después de analizar la estructura narrativa y los elementos estéticos de *Crímenes ejemplares*, así como el contexto histórico en el que surgen sus textos, es necesario dar cuenta de los logros y alcances de la investigación. A lo largo de la tesis me propuse dos objetivos fundamentales. Primero, señalar que *Crímenes ejemplares* es un retrato del hombre universal y de la sociedad del siglo XX y que los relatos allí incluidos no tienen “nacionalidad” alguna. Segundo, comprobar que la configuración del microrrelato en los *crímenes* se debe al trabajo de la diégesis, y no a un “recorte” de palabras, al tiempo que esta constitución breve propicia la inclusión del humor negro y de otras reminiscencias vanguardistas.

La crítica que propone la “mexicanidad” de los *crímenes* aubianos correlaciona la tradición popular del “Día de Muertos” en México con la violencia y el “crimen” representados en el libro, sin tomar en cuenta algunos elementos que contradicen dicha interpretación. En consecuencia, no parece recomendable analizar los microrrelatos de Aub desde una perspectiva que solamente los vincule con la tradición prehispánica mexicana, desatendiendo, por ejemplo, los elementos españoles allí se reconocen: el crimen y la violencia no son exclusivos de una nación. Como el lector recordará, la situación de Aub antes de llegar a tierras aztecas presenta suficientes episodios vinculados a la violencia, una violencia ejercida entonces por parte del gobierno franquista no sólo contra el autor, sino contra todos los republicanos –y otros grupos de izquierda–, a quienes obligaron, una vez terminada la Guerra Civil, a exiliarse a través de penosos y largos peregrinajes.

Antes de huir a México, Max Aub pasó por varios campos de confinamiento en suelo francés, que de alguna forman anticipaban y replicaban los campos de concentración nazis. Su

travesía estuvo llena de peripecias y desaguisados, cuestiones que, en todo caso, nos hacen reflexionar sobre las condiciones lamentables que vivió en Europa, tal como la muerte y encarcelamiento de sus conocidos y amigos durante y después de la guerra. Por tanto, sorprende que la crítica sólo haya considerado la “mexicanidad” de los *crímenes*, dejando de lado otros elementos del contexto histórico en el que surgió la obra.

La retrospectiva y reconstrucción histórica permitió observar las circunstancias epocales, sin duda determinantes, en las que surge *Sala de Espera* –revista personal del autor y espacio editorial en el que apareció por primera vez *Crímenes*. En las subsecuentes publicaciones, intituladas *Crímenes ejemplares*, los microrrelatos contienen en sus paratextos pistas que nos indicaron o que nos sirvieron de guía para la interpretación de su contenido. En este sentido, el prólogo que se conservó desde la primera edición en 1956 hasta la tercera en 1972 –año en que fallece Aub– contiene referencias a la Guerra Fría, conflicto que complicó todavía más la situación de los exiliados. También hay alusiones a *Madame Bovary*, y la mirada literaria se dirige a Francia. La inclusión de la obra de Flaubert resulta un guiño a la doble y ambigua moral, que también presumen los protagonistas de los *crímenes*. Este hallazgo se debe enfatizar, pues la crítica no ha hecho referencia alguna sobre esta alusión en el prólogo de la obra, así como al efecto y resignificación que adquiere dentro de la tesitura de la denominada “Confesión”.

Asimismo, en la portadilla de la segunda edición (Finisterre) aparece una pintura de Jusep Torres Campalans, que funge como homenaje a la banda anarco-francesa Bonnot. Dicha organización buscó visibilizar su rechazo a la injusta riqueza que acumulaban banqueros y burgueses, por medio de actos violentos, crímenes y robos. Por la colocación de la pintura en el libro y su año de edición, en 1969, es probable que Aub pidiera al editor integrar el cuadro justo después de conocer los sucesos del verano del 68, pues tanto en

Francia como en México y otros lugares del mundo se produjo una serie de protestas contra los gobiernos de derecha. Por tanto, es factible leer la pintura como una velada “opinión” sobre los acontecimientos de la época: el “homenaje” sería una especie de “reconocimiento” a todos aquellos que combaten –así sea con medios extremos– por “un mundo justo”.

La edición barcelonesa de Lumen en 1972, última en vida de Aub, también es de enorme interés. El texto de la contraportada indica que los *crímenes* tienen un propósito poético y no político, intención poco creíble, pues del vínculo entre los paratextos y el contexto histórico en que se publica el libro surge una posible alusión a los conflictos españoles e internacionales. El autor de *El laberinto mágico*, posiblemente, escribió esa anotación para despistar al lector que pudiese correlacionar el tema de la obra con la dictadura de Franco. Si bien la censura franquista ya no era tan radical en esa época, sí era posible un veto a la edición de *Crímenes ejemplares* en España, por representar imágenes, situaciones y referencias a la muerte en un contexto en el que aún todo remitía a la Guerra Civil y sus abundantes asesinatos.¹

Todo ese mundo, todo esa cadena de acontecimientos que conectan la guerra de España con los movimientos de 1968, ha dejado huella en el libro y los paratextos son, seguramente, la primera vía de acceso a un vínculo que se mostró significativo. A la luz de esas circunstancias históricas, sociales, los relatos mismos componen sentidos que quisimos leer en esta investigación. Las confesiones, en tanto serie, reflejan motivos de tinte autoritario y conforman, relato a relato, un tipo de colectivo social cuyas características recuerdan aquellas

¹ En España los *crímenes* habían aparecido por primera vez en la revista *Papeles de Son Armadans*, en la serie de “Crímenes y epitafios mexicanos, y algo de suicidios y gastronomía”. Allí, la publicación se iniciaba con un microrrelato netamente “español”: “Había jurado hacerlo con el próximo que volviera a pasarme un billete de lotería por la joroba” (*MM*, p. 67; Apéndice, 107). Como se dijo, sobar con una boleta la joroba de alguien para conseguir suerte es una tradición netamente española, no mexicana. Así pues, con el título de la sección que refiere a la cultura del país latinoamericano, Aub tal vez pretendió desviar una referencia que, en el primer texto de la serie, resultaba patente.

propias de las dictaduras: una voluntad de dominio sobre el otro, capaz de recurrir a cualquier método –legislativo, militar, judicial, mediático, propagandístico, etc.– para conseguir ese imperio. Por tanto, en la sinergia del desarrollo progresivo de los microrrelatos –sin contar, por ahora, con el humor que los caracteriza–, se crea gradualmente un conjunto de actos precedidos de un pensamiento intransigente, adoctrinado en los intereses particulares de los protagonistas, o sea en sus creencias y bienestar propio, sin ninguna empatía por los demás. De ahí que la intolerancia, la soberbia, la venganza, las posiciones de superioridad, la humillación, la minimización y la ridiculización del sujeto, en particular de su rostro y de su físico, sean los mecanismos utilizados para deshumanizar al otro y, con ello, minimizar su valor o incluso anularlo. Hay, como es lógico, un marcado énfasis en el uso continuo de la primera persona: el “yo”. Este artilugio narrativo crea una dimensión textual que visibiliza el individualismo y el egocentrismo radical de los protagonistas de la obra. Además, en las “confesiones”, los narradores *explican* y *justifican* sus asesinatos, por lo que, poco a poco, sus voces construyen un mundo representado en el que la intolerancia, la violencia y el castigo son moneda corriente; en algún sentido, los asesinatos son “legitimados”, “normalizados”, como métodos de una falsa “pacificación”. Así, la convivencia social queda regida por el crimen sistemático, aparentemente capaz –pues tiene “sus razones”– de recomponer una supuesta, frágil, armonía.

El tercer capítulo estudia cómo se conforma el microrrelato aubiano, al tiempo que muestra que su brevedad es resultado de un trabajo sobre la diégesis. Este análisis permitió, a su vez, advertir los procedimientos de vanguardia que subyacen en su estética; principalmente, el humor negro, el absurdo y el *collage*. En particular el *collage*, con la consiguiente disolución de la figura del narrador que trae aparejada, permite –no obstante sus orígenes “experimentales”– que cada fragmento, o sea a cada “confesión”, cuente con unidad

y sentido. Esta fragmentariedad posibilita vincular y desvincular cada microrrelato de la totalidad de la obra sin que por ello cada *crimen* pierda significación individual ni función en el conjunto. La composición de la obra, por medio de la reunión de “fragmentos”, recomendó, entonces, la división de los *crímenes* en tres grupos, según su articulación discursiva. Esto permitió observar cómo se consigue dicha brevedad. En el grupo de secuencia clásica (I), la diégesis de los “crímenes” se articula conforme al canon narrativo tradicional, es decir con una consecutividad progresiva de los hechos organizados en inicio, desarrollo y final, que siempre alude a una muerte. En el segundo (II) de estructura causal no descriptiva, solamente se encuentra la causa (el inicio) y la consecuencia (el final). Aquí se cumple la conformación mínima de una narrativa: la mención de un cambio de estado.²

Por tanto, si en teoría la mención de un cambio de estado explícito es el factor elemental de una secuencia narrativa, entonces estamos ante la estructura mínima del relato. Sin embargo, dado que la oración escueta por sí misma no basta para ser comprendida como un discurso literario, no puede considerarse, todavía, como un microrrelato. De ahí que la brevedad no sea el factor determinante para el género. El receptor sólo puede considerar una “confesión” de este tipo como un discurso literario gracias a la sinergia y al contexto de los crímenes relatados con una organización “tradicional”, que dan el preámbulo de cómo se deben decodificar las demás historias.

Las narraciones del primer grupo I (estructura secuencial clásica) sí pueden considerarse textos literarios dado que los motivos de la acción están debidamente contextualizados. El grupo II (estructura causal no descriptiva) tienen sentido porque el motivo (o causa) se encuentra acompañado de su contraparte (o sea, la conclusión), y, a veces, de una descripción

² En los crímenes este orden se invierte, pues primero se dice el final y después el inicio: *Ce 3* “Lo maté porque era de Vinaroz” (*MM*, p. 27; Apéndice, 3), sin agregar un enunciado que contextualice el relato, o sea, un desarrollo descriptivo.

(circunstancia), así sea simple, en la que se presenta el hecho contado; de esta forma se construye una diégesis sencilla: algo le pasa a alguien. La configuración del microrrelato aubiano se debe a la constitución diegética, de causa-consecuencia y circunstancia, determinada por un marco texto-referencial del que parte el lector para desarrollar de manera exponencial una cronología de escenas, que a su vez constituirán una historia en su imaginario. El “crecimiento” secuencial del relato se encuentra de forma ectópica, es decir, fuera del texto. En este sentido se desarrolla el microrrelato y no por el “recorte” de palabras y el uso de la elipsis.

En los relatos del grupo III (estructura consecutiva suspendida) basta la enunciación de un solo elemento de la oración (inicio o final) para que éste sea considerado el indicio de las secuencias faltantes, que, desde luego, aludirán a la muerte en la obra. En el *crimen* “Tenía el cuello tan largo...”, no se necesita siquiera una sucesión adicional para aludir un cambio de estado, pues presenta una narrativa mínima, o más bien nodal donde la causa sirve como un dispositivo de consecutividad del relato en el imaginario del lector. Es necesario señalar que este tipo de microrrelatos adquiere una literariedad sólo dentro de la tesitura de todos los crímenes, pues su significación queda restringida al sistema de relaciones que constituyen la obra; fuera de ella carecería de sentido. De hecho, por sí sola ni siquiera tiene un motivo estético. Desde esta perspectiva, parece que en todo microrrelato, por breve que sea, se combina narración (causal) y descripción (circunstancia).

Ahora, si repensamos una vez más en cómo se configura la brevedad en los *crímenes*, se observa que estos tres grupos también pueden reducirse a dos. Tanto el grupo I, de estructura secuencial “clásica”, como el II, de estructura causal no descriptiva, enuncian explícitamente la muerte –“lo maté”–, mientras que en el grupo III, de estructura consecutiva suspendida, la muerte se insinúa de manera implícita –como en el texto “Tenía el cuello tan largo...”–. Por

consiguiente, la brevedad narrativa también se constituye en aquella diégesis que se encuentra sugerida, pero que, de una forma u otra, se recrea en un marco texto-referencial que permite el desarrollo de una historia. En estos últimos casos, lo único que ocurre es que se requiere un mayor esfuerzo imaginativo por parte del lector y una puntual marca narrativa –como el contraste entre dos palabras, un indicio de causa para lograr una posible consecuencia, un nexos que subordine o una comparación– que permita un despliegue de escenas consecutivas. He aquí, en resumen, la aportación teórica a los estudios del microrrelato y de la configuración de la brevedad en los *crímenes*.

El anterior análisis, a su vez, permitió responder a la pregunta ¿por qué el humor se produce en lo breve? El humor acontece en la súbita ruptura o disyuntiva entre la causa y la consecuencia de estos textos fragmentarios creando así un sentido ilógico. La incidencia del humor negro y sus derivados como la ironía, la sátira y el absurdo han estado presentes en la tradición literaria para hacer una crítica a las instituciones sociales, políticas y religiosas desde los griegos hasta la época actual. En las vanguardias la función de estas tipologías del humor permanece, al tiempo que inciden profundamente en los nuevos principios del arte del siglo XX, es decir se potencializa su dimensión estética. El humor y sus mecanismos pasan de ser un género de segunda mano, a convertirse en uno de los estandartes de la autonomía del arte de vanguardia. El artista o creador dirige su trabajo bajo sus propios preceptos en los cuales no hay un tema más literario que otro. Recordemos la *Antología del humor negro* de Bretón, donde la muerte, la violencia y el crimen se banalizan.

En este orden de ideas, *Crímenes ejemplares* se configuró como literatura particularmente de élite, propia de un grupo de lectores que tuvieran la sensibilidad de decodificar una obra que no pretendía tener un contacto moralizante o ideológico con la realidad. De allí que en 1981, *Crímenes...* –catalogado como un libro “marginal”, casi de

culto, dentro de la producción aubiana– ganó el Premio de Humor Negro en Francia. Por tanto, la obra tiene un matiz diferente dentro y fuera de su contexto histórico, factor sintomático de la creatividad aubiana. El español, de manera muy inteligente, concibió una obra que navega en la ambigüedad de su significación. Por un lado, los guiños históricos en los paratextos y algunas marcas textuales verifican la presencia de los fenómenos históricos de la época en la que apareció (en el exilio). Por otro lado, la crítica a los comportamientos, conductas y actitudes de los *criminales* (por medio del humor negro y sus tipologías) se transforma en un placentero divertimento literario para el lector del siglo XX, quien encuentra entretenido la radicalización de sus propios defectos.

De este modo, *Crímenes ejemplares*, además de ser una innovación estética dentro de la obra aubiana, es una visionaria manifestación literaria, ya que logra resignificar su sentido en el plano de la realidad, de la historia y de la ficción, incluso creando un mundo con realidades independientes cuyos paradigmas se revierten, donde nada es lo que parece: su contradictoria naturaleza epistemológica –el matiz social vs. el humorístico-estético– sólo tiene lógica dentro de las reglas internas de este universo *criminal*. Así, es de esperar que la presente tesis ayude a abrir nuevos caminos de estudio. Acaso se pueda, a partir de estas consideraciones, proponer *De gastronomía, De suicidios y Epitafios*, secciones agregadas en la segunda edición de *Crímenes...*, como otros hipotéticos modelos del denominado género minificción. Podría, además, indagarse sobre la posible censura de la que habrían sido objeto los *Infanticidios* – microrrelatos hallados en los archivos de la Fundación Max Aub, según referencia de Tejada Tello en su prólogo a *Mucha muerte*–, que Aub parece haber pretendido incluir en alguna edición de sus *crímenes*.

Por último, cabe señalar que, si bien la obra no pretendía ser una referencia socio-política, pues, según Max Aub, su vínculo primero es con la poesía, o más bien con la

“poética” del humor, es evidente que entre sus líneas subyace un amargo deseo de dejar atrás una estética, un tema, una guerra, un exilio. Aunque, quizá, la única aspiración que realmente corresponde a estos *crímenes* aubianos es la de proporcionar entretenimiento mediante su “ejemplaridad”, entendida como un espejo de la sociedad, y ofrecer así un retrato de nuestras flaquezas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcocer, Mariano *El plan Marshall*, Publicaciones del Instituto Tecnológico de México de Cultura, México, 1948.
- Alonso, Santos, “Introducción”, en Baltasar Gracián y Morales, *El Criticón*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Aub, Max, “Algunas trampas”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* (México), núm. 439, 8 de julio de 1970, pp. IX-X.
- , “Algunas trampas”, en *Revista Diálogos. Antología*, selección y presentación de José María Espinasa, El Colegio de México, México, 2008, pp. 98-101.
- , *Campo cerrado*, presentación María Teresa González de Garay, Capitán Swing Libros, Madrid, 2010.
- , *Ciertos cuentos*, ed., introducción y notas de Jesús S. Carrera Lacleta, Laura Gadea Pérez, Miguel A. González Sanchís, Ana I. Llorente Gracia y Álvaro Romero Marco, presentación de José Luis Villacañas Berlanga, Fundación Max Aub, Segorbe, 2001.
- , “Crímenes casi inéditos”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XIV, núm. 2, octubre de 1959, p. 32.
- , *Crímenes ejemplares*, Lumen, Barcelona, 1972.
- , *Crímenes ejemplares de Max Aub*, Impresora Juan Pablos, México, 1957.
- , *Crímenes ejemplares y otros*, Finisterre, México, 1968 (*Serie Mil y Una*).
- , “Crímenes y epitafios mexicanos, y algo de suicidios y gastronomía”, *Papeles de Son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca), tomo XXXIV, núm. CI, agosto de 1964, pp. 193-212.

- , *Cuentos mexicanos (con pilón)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990 (*Lecturas mexicanas. Tercera serie*, 16).
- , *Diario de Djelfa*, ed. de Xelo Candel Vila, Ediciones de la Guerra & Café Malvarrosa, Valencia, 1998.
- , *Diarios 1939-1952*, ed., estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000 (*Memorias mexicanas*).
- , *Diarios 1953-1966*, ed., estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2002 (*Memorias mexicanas*).
- , *Diarios 1967-1972*, ed., estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003 (*Memorias mexicanas*).
- , *Diarios (1939-1972)*, ed., estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Alba, Barcelona, 1998 (*Alba Literaria*, 34).
- , *El Zopilote y otros cuentos mexicanos*, Edhasa, Barcelona, 1964.
- , *Hablo como hombre*, ed., introducción y notas de Gonzalo Sobejano, Fundación Max Aub, Segorbe, 2002 (*Biblioteca del Exilio. Max Aub*, 10).
- , *Jusep Torres Campalans*, Destino, Barcelona, 1999.
- , *La gallina ciega. Diario español*, ed., estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Alba, Barcelona, 2003.
- , *Los pies por delante y otros cuentos*, Seix Barral, Barcelona, 1975 (*Biblioteca Breve*, 382).
- , *Morir por cerrar los ojos*, Tezontle, México, 1944.
- , *Mucha muerte: Crímenes ejemplares (edición íntegra). Infanticidios. De gastronomía. De suicidios (edición íntegra). Epitafios (edición íntegra). Signos de ortografía*, ed. y prólogo de Pedro Tejada Tello, Cuadernos del Vigía, Granada, 2011.

- , *Nuevos diarios inéditos, 1939-1972*, ed., prólogo y notas de Manuel Aznar Soler, Renacimiento, Sevilla, 2003 (*Biblioteca del Exilio. Anejos*, IV).
- , *Obras completas, vol. IV-A: Relatos I. Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*, ed. crítica, estudio introductorio y notas de Franklin García Sánchez, Generalitat Valenciana, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2006 (*Biblioteca Valenciana*).
- , *Obras incompletas de Max Aub. La vida conyugal. Cara y cruz*, Joaquín Mortiz, México, 1966.
- , *Pequeña y vieja historia marroquí*, Las ediciones de los Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, 1971 (*Azanca*, 3).
- , *Sala de Espera*, ed. facsimilar, Fundación Max Aub, Segorbe, 2003.
- Aub, Max y Antonio Muñoz Molina, *Destierro y destiempo: dos discursos de ingreso en la Academia*, Pre-textos, Valencia, 2004.
- Arendt, Hannah, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, trad. de Carlos Ribalta, Penguin Random House, México, 2016 (*Debolsillo*) [ed. orig. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, Viking Penguin, Nueva York, 1963].
- Arranz, Conrado J., “De paradojas ‘poelíticas’. Max Aub, Juan Rejano y la poesía de Alfonso Reyes”, en Alberto Enríquez Perea (coord.), *Nuevos estudios sobre Alfonso Reyes y el exilio español en México*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016, pp. 259-286.
- Arranz Lago, David Felipe, “Indagaciones lingüísticas en *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, *El Correo de Euclides. Anuario Científico de la Fundación Max Aub* (Segorbe), núm. 1, 2006, pp. 441-455. También hay versión digital en *Congreso Internacional del*

- Centenario “Max Aub testigo del siglo XX”*, Valencia, abril de 2003, en <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/david%20felipe%20arranz.pdf>, fecha de consulta: 15/10/2014.
- Aznar Soler, Manuel, “La espera y la esperanza de Max Aub a través de su revista *Sala de Espera* (1948-1951)”, prólogo a *Sala de Espera*, ed. facsímil, Fundación Max Aub, Segorbe, 2000, s.n.p.
- , *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Renacimiento, Sevilla, 2003 (*Biblioteca del Exilio. Anejos*, 3).
- Baena, Enrique, *La invención de la estética. Contribución al simbolismo en las letras hispánicas contemporáneas*, Cátedra, Madrid, 2014.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1988.
- Beltrán Almería, Luis, *Estética de la risa. Genealogía del humorismo literario*, Universidad Veracruzana-Ficticia Editorial, México, 2016.
- Biriukova, Ludmila y Bernardo Mayorga (eds.), *Victor Serge: humanismo socialista contra totalitarismo*, ed. de A. V. Gúsiev, trad. de Ricardo Téllez Girón López *et al.* Siglo XXI-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2009.
- Bretón, André, *Antología de humor negro*, Anagrama, México, 2013.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, prólogo de Helio Piñón, Península, Barcelona, 1987 (*Historia/Ciencia/Sociedad*, 206) [ed. orig. *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974].
- Bustamante Valbuena, Leticia, *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*, tesis doctoral, director: José Ramón González

- García, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 2012.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, presentación de José Jiménez, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Tecnos-Alianza, Madrid, 2003 [ed. orig. *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, 1987].
- Calsamiglia Blancafort, Helena y Amparo Tusón Valls, *Las cosas del decir. Manual del análisis del discurso*, Ariel, Barcelona, 3ª reimp., 2004 (*Lingüística*).
- Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, trad. de Luis Echávarri, Losada, Buenos Aires, 2006.
- , *Obras completas*, vol. 4., trad. de Alberto Luis Bixio, revisada por Miguel Salabert y Esther Benítez, Alianza, Madrid, 1996.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Entremeses*, ed., introducción y notas de Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 2001.
- Chaput, Marie-Claude y Bernard Sicot (eds.), *Max Aub: enracinements et déracinements. Actes du colloque des 27, 28 et 29 mars 2003*, Université de Paris X-Nanterre, París, 2004 (*Regards*, 6).
- Curiel, Fernando; Carlos Ramírez y Antonio Sierra, *Índice de las revistas culturales del siglo XX (Ciudad de México)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.
- De la Colina, José, “Max Aub, cuentista mexicano”, en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2005, pp. 71-74.
- De Luelmo Jareño, José María, “‘No lo suelen llamar Arte, pero lo es’. Estrategias y modos artísticos en *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub”, *Literatura Mexicana*, vol. 26, núm. 2, 2015, pp. 67-96. Versión digital en <https://revistas->

filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/viewFile/789/788 (fecha de consulta: 7 de febrero 2017).

De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. de Ángel Sánchez Gijón, Alianza, Madrid, 2015 (*Forma*) [ed. orig. *La avanguardia artistiche del Novecento*, Gianciacomo Feltrinelli, Milán, 1966].

De Quincey, Thomas, “Del asesinato considerado como una de las bellas artes”, en *Antología de humor negro*, Anagrama, México, 2013.

Durkheim, Émile, *Las reglas del método social*, trad. Antonio de Ferrer y Robert, Ediciones Coyoacán, México, 2004.

Esquivel Rivera, B., “Crímenes ejemplares”, *Universidad de México*, vol. XII, núm. 6, febrero de 1958, pp. 30-31.

Espinasa José María, “Max Aub y el fragmento”, en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2005, pp. 197-204.

Espinel, Vicente, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón, su autor el maestro Vicente Espinel, Capellán del Rey N. Señor, en el Hospital Real de la Ciudad de Ronda*, con licencia, Madrid, 1744. Ejemplar de la Universidad de Michigan en línea: https://books.google.com.mx/books?id=xAoBAAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, fecha de consulta: 19/03/2017.

Fernández Ferrer, Antonio (comp. e introducción), *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Fugaz, Madrid, 1990 (y ed. digital: Eumeo, 2014).

- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Libraire de France, Paris, 1929. Hay reproducción digital en la Bibliothèque électronique du Québec, Collection A' tous les vents, vol. 715 (versión 2.01), Éditions de reference.
- , *Madame Bovary*, introducción de J M. Coetzee, trad. de Graciela Isnardi, Elhilodariadna, Buenos Aires, 2013.
- García, Carlos y Martín Greco (eds.), *Escribidores y naufragos. Correspondencia, Ramón Gómez de la Serna / Guillermo de Torre 1916-1963*, Iberoamericana-Vervuet, Madrid-Frankfurt am Main, 2007.
- García, Manuel (coord.), *El universo de Max Aub*, Generalitat Valenciana et al., Valencia, 2003.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Disparates y otros caprichos*, ed. de Luis López Molina, Menoscuarto, Palencia, 2005.
- , *Greguerías, selección 1910-1960*, ed. de César Nicolás, Espasa-Calpe, Madrid, 1991 (*Austral*).
- González de Garay, María Teresa, “Un ‘collage’ dramático de Max Aub titulado *Del amor*”, en Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993*, Universitat de València-Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1996, t. I, pp. 337-348.
- Gracián y Morales, Baltasar, *El Criticón*, ed. de Santos Alonso, Cátedra, Madrid, 1984.
- Gúsievo, Iu. V., “El problema de la violencia revolucionaria en la novela de Victor Serge *La ciudad conquistada*”, en *Victor Serge: humanismo socialista contra totalitarismo*, ed. de A. V. Gúsiev, ed. de la versión en español y coord. de la trad. de Ludmila Biriukova y Bernardo Mayorga, Siglo XXI-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2009, pp. 124-130.

Hernández-Baptista, Gonzalo, *Largo viaje en breve. La minificción de Max Aub*, María Luisa Elío y José de la Colina en el exilio, tesis de doctorado, dirigida por Ana Rueda, College of Arts & Sciences, University of Kentucky, Lexington, 2015.

Hernández Cuevas, Juan Carlos, *Los cuentos mexicanos de Max Aub: la recreación del ámbito nacional en México*, tesis doctoral, dirigida por Miguel Ángel Lozano Marco e Ignacio Soldevila Durante, Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría Literaria, Alicante, 2006. Hay versión digital: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7738/1/tesis_doctoral_juan_carlos_hernandez.pdf, fecha de consulta: 26/10/2014.

-----, “Los cuentos mexicanos de Max Aub”, *CiberLetras*, núm. 12, January 2005, en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/hernandezcuevascorregido.htm>, fecha de consulta: 25/10/2014.

-----, “Crímenes en Chilangolandia”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, año XII, núm. 37, noviembre 2007-febrero 2008, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/chilango.html>, fecha de consulta: 28/10/14.

Hobsbawm, Eric J., *Historia del siglo XX*, trad. de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Crítica-Grijalbo, Buenos Aires, 1994 [ed. orig. *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Michael Joseph, Londres, 1994].

-----, *La era del capital 1848-1875*, trad. de A. García Fluixá y Carlo A. Caranci, Crítica, Buenos Aires, 6ª ed., 2ª reimpr., 2010.

Jiménez Ruiz, José, “Enunciación oral y yuxtaposición sintáctica en *Crímenes ejemplares de Max Aub*”, en Salvador Montesa (coord.), *Narrativas de la posmodernidad del cuento*

- al microrrelato. Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 24, 25, 26, 27 y 28 de noviembre de 2008*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 2009, pp. 367-409 (*Biblioteca del Congreso de Literatura Española Contemporánea*, 18).
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, trad. de Juan Andrés García Román, Machado libros, Madrid, 2010 (*La balsa de Medusa*, 174).
- Lagmanovich, David, *El microrrelato. Teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia, 2006.
- Lapesa, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, Cátedra, Madrid, 2012.
- Leal-Santiago, Fuencisla, *La estética innovadora de la última narrativa de Max Aub*, tesis de doctorado en Literatura Española, Graduate Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1999.
- Londero, Eleanor, “La mimesis incierta del cuervo escritor”, *Ínsula*, núm. 678, monográfico ‘Max Aub en el siglo XXI’, junio 2003, pp. 14-17. Véase www.uv.es/ebtresiglos/max/pdf/londero%20mimesis%20incierta.pdf, fecha de consulta: 04/05/2016.
- López Alonso, Covadonga, *Análisis del discurso*, Editorial Síntesis, Madrid, 2014.
- López Sacha, Francisco, “Un relato de humor y una omisión desesperada”, en Carolina Frías, Margarita Cuellar, Eduardo Parra, César Meraz (comps.), *Del humor en la literatura*, presentación Alejandro Rangel, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Nuevo León, 2001, pp. 149-154.
- Malgat, Gérard, *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, prólogo de Jacques Maurice, trad. de Jaime Céspedes Gallegos, Renacimiento, Sevilla, 2007 (*Biblioteca del Exilio. Anejos*, X).

- Martínez, Matías y Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, C. H. Beck, München, 1999.
- Meyer, Eugenia (ed. y estudio preliminar), *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*, Fundación Max Aub-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2007.
- Minois, George, *Historia de la risa y la burla. De la antigüedad a la Edad Media*, Universidad de Sonora-Universidad Veracruzana-Ficticia Editorial, México, 2015.
- Monsiváis, Carlos, *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*, Cal y Arena, México, 1995.
- Moraleda García, Pilar, “La lengua de los personajes”, en *Tema y técnicas del teatro menor de Max Aub*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1989 (*Monografías*).
- Morin, Violette, “El chiste”, en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorrits, Ediciones Coyoacán, México, 1996, pp. 133-153.
- Núñez, César Andrés, “Max Aub, ‘La censura’ y lo mexicano de los *Cuentos mexicanos*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, núm. 2, julio-diciembre 2012, pp. 565-573.
- , “Entre el silencio y la ausencia: una manera de narrar. ‘Librada’, de Max Aub”, en Mariel Reinoso Ingliso y Lillian von der Walde Moheno (eds.), *Tempus Fugit. Décimo aniversario de Destiempos*, Grupo Destiempos, México, 2016, pp. 329-350, ed digital, en el sitio: http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/5380/ROlivaresTempus-fugit_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y, fecha de consulta: 19/07/2018.
- Oliver, María Paz, “El vagabundeo genérico: entre el relato de viajes y la confesión”, en *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea*, Brill, Boston, 2016, pp. 78-87.

- Osorno Maldonado, Víctor Manuel, “La revalorización ontológica de la obra en las vanguardias: algunos apuntes teóricos”, *Valenciana*, vol. 6, núm. 12, julio-diciembre 2013, pp. 155-179, versión en línea: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382013000200008&lng=es&nrm=iso&tlng=es, fecha de consulta: 19/08/17.
- Patiño Gutiérrez, Carlos, “*Madame Bovary* y el proceso judicial contra Flaubert: implicaciones de la libertad en el arte, la filosofía y el derecho”, *Tejuelo* (Universidad de Extremadura), núm. 18, 2013, pp. 76-100.
- Perucho, Javier, “Max Aub, el relato miniado”, *Quimera* (Barcelona), núm. 222, noviembre 2002, pp. 27-29.
- Piña García, Alejandro, “Tradiciones discursivas y los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 2, 2011, pp. 37-53. Versión digital en: http://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=Tradiciones+discursivas+y+los+Cr%C3%ADmenes+ejemplares+de+Max+Aub, fecha de consulta: 28/10/2014.
- Piñero Domínguez, María Jesús, “La dualidad humana en los cuentos mexicanos de Max Aub y Luis Ferrán de Pol”, *Revista de Lenguas y Literaturas Catalanas, Gallega y Vasca*, núm. 16, 2011, pp. 93-110, en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3861324&orden=335204&info=link>, fecha de consulta: 28/10/2014.
- Pujante Cascales, Basilio, *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*, tesis doctoral, director: Dr. José María Pozuelo Yvancos, Universidad de Murcia, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 2013.

- Rivas, Antonio, “El crimen y el microrrelato: exploraciones actuales de un motivo”, en Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués (eds.), *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2012, pp. 101-110 (*Ediciones de Iberoamericana*, 59).
- Roas, David, “Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato”, en David Roas (comp.), *Poéticas del microrrelato*, Arco Libros, Madrid, 2010, pp. 9-42.
- Rodríguez, Adriana Azucena, “Rasgos risibles en los microrrelatos: algunas claves para la interpretación de la minificción”, en Gloria Ramírez y Rony Vásquez (eds.), *Visiones contemporáneas de la ficción breve*, Micrópolis, Lima, 2019, pp. 69-99.
- Rodríguez Plaza, Joaquina, “En homenaje a Max Aub”, en James Valender y Gabriel Rojo Leyva (eds.), *Homenaje a Max Aub*, El Colegio de México, México, 2005, pp. 75-81 (*Literatura del exilio español*, 7).
- Rodríguez Romero, Nana, *Elementos para una teoría del minicuento*, Colibrí Ediciones, Tunja, 1996.
- Rojo, Alba C. de (comp.), *Max Aub. Iconografía*, presentación José Luis Martínez y Antonio Muñoz Molina, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Rojo, Violeta, *Breve manual para reconocer minicuentos*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997.
- Sánchez, Andrés Agustín y Fabián Herrera León, “La administración de Manuel Ávila Camacho y el reconocimiento del gobierno de la república del exilio”, en Mari Carmen Serra Puche, José Francisco Mejía Flores, Carlos Sola Ayape (eds.), *1945, entre la euforia y la esperanza: el México posrevolucionario y el exilio republicano español*, Fondo de Cultura Económica-Cátedra del Exilio, México, 2013, pp. 161-183 (*Biblioteca de la Cátedra del Exilio*).

- Sánchez Zapatero, Javier, “México en la obra narrativa de Max Aub”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, año XII, núm. 35, marzo-junio, 2007, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/mexiaub.html>, fecha de consulta: 20/10/2014.
- Sau Aguayo, Julio, *La Guerra Fría*, Editorial Jurídica de Chile, Santiago de Chile, 1968.
- Schmid, Wolf, *Narratology. An Introduction*, trad. de Alexander Starritt, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, 2010 [ed. orig. *Elemente der Narratologie*, De Gruyter, 2005].
- Serge, Victor, “El problema de la ilegalidad. I Jamás ser ingenuo”, en *Lo que todo revolucionario debe saber sobre la represión*, trad. de Daniel Molina, Era, México, 1971, pp. 83-86.
- Sin firma, “Crímenes ejemplares”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* (México), 28 de enero de 1970, núm. 416, p. XIV.
- Soldevila Durante, Ignacio, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Gredos, Madrid, 1973.
- Tejada Tello, Pedro, “Crímenes ejemplares de Max Aub y el cine”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, año XI, núm. 32, marzo-junio, 2006, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/crejempl.html>, fecha de consulta: 20/10/2014.
- , “Crímenes ejemplares: humor y ‘más aún’”, *El Correo de Euclides. Anuario Científico de la Fundación Max Aub* (Segorbe), núm. 1, 2006, pp. 456-468, también en <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/crimenes%20ejemplares.pdf>, fecha de consulta: 20/10/2014.
- , “La mexicanidad de un transterrado a través de un subgénero propio: los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, en Francisco Fernández Beltrán y Lucía Casajús (eds.),

- España y América en el Bicentenario de las Independencias: I Foro Editorial de Estudios Hispánicos y Americanistas, 21-23 de abril de 2010, Paraninfo de la Universidad de Jaume I de Castellón, España, Publicaciones de la Universitat de Jaume I-Unión de Editoriales Universitarias Españolas, Castelló de la Plana, 2012, pp. 687-703.*
- , “La mexicanidad de Max Aub a través de sus *Crímenes ejemplares*”, *Destiempos.com. Revista de curiosidad cultural*, año 3, núm. 13, marzo-abril, 2008, en <http://www.destiempos.com/archivo1.htm>, fecha de consulta: 23/10/2014.
- , “Los otros *Crímenes ejemplares: De Gastronomía de Max Aub*”, en *Destiempos.com. Revista de curiosidad cultural*, año 3, núm. 14, mayo-junio 2008, en <http://www.destiempos.com/archivo1.htm>, fecha de consulta: 23/10/2014.
- , “No todos fueron *Crímenes ejemplares: ‘Epitafios’, ‘Suicidios’ y ‘De Gastronomía’ de Max Aub*”, *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, año XIII, núm. 39, julio-octubre, 2008, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/notodos.html>, fecha de consulta 20/10/2014.
- Valcárcel, Carmen, “De los cadáveres exquisitos a los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, en Alicia Alted Alicia y Manuel Llusà (eds.), *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2003, t. I, pp. 363-372.
- Valender, James y Gabriel Rojo Leyva (eds.), *Las Españas. Historia de una revista en el exilio (1943-1963)*, El Colegio de México, México, 1999.
- (eds.), *Homenaje a Max Aub*, El Colegio de México, México, 2005 (*Literatura del exilio español*, 7).

- Valls, Fernando, “Algo más sobre los crímenes ejemplares de Max Aub”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano 1939*, Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona, Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 357-365.
- , “Primeras noticias sobre los *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, en Francisca Noguero Jiméñez (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, pp. 281-289.
- , *Soplando vidrio y otros estudios del microrrelato español*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008 (*Voces/Ensayo*).
- Vega Solís, Cristina, *Humor y pragmática de los acontecimientos*, tesis doctoral (director: Gonzalo Abril Curto), Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Española, Lengua Española y Teoría Literaria, Madrid, 2002.
- Wasson, Gordon, “Secret of ‘Divine Mushrooms’”, *Life* (Nueva York), vol. 42, núm. 19, 13 de mayo de 1957, pp. 100-120.
- White, Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, trad. de Jorge Vigil Rubio, Paidós, Buenos Aires, 1992 (*Paidós Básica*, 58) [ed. orig. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987].
- Wilk-Racieska, Joanna, “Semántica del humor. Condiciones semánticas de crear y disimular la trampa en los chistes lingüísticos”, *Contextos*, núm. 33-36, 1999-2000, pp. 209-222.
- Yamal, Ricardo, “La ironía antipoética: Del chiste y el absurdo al humor negro”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 21, abril 1983, pp. 63-91.
- Zendejas, Francisco, “Multilibros. *Crímenes ejemplares*”, *Excélsior* (México), año XLI, tomo III, domingo 16 de junio de 1957, p. 5-D.

Zavala, Lauro (selección y prólogo), *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*,
Alfaguara, México, 2000.

APÉNDICE

Crímenes ejemplares

(edición crítica)

Parte 1. Tercera edición, de 1972, última preparada por Max Aub (núms. 1-136).

Parte 2. “Crímenes” de *Sala de Espera* no recopilados en 1972 (núms. 137-149).

Parte 3. “Crímenes” de la edición de 1968 no recogidos en 1972 (núms. 150-160).

Parte 4. “Nuevos crímenes”: textos inéditos publicados en 2011 (núms. 161-180).

Parte 5. Tabla cronológica de todos los “crímenes” publicados por Max Aub.

Parte 6. Edición anotada de las tres series vinculadas a los *Crímenes ejemplares*.

Parte 7. “Hommage a Raymond la Scienca...”, por Jusep Torres Campalans, 1968.

Nota a la edición

Tal como anticipé en las páginas precedentes, presento una edición de los *Crímenes ejemplares*, con el fin de establecer el texto y de facilitar la lectura. Para ese fin, se han considerado exclusivamente las ediciones (sean parciales o en volumen recopilatorio) aparecidas hasta la muerte de Max Aub¹ y se ha tomado como *codex optimus* la edición de 1972 (*Crímenes ejemplares*, ilustrados libremente por Ángel Jové, Lumen, Barcelona, 1972), que no sólo es la última realizada en vida del autor, sino que es la más completa que él llegó a preparar y ver. Al final de esta primera serie reproduzco el texto de contraportada que presentaba el volumen, pues es muy probable que se deba a la mano del escritor.

Dado que las ediciones anotadas o críticas existentes al momento toman como base la segunda edición del libro (es el caso de la versión anotada por Pedro Tejada Tello, a la que en seguida me referiré) o la primera (en el volumen IV-A de las *Obras completas* de Max Aub), ésta que presento es, a lo que creo, la primera vez en que se edita el libro siguiendo la que cabe considerar mejor edición a los fines del establecimiento del texto. Es sin dudas la que más facilitaría la eventual confección de una edición completa de los *Crímenes*, recurriendo en mayor grado a la ordenación del autor y atenuando en gran medida la intervención del editor (en su lugar, en una serie de notas segundas, bajo el aparato crítico, anoto las posibilidades que brinda al respecto).

Las segunda y tercera partes de este apéndice incorporan “crímenes” que no se incluyeron en aquella publicación de 1972, sea porque el autor, habiéndolos impreso en la

¹ Son ya varias las ediciones póstumas, como la de Calambur, Madrid, 1991 (con prólogo de Eduardo Haro Tecglen) o la de Editorial Media Vaca-Fundación Max Aub, Valencia, 2001 (al cuidado de Herrín Hidalgo).

revista *Sala de Espera*, no los recopiló nunca en libro –excepto uno, que, habiendo aparecido en las anteriores versiones (de 1957 y de 1968), el autor lo retiró de la tercera, aunque todo hace pensar que esa omisión se debió a un error involuntario–, sea porque, preparados para la segunda edición, no se conservaron en la tercera. Un cuarto y último grupo de “crímenes” (cuarta parte del apéndice) lo constituyen una serie de textos inéditos, encontrados entre los papeles del autor, que dio a conocer Pedro Tejada Tello en su edición (*Mucha muerte*, Cuadernos del Vigía, Granada, 2011), la más completa hasta hoy día, a pesar de la ausencia de dos “crímenes” de *Sala de Espera* que Aub reaprovechó en sendos cuentos y a pesar de que se basa en la segunda edición, pero a partir de una edición póstuma del libro (Calambur, Madrid, 1991), recuperando de allí algunas enmiendas y correcciones. Ese hecho explica la extraña ordenación de los escritos en la edición de 2011: busca sumar los de todas las ediciones sin atender a la disposición de la tercera; también explica que, en un caso –el que aquí aparece numerado como 131–, Tejada Tello presente el texto de 1968 y no la versión que Aub diera imprenta en 1972. Esta última es la lección que originalmente se publicara en *Sala de Espera*, por lo que la variante de 1968 parece resultado de una omisión involuntaria, o bien de una opinión momentánea del autor, que luego rectificó, retomando la redacción original.²

Siguiendo el criterio con el que los primeros “crímenes” aparecieron en *Sala de Espera*, y atendiendo a la comodidad que el procedimiento permite a la hora de referirlos, numero los textos. En ocho entregas de la revista, Aub imprimió de 106 crímenes,

² De todos modos, a este respecto, nada es seguro. La edición de 1972, a pesar de haber sido impresa en Barcelona, tiene visos de ser resultado de una decisión autoral, pues presenta muchos textos nuevos (recuérdese, además, que Aub había estado poco antes en España). Sin embargo, a pesar de los frecuentes descuidos en la edición de 1968 –erratas atribuibles a la composición, ninguna insalvable–, presenta similares virtudes: muchos textos nuevos (aunque no tantos como en 1972) impresos en un volumen producido en la ciudad en la que vivía el escritor. No es imposible que, para la preparación del impreso de 1972 se partiera de la primera edición, sumándole una serie de inéditos nada breve y otros tantos indicados, pero no revisados, por el escritor, a partir de la publicación parcial de 1964 en la revista *Papeles de Son Armadans*.

dispuestos en 101 textos (puesto que el primero, convertido luego en un cuento autónomo, numeraba los tres crímenes narrados en él, y otros cuatro crímenes, 92-95, también se narraban en un solo escrito que se volvería relato aparte). Para mencionarlos en el aparato crítico se recupera entonces esa numeración: el lector encontrará, luego de la abreviatura *sde* (es decir, *Sala de Espera*), el ordinal con que lo tituló el autor y, a continuación, el número de cuadernillo de la revista y de páginas en que fue impreso.

Además de aquellos ya enlistados por el autor, se numeran entonces los relatos de los demás testimonios, aludiendo a su ubicación en la publicación correspondiente. El orden general, que ha servido de clave de referencia a los textos en el estudio precedente, corresponde al de la edición de 1972 y, luego de ella, continúa la sucesión con los provenientes de *Sala de Espera* nunca recopilados en libro (excepto uno, que sólo apareció en los volúmenes de Juan Pablos y de Finisterre), con los de la edición de 1968 y con los inéditos ya mencionados. Suman un total de 180 escritos: reunión completa de los “Crímenes” y “Crímenes ejemplares” disponibles hoy día.

En el aparato crítico he anotado variantes de puntuación (que en ocasiones permiten suponer la mano del autor o del corrector) y de acentuación, en casos en los que resultaban relevantes (en anáforas o deícticos, por ejemplo). Sólo he omitido la anotación de variantes mínimas de acentuación, como es el caso de las tildes en los monosílabos (“ví”, “dió”, “fué”, etc.), producto de los usos editoriales de aquellos años modificados hacia finales del siglo pasado. Una eventual publicación de una edición crítica del libro podría simplificar algo más el aparato crítico, soslayando las erratas o cambios leves que aquí, con el fin de hacer un cotejo detallado, se dejan.

En la quinta parte del apéndice, una tabla ofrece al lector la lista, cronológicamente ordenada, de todos los escritos de la serie que Max Aub publicó. Los textos se refieren allí

por el número de esta edición, pero brindando entre paréntesis la ubicación relativa que tenían en cada lección, de manera tal que pueda reconstruirse la composición de todas las versiones consultadas.

Por último, siguiendo el uso de algunas otras ediciones (Finisterre, 1968; Calambur, 1991; Cuadernos del Vigía, 2011), la sexta parte del apéndice ofrece los escritos vinculados por el autor a los *Crímenes ejemplares*: “Epitafios”, “De gastronomía” y “De suicidios”, así como algunos inéditos rescatados por Pedro Tejada Tello. De esta manera, el lector tiene a disposición la colección completa de los “crímenes” y de los “otros textos” que Aub redactó con espíritu semejante. Dadas las características de los testimonios de estas series anexas, y dados los intereses de la actual investigación, para esta última sección del apéndice se presenta una edición anotada, sin aparato crítico. En su debido lugar se especifican con mayor detalle sus características.

Con esta última sección, en fin, creo estar ofreciendo la versión más completa –y, espero, más cuidada– de la totalidad de los escritos de Max Aub que constituyeron un proyecto narrativo sumamente particular: los 282 textos que componen el repertorio (en gran parte publicado, en pequeña parte inédito) de “Crímenes ejemplares”, “Epitafios”, “De gastronomía”, “De suicidios” e “Infanticidios”.

Fuentes y abreviaturas:

cef: “Crímenes”, en *Crímenes ejemplares y otros*, Finisterre, México, 1968, pp. 11-56.

cej: *Crímenes ejemplares de Max Aub*, Impresora Juan Pablos, México, 1957.

cel: *Crímenes ejemplares*, ilustrados libremente por Ángel Jové, Barcelona, Lumen, 1972.

nc: “Nuevos crímenes”, en *Mucha muerte*, ed. y prólogo de Pedro Tejada Tello, Cuadernos del Vigía, Granada, 2011, pp. 91-98.

psa: “Crímenes y epitafios mexicanos, y algo de suicidios y gastronomía”, *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, año IX, tomo XXXIV, núm. CI, agosto de 1964. Incluye: “Crímenes mexicanos”, pp. 194-202; “De suicidios”, pp. 203-208; “De gastronomía”, pp. 209-210; “Epitafios”, pp. 210-212.

rum: “Crímenes casi inéditos”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XIV, núm. 2, octubre de 1959, p. 32.

sde: “Crímenes”, en *Sala de Espera*, edición íntegra facsimilar, Fundación Max Aub, Segorbe, 2002. 30 núm. (Se anexará número y página en que fueron publicados): “Crímenes” 1-13, número 16, noviembre de 1949, pp. 8-15; “Crímenes” 14-34, número 17, diciembre de 1949, pp. 12-16; “Crímenes” 35-39, número 19, febrero de 1950, pp. 13-14; “Crímenes” 40-52, número 21, junio de 1950, pp. 7-12; “Crímenes” 53-59, número 23, agosto de 1950, pp. 15-16; “Crímenes” 60-65, número 27, diciembre de 1950, pp. 15-16; “Crímenes” 66-95, número 28, enero 1951, pp. 10-16; “Crímenes” 96-106, número 29, febrero de 1951, pp. 14-16.

vhm: “Crímenes y epitafios mexicanos, y algo de suicidios y gastronomía”, en *Pequeña y vieja historia marroquí*, Las ediciones de los Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, 1971. Incluye: “Crímenes mexicanos”, pp. 17-24, “De suicidios”, pp. 24-30; “De gastronomía”, pp. 30-31; “Epitafios”, pp. 31-33. Es *descriptio* de *psa*.

Ediciones póstumas utilizadas:

calam: *Crímenes ejemplares*, prólogo de Eduardo Haro Tecglen, Calambur, Madrid, 2ª ed., 1996 [ed. orig. 1991].

mm: *Mucha muerte: Crímenes ejemplares (edición íntegra). Infanticidios. De gastronomía. De suicidios (edición íntegra). Epitafios (edición íntegra). Signos de ortografía*, ed. y prólogo de Pedro Tejada Tello, Cuadernos del Vigía, Granada, 2011.

ocr: *Obras completas, vol. IV-A: Relatos I. Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*, ed. crítica, estudio introductorio y notas de Franklin García Sánchez, Generalitat Valenciana, Institutió Alfons el Magnànim, Valencia, 2006.

Parte 1

Crímenes ejemplares (edición crítica)

Confesión

Testimonios: *cej, cef, cel*

5 He aquí material de primera mano. Pasó de la boca a papel rozando el oído. Confesiones
sin cuento: de plano, de canto, directas, sin más deseos que explicar el arrebato. Recogidas
en España, en Francia y en México, a través de más de veinte años, no iba —ahora— a
aderezarlas: razón de su vulgaridad. Hiciéronlas intentando, sin duda, ponerse a bien con
Dios, huyendo del pecado. Los hombres son como los hicieron y querer hacerlos
responsables de lo que, de pronto, les empuja a salirse de sí es orgullo que no comparto.
Los años me han abierto a la comprensión. Desembuchan escuetamente, las razones nada
oscuras que los llevó al crimen, sin otro que dejarse arrastrar por su sentimiento.
Ingenuamente dicen —a mi ver— verdades.

10 Por otra parte, se parecen. ¿A quién extrañaría? Un siciliano, un albanés mata por lo
mismo que un dinamarqués, un noruego o un guatemalteco. No digo que un norteamericano
o un ruso, por no herir fuerte susceptibilidades. No hacen alarde, se quedan en lo que son.
Se dan a conocer con llaneza.

15 Reconozco que, para hacerles hablar sin prejuicios, recurrimos —que no lo hice solo— a
cierta droga hija de algunos hongos mexicanos, de la sierra de Oaxaca, para ser más
preciso. Pero no publico sino lo que fui autorizado por quien podía hacerlo. No doy
nombres, pero los tengo. Da esfuerzo al corazón el vino, se dice en una famosa novela
española; no sólo al corazón. El hombre, a veces, no llega solo a sus límites. Grandes
escritores he conocido que, como animales, necesitan de expedientes para llegar a lo más y
vaciarlos. Lo cual no sucede a pintores, ingenieros o arquitectos. Si es superioridad, lo
ignoro. Nadie reconoce de buena gana sus faltas. ¿Quién no levanta sus ojos a Dios?

20 Esto que sigue no es sino murmullo —pedestre, pero murmullo. Murmullo de agua sobre
musgo— como dijo, en francés cantarín, un empedernido pecador, con música adentro...

25 Posiblemente, como casi todo, no debí publicarlo. ¿Qué añadido? Nada. Y si no se añade
algo a la historia nada vale.

30 El hombre de nuestro tiempo sólo considera fracasos. El último mito cae ya, no de viejo,
sino por potente. La grandeza humana sólo se mide por lo que pudo ser. No vamos a
ninguna parte, el gran ideal es, ahora, la mediocridad; vencer los impulsos. En la supuesta
dignidad de castrarse han muerto muchos de los mejores. En su submundo estos humildes
criminales se explican aquí sin saber siquiera cómo; pero no creo que den lástima. En eso
son tan mediocres como nosotros, que no nos atrevemos a gritar en el enorme proceso de
nuestro tiempo. Aceptamos lo que nos imponen con voluntad deliberada, no discrepamos,

35 todos conformes. ¿Cómo ganarle a la fortuna con la sola mano? Empleo, evidentemente, un tono absurdo para presentar estos ejemplos. Me falta aliento para hacerlo a la pata llana, que la retórica tiene eso de bueno: muleta y muletas. ¿A quién no se le han caído hoy las alas? Acobardados hasta los virtuosos los que no alardean ¿a qué han venido? Nunca estuvimos más cerca de la tierra. Nos tragará sin rastro. No le echemos a nadie la culpa, se perdió la siembra, tal vez por mal tiempo.

40 La sal de la sabiduría no mueve a risa, como no sea a los sabios, que se muerden la cola tras haberse merendado a sus hijos. ¿Qué hemos labrado? ¿Qué hemos arado? Sólo queda el juego, que depende del azar. Hay quien feliz no se cansa de jugar. Yo, sí. También estos que aquí confiesan: el miope, el de la vista cansada, dándose palos de ciego.

México, 1956

45 P.D. —En contra de lo que se pueda suponer, sólo dos confesiones vienen de boca de alienados. En general, los locos fueron decepcionantes.

No están ordenados los textos ni por asuntos ni por países, aunque, a veces, para facilidad del lector, se dan en serie. Siempre que pude evité así la monotonía, que es otro crimen.

Título *om. cef* 45 dos] las dos últimas *cej, cef* 49 crimen.] crimen. Añado bastantes, otros quedan perdidos en cien libretas que no son de hojear con detenimiento, sería no más perder tanto tiempo para tan poco (1968). *cef*

2

Testimonios: *cej* 1, p. 13; *cef* 1, p. 17; *cel*

—No lo hice adrede.

Yo tampoco. Es todo lo que se le ocurrió repetir a aquella imbécil, frente al jarro, hechos añicos. ¡Y era el de mi santa madre, que en gloria esté! La hice pedazos. Les juro que no pensé, un momento, si quiera en la ley del Talión. Fue más fuerte que yo.

³ madre, que en] madre, en *cef*

2

Testimonios: *cej 2*, p. 13; *cef 2*, p. 17; *cel*

Lo maté porque habló mal de Juan Álvarez, que es muy mi amigo y porque me consta que lo que decía era una gran mentira.

3

Testimonios: *cej 3*, p. 13; *cef 3*, p. 17; *cel*

Lo maté porque era de Vinaroz.

4

Testimonios: *cej 4*, p. 14; *cef 4*, p. 17; *cel*

—¡Antes muerta! — me dijo. ¡Y lo único que yo quería era darle gusto!

Testimonios: *cej* 5, p. 14; *cef* 5, p. 18; *cel*

5 —Es tan sencillo: Dios es la creación, a cada momento es lo que nace, lo que continúa, y también lo que muere. Dios es la vida, lo que sigue, la energía y también la muerte, que es fuerza y continuación y continuidad. ¿Cristianos, éstos que dudan de la palabra de su Dios? ¿Cristianos ésos que temen a la muerte cuando les prometen la resurrección? Lo mejor es acabar con ellos de una vez. ¡Qué no quede rastro de creyentes tan miserables! Emponzoñan el aire. Los que temen morir no merecen vivir. Los que temen a la muerte no tienen fe. ¡Que aprendan, de una vez, que existe el otro mundo! ¡Sólo Alá es grande!

3 continuación] permanencia *cef*

En *ocr* se atribuye la variante de *cef* también a *cel*, aunque allí vuelva a aparecer, como en *cej*, “continuación” (aunque *ocr* establece los textos presentes en *cej* a partir de esa 1ª ed., aquí opta por la versión de *cef*).

2

Testimonios: *cej* 6, p. 15; *cef* 6, p. 18; *cel*

5 Se mondaba los dientes como si no supiera hacer otra cosa. Dejaba el palillo al lado del plato para, tan pronto como dejaba de masticar, volver al hurgo. Horas y horas, de arriba abajo, de abajo arriba, de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, de adelante para atrás, de atrás para adelante. Levantándose el labio superior, leporinándose, enseñando sus incisivos —uno tras otro— amarillentos; bajándose el inferior hasta la encina carcomida: hasta que le sangró; un poco nada más. Le transformé la biznaga en bayoneta, clavándosela hasta los nudillos.

Se atragantó hasta el juicio final. No temo verle entonces la cara. Lo gorrino quita lo valiente.

Testimonios: *sde* 4, número 16, p. 13, *cej* 7, p. 16; *cef* 7, p. 18; *cel*

Soy peluquero. Es cosa que le sucede a cualquiera. Hasta me atrevo a decir que soy buen peluquero. Cada uno tiene sus manías. A mí me molestan los granos.

5 Sucedió así: me puse afeitar tranquilamente, enjaboné con destreza, afilé mi navaja en el asentador, la suavicé con la palma de mi mano. ¡Yo soy un buen barbero! ¡Nunca he desollado a nadie! Además aquel hombre no tenía la barba muy cerrada. Pero tenía granos. Reconozco que aquellos barritos no tenían nada de particular. Pero a mí me molestan, me ponen nervioso, me revuelven la sangre. Me llevé el primero por delante, sin mayor daño; el segundo sangró por la base. No sé qué me sucedió entonces, pero creo que fue cosa natural, agrandé la herida y luego, sin poderlo remediar, de un tajo, le cercené a cabeza.

1 Soy] Yo soy *sde* || cosa] una cosa *sde* || soy buen] soy un buen *sde* 2 granos.] granos. Ya sé que para un peluquero no es lo indicado, pero ¡qué le vamos hacer! Hay pintores mancos, tiradores bizcos, maridos viejos. *sde* 3 así:] así; *sde* 9 natural,] natural, le (*errata*: el) hecho es que *sde*

Testimonios: *sde* 5, número 16, p. 13, *cej* 8, pp. 17-18; *cef* 8, p. 19; *cel*

Empezó a darle vuelta al café con leche con la cucharita. El líquido llegaba al borde, llevado por la violenta acción del utensilio de aluminio. (El vaso era ordinario, el lugar barato, la cucharilla usada, pastosa de pasado.) Se oía el ruido del metal contra el vidrio. Ris, ris, ris, ris. Y el café con leche dando vueltas y más vueltas, con hoyo en su centro. Maelstrom. Yo estaba sentada enfrente. El café estaba lleno. El hombre seguía moviendo y removiendo, inmóvil, sonriente, mirándome. Algo se me levantaba de adentro. Le miré de tal manera que se creyó en la obligación de explicar:

—Todavía no se ha deshecho el azúcar.

Para probármelo dio unos golpecitos en el fondo del vaso. Volvió en seguida con redoblada energía a menear metódicamente el brebaje. Vueltas y más vueltas, sin descanso, y el ruido de la cuchara en el borde del cristal. Ras, ras, ras. Seguido, seguido, seguido sin parar, eternamente. Vuelta y vuelta y vuelta y vuelta. Me miraba sonriendo. Entonces saqué la pistola y disparé.

3 pastosa] sucia *sde* || pasado.)] pasado). *sde, cef* **7** explicar] explicarse *sde, cef*
11 Seguido, seguido, seguido sin] Seguido, seguido, sin *sde, cef*

Testimonios: *sde* 6, número 16, p. 13 *cej* 9, p. 18; *cef* 9, p. 20; *cel*

Yo estoy seguro de que se rio. ¡Se rio de lo que yo estaba aguantando! Era demasiado. Me metía y me volvía a meter la fresa sobre el nervio. Con toda intención. Nadie me quitará esa idea de la cabeza. Me tomaba el pelo: “Que si eso lo aguantaba un niño”.
 5 ¿Acaso a ustedes no les han metido nunca esas ruedecillas del demonio en una muela careada? Debieran felicitar me. Yo les aseguro que de aquí en adelante tendrán más cuidado. Quizá apreté demasiado. Pero tampoco soy responsable de que tuviese tan frágil el gaznate. Y de que se me pusiera tan a mano, tan seguro de sí, tan superior. Tan feliz.

3 niño”. ¿Acaso a] niño”. ¿Creen ustedes que hay derecho? ¿A *sde* 6 de que] de que fuera un dentista malo y de que, además, *sde*

Según *ocr*, la frase en *sde* es “de que fuera un dentista tan malo y de que, además, tuviese”; sin embargo “tan” es una interpolación en verdad ausente en *sde*.

Testimonios: *sde* 7, número 16, p. 14, *cej* 10, p. 19; *cef* 10, p. 20; *cel*

La hendí de abajo arriba, como si fuese una res, porque miraba indiferente al techo mientras hacía el amor.

1 abajo arriba] abajo a arriba *cej, cef, cel* || al techo] el techo *sde*

Testimonios: *sde* 8, número 16, p. 14, *cej* 11, pp. 19-20; *cef* 11, pp. 20-21; *cel*

Ahí está lo malo: que ustedes creen que yo no lo hice caso al alto. Y sí. Me paré. Ciertamente que nadie lo puede probar. Pero yo frené y el coche se detuvo. En seguida la luz verde se encendió y yo seguí. El policía pitó y yo no me detuve porque no podía creer que fuera por mí. Me alcanzó en seguida con su motocicleta. Me habló de mala manera: “Que si por ser
5 mujer creía que las leyes del tránsito se habían hecho para los que gastan pantalones”. Yo le aseguré que no me pasé el alto. Se lo dije. Se lo repetí. Y él que si quieres. Me solivianté: la mentira era tan flagrante que se me revolvió la sangre. Ya sé yo que no buscaba más que uno o dos pesos, o tres a lo sumo. Pero bien está pagar una mordida cuando se ha cometido una falta o se busca un favor. ¡Pero en aquel momento lo que él sostenía era una mentira
10 monstruosa! ¡Yo había hecho caso a las luces! Además el tono: como sabía que no tenía razón se subió en seguida a la parra. Vio una mujer sola y estaba seguro de salirse con la suya. Yo seguí en mis trece. Estaba dispuesta a ir a Tránsito y a armar un escándalo. ¡Porque yo pasé con la luz verde! Él me miró socarrón, se fue delante del coche e hizo intento de quitarme la placa. Se inclinó. No sé qué pasó entonces. ¡Aquel hombre no tenía
15 ningún derecho a hacer lo que estaba haciendo! Yo tenía la razón. Furiosa, puse el coche en marcha, y arranqué...

1 malo: que] malo: Que *cej, cef, cel* || Ciertamente] Claro está *sde* **3** y yo seguí] y seguí *cef* || y yo no] y no *cef* **8** o tres] o tres, *sde* **13** Él] El *sde, cej, cef, cel* **14** Se inclinó. *om. cej*

Testimonios: *sde* 9, número16, p. 14, *cej* 12, pp. 20-21; *cef* 12, p. 21, *cel*

5 Íbamos como sardinas y aquel hombre era un cochino. Olía mal. Todo le olía mal, pero sobre todo los pies. Le aseguro a usted que no había manera de aguantarlo. Además el cuello de la camisa, negro, y el cogote mugriento. Y me miraba. Algo asqueroso. Me quise cambiar de sitio. Y, aunque usted no se lo crea, ¡aquel individuo me siguió! Era un olor a demonios, me pareció ver correr bichos por su boca. Quizá lo empujé demasiado fuerte. Tampoco me van a echar la culpa de que las ruedas del camión le pasaran por encima.

1 Íbamos] Yo no tengo la culpa. Ibamos *sde* 5 demonios, me] demonios. Me *sde* 6
van] van ustedes *sde*

26

Testimonios: *sde* 10, número 16, p. 15, *cej* 13, p. 21, *cef* 13, p. 21; *cel*

Lo maté en sueños y luego no pude hacer nada hasta que lo despaché de verdad. Sin remedio.

² Sin remedio.] No tenía remedio. *sde*

27

Testimonios: *sde* 11, número 16, p. 15; *cej* 14, p. 21; *cef* 14, p. 22; *cel*

Lo maté porque estaba seguro de que nadie me veía.

Testimonios: *sde* 12, número 16, p. 15, *cej* 15, p. 22; *cef* 15, p. 22; *cel*

Lo maté porque me despertó. Me había acostado tardísimo. Y no podía con mi mala.
 “De un revés, zas, le derribé la cabeza en el suelo”.

(Cervantes, *Quijote* 1, 37)

3 suelo”. / (Cervantes, *Quijote* 1, 37)] suelo”. / (Cervantes. *Quijote* 1, 37.) *sde* suelo”.
 (Cervantes. *Quijote* 1, 37) *cej* suelo”. (Cervantes, *Quijote* 1, 37) *cef* suelo”. (Cervantes.
Quijote 1, 37) *cel*

Testimonios: *sde* 13, número 16, p. 15; *cej* 16, p. 22; *cef* 16, p. 22; *cel*

—Un poquito más.

No podía decir que no. Y no puedo sufrir el arroz.

—Si no repite otra vez, creeré que no le gusta.

5 Yo no tenía ninguna confianza en aquella casa. Y quería conseguir un favor. Ya casi lo tenía en la mano. Pero aquel arroz...

—Un poco más.

—Un poquitín más.

Estaba empachado. Sentí que iba a vomitar. Entonces no tuve más remedio que hacerlo. La pobre señora se quedó con los ojos abiertos, para siempre.

5 arroz...] arroz... ¡E insistía empalagosa! *cef*

Testimonios: *sde* 16, número 17, p. 12, *cej* 17, p. 23; *cef* 17, p. 22; *cel*

¿Ustedes no han tenido nunca ganas de asesinar a un vendedor de lotería, cuando se ponen pesados, pegajosos, suplicantes? Yo lo hice en nombre de todos.

Testimonios: *sde* 17, número 17, p. 13; *cej* 18, p. 23; *cef* 18, p. 22; *cel*

5 Hacía tres años que soñaba con ello: ¡estrenaba traje! Un traje clarito, como yo lo había deseado siempre. Había estado ahorrando, peso a peso, y, por fin, lo tenía. Con sus solapas nuevecitas, su pantalón bien planchado, sus valencianas sin deshilar... Y aquel tío grande, gordo, asqueroso, quizá sin darse cuenta, dejó caer su colilla y me lo quemó: Un agujero horrible, negro, con los bordes color café. Me lo eché con un tenedor. Tardó bastante en morir.

1 yo lo] yo *sde* **3** ahorrando,] ahorrando, ahorrando, *sde* **4** gordo] sordo *cej, cef, cel* || quemó: un] quemó: Un *cej, cef*

La lección “gordo” sólo aparece en *sde*, pero es la más lógica. Así lo entiende *ocr*, que adopta la enmienda (recuperada en *mm*, p. 35).

19

Testimonios: *sde* 15, número 17, p. 12; *cej* 19, p. 23; *cef* 19, p. 23; *cel*

Lo maté porque, en vez de comer, rumiaba.

Testimonios: *sde* 14, núm. 17, p. 12, *cej* 20, p. 24; *cef* 20, p. 23; *cel*

No hice más que rozarla. Se revolvió hecha una fiera. ¡Total por estregón de nada! Y, además, no valía la pena, blandengucha. Quizá por eso se indignó tanto. Yo no lo iba a consentir. Se agolpó la gente. Yo empecé a bofetadas. Si aquel pequeñito cayó bajo un camión que pasaba nada tengo que ver con eso.

2 pena, blandengucha.] pena. *sde*
culpa. *cef*

4 nada tengo que ver con eso.] no tengo ninguna

Testimonios: *sde* 18, número17, p. 13, *cej* 21, p. 24; *cef* 21, p. 23; *cel*

Era tan feo el pobre, que cada vez que me lo encontraba, parecía un insulto. Todo tiene su límite.

1 Era] ¡Era *sde* || feo] feo, *sde* || pobre,] pobre! *sde* **1-2** que cada vez que me lo encontraba, parecía un insulto. Todo tiene su límite. *om. sde*

Testimonios: *sde* 19, número 17, p. 13; *cej* 22, p. 24; *cef* 22, p. 23; *cel*

Estábamos en el borde de la acera, esperando el paso. Los automóviles se seguían a toda marcha, el uno tras el otro, pegados por sus luces. No tuve más que empujar un poquito. Llevábamos doce años de casados. No valía nada.

2 tras el] tras del *cej*, *cef* || pegados] atados *sde* || empujar] empujarla *sde* 3 Llevábamos]
Nunca me acusaron de nada: llevábamos *sde*

Testimonios: *sde* 21, número 17, p. 13; *cej* 23, p. 25; *cef* 23, p. 24; *cel*

Tenía un forúnculo muy feo. Con la cabeza gorda, llena de pus. El médico aquél —el mío estaba de vacaciones— me dijo:

—¡Bah! eso no es nada. Un apretón y listos. Ni siquiera lo notará.

Le dije que si no quería darme una inyección para mitigar el dolor.

5 —No vale la pena.

Lo malo es que al lado había un bisturí. Al segundo apretujón se lo clavé. De abajo arriba: según los cánones.

1 aquél] aquel *cel* **3** —¡Bah!] ¡Bah! *cej* || Eso] eso *cef* **6** apretujón] envite *sde*
apretujón, *cef* || abajo] abajo, *sde*, *cej*, *cef*

En *ocr* no se anota ninguna variante de este texto, ni siquiera la modificación de “envite”, en *sde*, por “apretujón”, a partir de *cej*.

Testimonios: *sde* 20, número 17, p. 13; *cej* 24, p. 25; *cef* 24, p. 24; *cel*

¿Usted no ha matado nunca a nadie por aburrimiento, por no saber qué hacer? Es divertido.

1-2 Es divertido] Es bastante divertido *sde*

En *ocr* no se anota la variante de *sde*.

Testimonios: *sde* 22, número 17, pp. 13-14; *cej* 25, p. 25; *cef* 25, p. 24; *cel*

5 Estaba leyéndole el segundo acto. La escena entre Emilia y Fernando es la mejor: de eso no puede haber ninguna duda, todos los que conocen mi drama están de acuerdo. ¡Aquel imbécil se moría de sueño! No podía con su alma. A pierna suelta, se le iba la morra al pecho, como un badajo. En seguida volvía a levantar los ojos haciendo como que seguía la intriga con gran interés, para volver a trasponerse, camino de quedar como un tronco. Para ayudarlo lo descabecé de un puñetazo; como dicen que algún Hércules mató bueyes. De pronto me salió de dentro esa fuerza desconocida. Me asombró.

2 mejor: de] mejor: De *cej*, *cef* || ¡Aquel] ¡Y aquel *sde* 5 trasponerse] en seguida a trasponerse *sde* 6 puñetazo; como] puñetazo. Como *sde* 7 pronto] pronto, *cef* || Me asombró. *om. sde*

En *ocr* se anota la variante “trasponerse”, de *sde*, pero no el hecho de que Aub eliminó la repetición que se producía en esa versión: “en seguida a trasponerse”.

26

Testimonios: *sde 27*, número 17, p. 15; *cej 26*, p. 26; *cef 26*, p. 24; *cel*

¡Que se declare en huelga ahora!

27

Testimonios: *sde 26*, número 17, p. 15; *cej 27*, p. 26; *cef 27*, p. 25; *cel*

Lo maté porque me dieron veinte pesos para que lo hiciera.

Testimonios: *sde* 23, número 17, p. 14; *cej* 28, p. 27; *cef* 28, p. 25; *cel*

Aquel actor era tan malo, tan malo que todos pensaban —de esto estoy seguro—: “que lo maten”. Pero en el preciso momento en que yo lo deseaba cayó algo desde el telar y lo desnucó. Desde entonces ando con el remordimiento a cuestras de ser el responsable de su muerte.

1 “que] “Que *sde*

Testimonios: *sde* 25, número 17, p. 14; *cej* 29, pp. 27-28; *cef* 29, p. 25; *cel*

Roncaba. Al que ronca, si es de la familia, se le perdona. Pero al roncador aquél ni siquiera sabía yo la cara que tenía. Su ronquido atravesaba las paredes. Me quejé al casero. Se rió. Fui a ver al autor de tan descomunales ruidos. Casi me echó:

5 —Yo no tengo la culpa. Yo no ronco. Y si ronco, ¡qué le vamos a hacer!, tengo derecho. Cómprase algodón hidrófilo...

10 Ya no podía dormir: si roncaba, por el ruido; si no, esperándolo. Pegando golpes en la pared callaba un momento... pero en seguida volvía empezar. No tienen ustedes idea de lo que es ser centinela de un ruido. Una catarata. Un volumen tremendo de aire, una fiera acorralada, el estertor de cien moribundos, me rasgaba las entrañas empozoñándome el oído, y no podía dormir nunca, nunca. Y no me daba la gana de cambiar de casa. ¿Dónde iba yo a pagar tan poco? El tiro se lo pegué con la escopeta de mi sobrino.

1 aquél] aquel *cel* **3** rió] rio *cel* **6** Ya no] Ya *sde* Yo no *cel* || si no,] si no *cej, cel*
8 aire, una] aire como si fuese una *sde* **9** moribundos, me] moribundos. Me *sde* **10**
oído, y no podía] oído. Y no poder *sde* || nunca, nunca *om. cef* **11** El tiro se lo pegué con
la escopeta de mi sobrino.] Le pegué fuego. Ardió en un minuto. Las llamas roncaban. Pero
luego todo acabó. Ahora duermo perfectamente tranquilo. *sde*

La errata de *sde*, que omite el adverbio (“Ya podía dormir”) se subsana en *cej* y *cef*: esa lección parece más adecuada que la de *cel*.

Testimonios: *sde* 24, número 17, p. 14; *cej* 30, p. 28; *cef* 30, pp. 25-26; *cel*

5 No puedo tocar el terciopelo. Tengo alergia al terciopelo. Ahora mismo se me eriza la piel al nombrarlo. No sé por qué salió aquello en la conversación. Aquel hombre tan redicho no creía más que en la satisfacción de sus gustos. No sé de dónde sacó un trozo de aquel maldito terciopelo y empezó a restregármelo por los cachetes, por el cogote, por las narices. Fue lo último que hizo.

1 No] Yo no *sde* 2 aquello] aquéllo *cej, cef* 4 terciopelo y empezó] tejido y empezó de pronto *sde*

Testimonios: *sde* 28, número 17, p. 15; *cej* 31, p. 29; *cef* 31, p. 26; *cel*

5 ¡Yo tenía razón! Mi teoría era irrefutable. Y aquel viejo gagá, denegando con su
 sonrisilla imperturbable, como si fuese la divina garza, y estuviese revestido, por carisma,
 de una divina infalibilidad. Mis argumentos eran correctísimos, sin vuelta de hoja. Y aquel
 viejo carcamal imbécil, barba sucia, sin dientes, con sus doctorados honoris causa a costas,
 poniéndolos en duda, emperrado en sus teorías pasadas de moda, sólo vivas en su mente
 anquilosada, en sus libros que ya nadie lee. Viejo putrefacto. Todos los demás callaban
 cobardemente ante la cerrazón despectiva del maestro. No valían ya argumentos, dispuesto
 como lo estaba a hundir mis teorías con su sonrisilla sardónica. ¡Como si yo fuera un
 intruso! Como si defender algo que estaba fuera del alcance de su mente en descomposición
 10 fuese un insulto a la ciencia que él, naturalmente, representaba. Hasta que no pude más. Me
 sacó de quicio. Le di con la campanilla en la cabeza: lo malo fue que el badajo se le clavó
 en una fontanela. No se ha perdido gran cosa, como no sean sus ojos de pescado, colorados,
 muertos.

3 infalibilidad] infabilidad *cej, cef* **4** honoris causa] *honoris causa sde* || costas,]
 costas *cel* **7** maestro] *maestro sde* **8** ¡Como] ¡Cómo *sde, cef* **12** sean] sea *sde*
12-13 colorados, muertos] colorados y muertos *sde*

En *ocr* el aparato crítico sólo anota las dos variantes de las cursivas y, en el texto, separa un segundo párrafo (que inicia con “Hasta que no pude más”) ausente en todas las versiones. También *mm* retoma ese diseño en dos párrafos.

Testimonios: *sde* 29, número 17, p. 15; *cej* 32, p. 30; *cef* 32, p. 26; *cel*

5 Yo soy modisto. No lo digo por halagarme, mi reputación está bien cimentada: soy el mejor modisto del país. Y aquella mujer, que se empeñaba en que yo la vistiese, llegaba a su casa y hacía de su capa un sayo, dicho sea con absoluta propiedad. Sobre aquel traje verde se echó la echarpe de tul naranja de su conjunto gris del año pasado, y guantes color de rosa. Até disimuladamente el velo a la rueda del coche. El arranque hizo lo demás. ¡Que le echen la culpa al viento!

1 Yo soy] Soy *cef* || halagarme,] halagarme, pero *sde* 2 llegaba] llagaba *sde* 5 ¡Que le echen la culpa al viento!] Le echaron la culpa al viento. *sde*

En *ocr* no se anota la variante de la última oración que presenta *sde*.

Testimonios: *sde* 30, número 17, p. 15; *cej* 33, p. 31; *cef* 33, p. 27; *cel*

5 Me dijo que aquel negocio no le interesaba. No tengo por qué aclarar cuestiones personales que nada tienen que ver con el caso. Pero me aseguró que compraba aquellos calcetines de lana más baratos. Y no podía ser: se los ofrecía al costo. Se los saldaba porque tenía la necesidad de ese dinero con gran urgencia. Y me salió con que los compraba dos cincuenta más baratos por docena. Era una mentira indecente. Y había que ver con qué seguridad, con qué seriedad lo aseguraba, fumando un mal puro. Le di con la pesa de dos kilos que estaba sobre el mostrador.

3 Y no podía ser:] *Y no podía ser: sde* 3-4 porque tenía la necesidad de] tan baratos porque yo necesitaba *sde* 4 Y] ¡Y *sde* 5 baratos por docena.] baratos! *sde* 6 mal puro] puro indecente *sde* 7 kilos] quilos *sde*

Testimonios: *sde* 32 número 17, p. 16; *cej* 36, p. 32; *cef* 36, p. 28; *cel*

Lo maté porque me dolía a cabeza. Y él venga hablar, sin parar, sin descanso, de cosas que me tenían completamente sin cuidado. La verdad, aunque me hubiesen importado. Antes, miré mi reloj seis veces, descaradamente: No hizo caso. Creo que es una atenuante muy de tenerse en cuenta.

1 hablar] a hablar *sde* **3** Antes,] Antes *sde* || descaradamente: No] descaradamente; no *sde*

Testimonios: *sde* 35, número 19, p. 13; *cej* 34, p. 31; *cef* 34, p. 27; *cel*

Me quemó, duro, con su cigarrillo. Y no digo que lo hiciera con mala intención. Pero el dolor es el mismo. Me quemó, me dolió, me cegó, lo maté. No tuve —yo, tampoco— intención de hacerlo. Pero tenía aquella botella a mano.

Título] Cuestión Vizantina *sde* 1 quemó,] quemó, pero *sde* 3 mano.] mano. ¿De quién es la culpa? ¿Del mesero que dejó la botella? ¿Del que me quemó? Ustedes juzguen si se consideran capaces de hacerlo. *sde*

El título que aparece en *sde* es resultado de un error de composición (y la errata acaso revele la responsabilidad del taller). El poema “Cuestión Bizantina” había aparecido en *sde* dos números atrás (número 17, p. 11). En *sde* número 19, p. 13, se reimprime el encabezado, con la errata, antes de los “crímenes” 35 y 36. Ya en p. 14, antes del texto 37, aparece el título correcto, interpolado: “Crímenes”.

29

Testimonios: *sde* 31, número 17, p. 16; *cej* 35, p. 32; *cef* 35, p. 27; *cel*

Mató a su hermanita la noche de Reyes para que todos los juguetes fuesen para ella.

Testimonios: *sde* 34, número 17, p. 16; *cej* 37, pp. 32-33; *cef* 37, p. 28; *cel*

Soy vendedor de lotería: es una profesión tan decente como otra cualquiera. Estaba seguro de que aquel 18327 iba a salir premiado. Corazonadas que tiene uno. Se lo ofrecí a aquel joven bien vestido que estaba parado en la esquina. Entre otras cosas, era mi obligación. Se mostró interesado en los números que le enseñaba. Es decir, que me dio pie. Le ofrecí el 18327. Se negó suavemente. Esa no es manera. Cuando no se quiere algo se dice de una vez. Yo insistí: era mi deber. ¿O no? Sonrió, incrédulo, como si estuviese seguro de que aquel número no había de salir premiado. Si yo hubiese creído que lo que quería era no comprar, no hubiera pasado nada. Pero cuando uno se interesa ya contrae una obligación. Se aglomeró la gente. ¿Qué iban a pensar de mí? Era un insulto. Traté de defenderme. Siempre llevo una navajita, por lo que pueda pasar.

La verdad es que aquel billete no salió premiado, pero sí con reintegro. No hubiera perdido nada: el 7 es un buen número final.

2 aquel] aquél *sde, cej, cef* 4 decir,] decir *sde* 6 era] Era *cej, cef* 7 de que aquel] de aquel *sde, cej* 8 interesa] interesa, *sde* 9 obligación.] obligación. Luego se puso pesado, empezó a gesticular, lo cual es de persona mal educada. *sde* || Traté de] Tuve que *sde* 12 nada: el] nada. El *sde*

Testimonios: *sde* 33, número 17, p. 16; *cej* 38, p. 34; *cef* 38, p. 28; *cel*

Pueden ustedes preguntarlo en la Sociedad de Ajedrez de Mexicali, en el Casino de Hermosillo, en la Casa de Sonora: yo soy, yo era, muchísimo mejor jugador de ajedrez que él. No había comparación posible. Y me ganó cinco partidas seguidas. No sé si se dan ustedes cuenta. ¡Él, un jugador de clase C! Al mate, cogí un alfil y se lo clavé, dicen que en el ojo. El auténtico mate del pastor...

5

1 Casino] casino *sde* 2 Sonora: yo] Sonora: Yo *sde* 3 partidas seguidas] partidos seguidos *cej, cef, cel* 4 Él] El *sde, cej, cef, cel* || mate,] sexto mate *sde* || clavé, dicen que] clavé *sde*

En todas las ediciones en libro se imprime “partidos seguidos”; sólo en *sde* se lee “partidas seguidas”, que parece la mejor lección (*ocr* no anota la variante).

Testimonios: *sde* 36, número 19, p. 14; *cej* 39, p. 34; *cef* 39, p. 29; *cel*

¿Qué quieren? Estaba agachado. Me presentaba la popa de una manera tan ridícula, tan a mano, que no pude resistir la tentación de empujarle...

Testimonios: *sde* 37, número 19, p. 14; *cej* 40, p. 35; *cef* 40, p. 29; *cel*

El avión salía a las seis cuarenta y cinco. Le dije que me despertara a las cinco. Me desperté a las siete. Lo peor es que aseguró haberme llamado. Nunca me duermo si me despiertan. No tenía nada que hacer en Acapulco, pero se emperró: “Yo le llamé, señor. Yo le llamé.”

5 Y las mentiras me sacan de quicio. Le hice rebotar la cabeza contra la pared hasta que me lo quitaron de las manos.

3 pero] pero él *cej, cef* || emperró: “Yo] emperró: / —Yo *sde* emperró: —Yo *cej, cef* 4
 llamé.”] llamé. *sde, cej, cef*

Testimonios: *sde* 39, número 19, p. 14; *cej* 41, p. 35; *cef* 41, p. 29; *cel*

Era más inteligente que yo, más rico que yo, más desprendido que yo; era más alto que yo, más guapo, más listo; vestía mejor, hablaba mejor; si ustedes creen que no son eximientes, son tontos. Siempre pensé en la manera de deshacerme de él. Hice mal en envenenarlo: sufrió demasiado. Eso, lo siento. Yo quería que muriera de repente.

1 desprendido que yo;] desprendido que yo, más afortunado que yo; *sde* **2** vestía] se vestía *sde* || mejor; si ustedes creen que] mejor. Si ustedes creen que eso *sde* **3** eximientes,] eximientes, es que *sde* || Hice] Claro está que hice *sde* **4** Eso,] Eso sí *sde*

Testimonios: *sde* 38, número 19, p. 14; *cej* 42, p. 36; *cef* 42, p. 30; *cel*

La verdad, creí que no lo descubrirían nunca. Sí: era mi mejor amigo. En eso no hay duda: y yo su mejor amigo. Pero estos últimos tiempos ya no le podía aguantar: adivinaba todo lo que yo pensaba. No había modo de escapar. Aun a veces me decía lo que todavía pugnaba por tomar forma en mi imaginación. Era vivir desnudo. Lo preparé bien; seguramente dejé el cuerpo demasiado cerca de la carretera.

5

1 En eso] De eso *sde* 4-5 bien; seguramente] bien. No sé cómo lo han descubierto.
Seguramente *sde*

Testimonios: *sde* 40, número 21, p. 7; *cej* 43, pp. 36-38; *cef* 43, pp. 30-31; *cel*

Si no duermo ocho horas soy hombre perdido; y me tenía que levantar a las siete... Eran las dos y no se marchaban: repantigados en los sillones, tan contentos. Y sabe Dios que no había tenido más remedio que invitarlos a cenar. Y hablaban por los codos, por las coyunturas, a chorros, lanzándose el uno al otro la hebra, enredándola a borbotones, despotricando de cosas insubstanciales, y venga tomar copas de coñac y otra taza de café. De pronto, a ella se le ocurrió que, un poco más tarde, podríamos tomar unas sopas de ajo. (Mi cocinera tiene reputación). Yo no podía más. Los invité a cenar porque no tenía más remedio, porque soy una persona bien educada. Llegaron, más o menos puntualmente, a las nueve y media, y eran las dos de la mañana y no tenían trazas de marcharse. Yo no podía apartar mi pensamiento del reloj, porque mirarlo no podía, ya que ante todo está la buena educación. Yo me tenía que levantar a las siete, y si no duermo ocho horas paso todo el día hecho un guiñapo; además lo que decían no me importaba nada, absolutamente nada. Claro está que podía haber procedido como un grosero y haberles dicho de una manera o de otra que se fueran. Pero eso no reza conmigo. Mi mamá, que se quedó viuda joven, me ha inculcado los mejores principios. Lo único que tenía eran ganas de dormir. Lo demás me importaba poco. No es que tuviera mucho sueño: pensaba en el que tendría al día siguiente... Mi educación me impedía simular bostezos, que es medida corriente en personas ordinarias.

Y usted por aquí, y usted por allá... y aquél y el de más allá. El gin rommy, el ajedrez, el poker... Ginger Rogers, Lana Turner, Dolores del Río (odio el cine). El sábado en Cuernavaca (odio Cuernavaca). ¡Ay, la casa de Acapulco! (en aquel momento odiaba Acapulco), y Mengano perdía tanto y tanto, ¿a usted qué le parece? A usted, a usted, a usted... Y el Presidente, y el ministro, y la ópera (odio la ópera). Y el casimir inglés, y don Pedro, y la chamba, y las llantas.

Y aquel veneno tan parecido de color al coñac...

1 soy] soy un *sde* **6** que, un] que un *sde* || tarde,] tarde *sde* **7** reputación] esa reputación *sde* **8** soy] uno es *sde* **10** mirarlo] mirarlo, *sde* mirarle *cef* **12** lo que decían no] nada de lo que decían *sde* **14** eso] éso *cej, cef* **15** Lo demás] Todo lo demás *sde* **16** tuviera] yo tuviera *sde* **21** Cuernavaca] Cuernavaca, *sde* || Cuernavaca.)] Cuernavaca)... *sde* || momento] momento, *sde* **21-22** (en aquel momento odiaba Acapulco), *om. cef* **22** Acapulco,] Acapulco) *sde, cef* **23-24** y don Pedro, y la chamba, y las] don Pedro, la chamba, las *cel*

La omisión del polisíndeton de las líneas 23-24 en *cel* parece obedecer a necesidades de diagramación: acaso conservarlo hubiera llevado una línea del texto a la siguiente página.

Testimonio: *cel*

—A mi mujer, señor, le pasaba con los huevos fritos lo que con los hijos: que no los dejaba en paz. La diferencia está en que los hijos crecen y se acomodan solos, mientras que los huevos fritos (¿qué se puede comparar a un par de huevos bien fritos?) se los come uno como el mejor regalo del Creador. La cuestión es, como en todo, el punto. Soy albañil y sé lo que me digo referente al punto del punto. Lo que importa, para los huevos, es la cantidad y el calor del aceite en el que se echan —partidos y vertidos con cuidado— y el momento justo en el que hay que sacarlos, la clara ya abullonada como si fuese pasta de buñuelo. Los huevos fritos nunca se “apegan” como decía ella. No diré más, gracias a Dios: un huevo frito con la yema cubierta, blanca o rota ni es un huevo frito ni es nada.

Que la quemadura fuese tan grave, ¿quién lo podía adivinar?

3 par de] par *cel*

La única versión de este texto presenta una errata, que *ocr* y otras ediciones póstumas enmiendan sin anotar.

30

Testimonio: *cel*

Me echó un trozo de hielo por la espalda. Lo menos que podía hacer era dejarle frío.

46

Testimonio: *cel*

No lo hice adrede.

Testimonio: *cel*

—¿Por qué se me va a acusar de haberle matado si se me olvidó de que la pistola estaba cargada? Todo el mundo sabe que soy un desmemoriado. ¿Entonces, yo voy a tener la culpa? ¡Sería el colmo!

En *calam* (p. 86) y *mm* (p. 82) se corrige el dequeísmo, pero el único testimonio del texto lo presenta. En la medida en que la oración corresponde al discurso del personaje, parece recomendable mantener la lección original.

Testimonios: *sde* 41, número 21, p. 8, *cej* 44, pp. 38-39; *cef* 44, pp. 31-32; *cel*

Yo no lo sé. Allá ustedes. Quizá sean de una pasta distinta, pero yo soy así. ¡Qué le vamos a hacer! Asumo toda la responsabilidad. Lo único cierto es que aquel día yo estrenaba zapatos. Si fuésemos a analizar las cosas el verdadero responsable es el zapatero.

Yo soy un hombre, nada menos que todo un hombre, como dijo el señor Hoyos. No lo
 5 aguanté. Esto está claro. Hay dolores que no se resisten. A mí me operaron una vez sin
 anestesia: porque me dio la gana. Esa es otra historia que no tiene nada que ver son esto. La
 verdad es que yo no podía más. Esos dolores insidiosos, que ni siquiera son dolores;
 hipócritas. Y tomé el tranvía. La cosa empezó seguida: me pisó. Sí, me pisó. Me pidió
 perdón, muy atentamente. Me aguanté y no pasó nada. Desde luego un desconocido que le
 10 pisa a uno es siempre un ser antipático. Un momento después —creo que fue a la parada
 siguiente, a la entrada de la Calle Mayor— nos empujaron y aquel hombre me pisó por
 segunda vez. Esta vez no me pidió perdón. Pero no lo pude resistir. Lo zarandeeé. Entonces
 me pisó por tercera vez. Lo demás lo saben ustedes. Tampoco tengo la culpa de ser
 representante de la mejor fábrica americana de navajas de rasurar, dejando aparte, que soy
 muy hombre.

Testimonios: *sde* 42, número 21, p. 8; *cej* 45, pp. 39-40; *cef* 45, p. 32; *cel*

Ficha 342.

Apellido del enfermo: Agrasot, Luisa.

Edad: 24 años.

Natural de Veracruz, Ver.

5 Diagnóstico: erupción cutánea de origen probablemente polibacilar.

Tratamiento: dos millones de unidades de penicilina.

Resultado: Nulo.

Observaciones: Caso único. Recalcitrante. Sin precedentes.

10 Desde el décimoquinto día me abrumó. El diagnóstico era clarísimo. Sin que cupiese duda alguna. Al fracasar la penicilina ensayé desesperadamente toda clase de otros remedios: no sabía por dónde salir. Me trajo de cabeza, de día y de noche, semanas y semanas, hasta que le administré una dosis de cianuro potásico. La paciencia —aun con los pacientes— tienen un límite.

1 Ficha] Ficha, *sde* **2-3** Luisa. / Edad] Luisa. Edad *sde, cej, cef* **3** Edad:] Edad, *sde*
3-4 años. / Natural] años. Natural *sde, cej, cef* **11** dónde] donde *sde* **12** La paciencia]
Ya estaba bien, la paciencia *sde*

En *ocr* no se anotan variantes en el aparato crítico, ni siquiera la omisión de “Ya estaba bien”, que aparecía en *sde*.

Testimonios: *sde* 44, número 21, p. 9; *cej* 46, p. 41; *cef* 46, p. 32; *cel*

5 Soy maestro. Hace diez años que soy maestro de la Escuela Primaria de Tenancingo, Zac. Han pasado muchos niños por los pupitres de mi escuela. Creo que soy un buen maestro. Lo creía hasta que salió aquel Panchito Contreras. No me hacía ningún caso, ni aprendía absolutamente nada: porque no quería. Ninguno de los castigos surtía efecto. Ni los morales, ni los corporales. Me miraba, insolente. Le rogué, le pegué. No hubo modo. Los demás niños empezaron a burlarse de mí. Perdí toda autoridad, el sueño, el apetito, hasta que un día ya no lo pude aguantar, y, para que sirviera de precedente, lo colgué del árbol del patio.

1 Soy] Yo soy *sde* 3 Panchito] Pancho *sde* || caso, ni] caso, no *sde* 4 quería] le daba la gana *sde* 5 miraba, insolente] miraba insolentemente *sde* 6 apetito,] apetito *sde*
7 lo colgué] le colgué *cef*

Testimonios: *sde* 43, número 21, p. 9; *cej* 47, p. 41; *cef* 47, p. 33; *cel*

Salimos a cazar patos silvestres. Me agazapé en el tolo. ¿Qué me empujó a apuntar a aquel hombre rechonchito y ridículo, con sombrero tirolés, con pluma y todo?

1 apuntar a] apuntar *sde*

Testimonios: *sde* 46, número 16, p. 9-10; *cej* 48, pp. 42-43; *cef* 48, pp. 33-34; *cel*

El Oficial Mayor de la Unión de Autores Cinematográficos me devolvió amablemente mi manuscrito:

—Lo siento mucho, señor, pero la comisión de registro ha dictaminado que su argumento no se puede aceptar porque su historia es idéntica a otra que registró hace un mes el señor Julio Ortega.

—No es posible. ¡Esta historia se me ha ocurrido a mí! ¡Es mía!

—Según dicen, sólo varía el título y unos pequeños detalles.

Era imposible. Era una historia muy buena, completamente original. Seguramente le habría gustado a alguno de los componentes de esa misteriosa comisión, y decidió apropiársela. Apuré mi paciencia:

—¿Puedo ver el argumento del señor Ortega?

Me lo tendió y lo hojeé. Efectivamente, los dos asuntos eran muy semejantes. ¡Pero era imposible que se le hubiese ocurrido a él! ¡Aunque lo hubiera registrado antes que yo! ¡Así lo escribiese antes que yo! ¡La idea era mía y nada más que mía! ¡Era un robo!

Así lo dije, así lo grité. No lo quisieron comprender. No acertaron a darse cuenta de que el tiempo no importa absolutamente nada para las ideas. Muy pocas gentes saben lo que es poesía: la confunden con la historia, con la historia falsa que inventan para satisfacer sus mezquinas necesidades. Yo vi cómo cuchicheaban, sonreían. ¡Botarates! ¡Hasta me sonrojé! No me pongo colorado más que cuando me achacan algo falso. Se me revolvieron las tripas.

Entonces entró el señor Ortega. Era un hombre completamente vulgar, a quien evidentemente no se le podía haber ocurrido aquella idea: la frente estrecha, la panza grande; con tipo de carnicero. Lo hice con la plegadera, pero lo mismo hubiera podido ser el pisapapeles. Sangró como un cochino.

6 ¡Esta] ¡Esa *cef* **9** esa] esta *sde* **11b** (*sde intercala un parlamento*) / —Creo que no hay inconveniente. / *sde* **12** hojeé] ojeé *sde, cej, cef* **13** lo hubiera] lo hubiese *sde* **13-14** ¡Así lo escribiese] ¡Aunque lo hubiese escrito *sde* **14** robo!] robo! ¡Un despojo! ¡Un plagio! *sde* **17** poesía: la] poesía: La *sde* **18** mezquinas] mesquinas *sde* || cómo] como *sde* || ¡Botarates!] ¡Botarate! *sde* **19** No me] ¡Yo no me *sde* **21** falso.] falso! Tenía las tripas revueltas. *sde* **23** pero *om. sde* || hubiera podido ser el] hubiese podido ser con el *sde* **24** cochino.] cochino. / Y conste que yo ya tenía vendido mi argumento. Pero aunque así no hubiera sido, lo mismo daba. *sde*

El aparato crítico de *ocr* presenta un error al dar cuenta de la variante de *sde* en la línea 14: el final del párrafo no es, como allí se anota: “¡Un despojo! ¡Un despojo! ¡Un plagio! ¡Un plagio!” (vale decir, duplican allí la exclamaciones luego eliminadas a partir de *cej*).

Testimonios: *sde* 48, número 21, p. 11; *cej* 49, p. 43; *cef* 49, p. 34; *cel*

Soy un hombre exacto, nunca llego tarde a una cita. Es mi *hobby*. Y tenía una cita. Tenía una cita y tenía hambre. La cita era muy importante. Pero aquel camarero tardó tanto, tanto en servirme, y yo tenía tanta, tanta prisa y me contestó de una manera tan lánguida, tan sin querer comprender la prisa que me reconcomía, que no tuve más remedio que darle en la
 5 cabeza. Ustedes dirán que fue desproporcionado. Pero, hagan la prueba: entre plato y plato tardó exactamente diecisiete minutos. ¿Ustedes se dan cuenta lo que son, uno tras otro, diecisiete minutos de espera, viendo correr la aguja del reloj, viendo cómo el minuterero da vueltas y más vueltas? Y la cita, haciéndose imposible. Lo malo, desde luego, que se defendió. No quiero recordarlo.

1 Soy] Yo soy *sde* || *hobby*] hobby *sde* || Y tenía] Y yo tenía *sde* **2** camarero] mesero *cef*
3 prisa] prisa, *sde* **6** ¿Ustedes] Ustedes *sde* **7** cómo] como *sde* **8** vueltas?]
 vueltas. *sde* || cita,] cita *sde* || luego,] luego, es *sde*

Sorprende que en *ocr* no se anote la variante (en *cef*) que cambia “camarero” por la forma mexicana: “mesero”.

Testimonios: *sde* 49, número 21, p. 11; *cej* 50, p. 45; *cef* 50, p. 35; *cel*

Era imbécil. Le di y expliqué la dirección tres veces, con toda claridad. Era sencillísimo: no tenía sino cruzar la Reforma a la altura de la quinta cuadra. Y las tres veces se embrolló al repetirla. Le hice un plano clarísimo. Se me quedó mirando, interrogante:

—Pos no sé.

5 Y se alzó de hombros. Había para matarlo. Lo hice. Si lo siento o no, es otro problema.

1 Le di y] Le *sde* 5 problema.] problema. Más bien, creo que no. *sde*

Testimonios: *sde* 51, número 21, p. 11; *cej* 51, pp. 45-46; *cef* 51, p. 35; *cel*

5 Aquella señora sacaba a pasear su perro todas las mañanas y todas las tardes, a la misma hora. Era una mujer vieja y fea y evidentemente mala. Eso se notaba a primera vista. Yo no tengo gran cosa que hacer y me gusta aquella banca. Aquella banca, y ninguna otra. Evidentemente lo hacía adrede: aquel perrillo indecente era el animal más horrible que se haya podido inventar. Alargado, con pelos por todas partes. Me olía, reprobándome, cada día. Luego se ensuciaba en mis propias narices. La vieja le llamaba con todos los diminutivos posibles: cariñito, reyecito, emperadorcito, angelito, hijito.

10 Estuve pensándolo durante más de medio minuto. Al fin y al cabo el animal no tenía ninguna culpa. Estaban construyendo una casa a dos pasos de allí, y habían dejado un fierro al alcance de mi mano. Le di a la vieja con todas mis fuerzas, y si no es porque tropecé y caí, al atravesar la calle, nadie me hubiera alcanzado.

9 Estaban] Lo malo es que estaban *sde*

Testimonios: *sde* 50, número 21, p. 11; *cej* 52, p. 46; *cef* 52, p. 36; *cel*

Le pedí el *Excélsior* y me trajo *El Popular*. Le pedí *Delicados* y me trajo *Chesterfield*.
Le pedí una cerveza clara y me la trajo negra.

La sangre y la cerveza, revueltas, por el suelo, no son una buena combinación.

1 *Excélsior*] “Excélsior” *sde* || *El Popular*] “El Popular” *sde* || *Delicados*] *Delicados sde* ||
Chesterfield] *Chesterfield sde* **3** combinación.] combinación: sobra la espuma. *sde*

Testimonios: *sde* 60, número 27, p. 15; *cej* 53, p. 47; *cef* 53, p. 36; *cel*

5 Hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba. Y venga hablar. Yo soy una mujer de mi casa. Pero aquella criada gorda no hacía más que hablar, y hablar, y hablar. Estuviera yo donde estuviera, venía y empezaba a hablar. Hablaba de todo y de cualquier cosa, lo mismo le daba. ¿Despedirla por eso? Hubiera tenido que pagarle sus tres meses. Además hubiese sido muy capaz de echarme mal de ojo. Hasta en el baño: que si esto, que si aquello, que si lo de más allá. Le metí la toalla en la boca para que se callara. No murió de eso, sino de no hablar: se le reventaron las palabras por dentro.

2 que hablar, y] que hablar y *sde* 6 esto] ésto *cej, cef* || de más] demás *cej, cef* || boca] boca, *sde*

Testimonios: *sde* 52, número 21, p. 15; *cej* 54, pp. 47-48; *cef* 54, p. 36; *cel*

No me puedo cambiar de piso. No tengo dinero. Además allí falleció mi mamá y soy un sentimental. Pero ustedes no saben lo que es una sinfonola. Un monstruo que atraviesa las paredes desde la siete de la mañana hasta las cinco de la madrugada. Ustedes no saben lo que es eso. El mismo tango, la misma canción. Horas y horas, sin dejarlo a uno dormir, sin
 5 dejarlo a uno comer, sin dejarlo a uno de la mano. Comer tango, beber canción, y no dormir; o tener el sueño roto, atravesado, retorcido por una sinfonola. ¡Ay, monstruo verde, amarillo y rojo! Me quejé; escribí, envié instancias a todas las autoridades habidas y por haber. No me hicieron el menor caso. Compré una bomba de mano a un militar amigo mío.
 10 Siento mucho la muerte del cantinero, sobre todo ahora que sé que era huérfano de padre y madre. Yo espero que mi mamacita me lo perdone. Lo hice por ella: no me puedo mudar de casa.

1 No] Yo no *sde* || puedo] podía *sde* || soy] yo soy *sde* **4** dejarlo] dejarle *cef* **5** dejarlo a uno comer, sin dejarlo] dejarle a uno comer, sin dejarle *cef* **7** sinfonola. ¡Ay,] sinfonola, por un *sde* **7** rojo!] rojo. *sde* **10** Lo hice] Pero lo hice *sde* **11** ella: no] ella. Yo no *sde* || puedo] podía *sde*

Testimonios: *sde* 61, número 27, p. 15; *cej* 55, p. 48-49; *cef* 55, p. 37; *cel*

Sucedió así: Estaban casados hacía cuarenta y seis años. Los hijos se les casaron, y se fueron; otros se quedaron a medio camino. Cayeron en los perros. Tuvieron siete, a lo largo de casi un cuarto de siglo. (Tenían una casa vieja, húmeda, larga y estrecha, con olor a albañal, que no percibían, oscura.) Ninguno de los canes les llegó al corazón como Julio, un faldero blanco y sucio, cariñoso en extremo, que se pasaba el día lamiéndoles cuanto alcanzaba. Dormía a los pies de la cama y, tan pronto como asomaba la primera claridad descolorida, subía a despertarlos, a lengüetazos. Un día, le entraron los celos a la vieja: creyó que el perro prefería a su cónyuge. Calló, padeció, trató de atraer al can con triquiñuelas y golosinas; pero Julio siguió lamiendo a su esposo en primer lugar y, sin duda, con predilección. La mujer envenenó, lentamente, a su marido. Se dijo que el perro murió el mismo día que el viejo, pero fue licencia poética: le sobrevivió tres años, para mayor felicidad de la buena señora.

4 percibían,] percibían; *sde* || oscura.))] oscura). *cej*, *cef* **10** predilección. La] cierta predilección. Sin que nadie se diera cuenta, la *sde* || envenenó, lentamente,] envenenó lentamente *sde*

Testimonios: *sde* 63, número 27, p. 15-16; *cej* 56, p. 50; *cef* 56, p. 37; *cel*

Me sacó siete veces seguidas a bailar. Y no valían argucias: mis padres no me quitaban ojo. El imbécil no tenía la menor idea de lo que era el compás. Y le sudaban las manos. Y yo tenía un alfiler, largo, largo.

31

Testimonios: *sde* 62, número 27, p. 15; *cej* 57, p. 50; *cef* 57, p. 38; *cel*

Lo maté porque tenía una pistola. ¡Y da tanto gusto tenerla en la mano!

1 tenía] yo tenía *sde*

Testimonios: *sde* 64, número 27, p. 16; *cej* 58, p. 50; *cef* 58, p. 38; *cel*

ERRATA

Donde dice:

La maté porque era mía.

Debe decir:

La maté porque no era mía.

1-2 Donde dice: / La] — Donde dice: Lo *cef* **2** La maté porque era mía.] *La maté porque era mía. sde* **3-4** decir: / La] decir: La *cef* **4** La maté porque no era mía.] *La maté porque no era mía. sde*

Testimonios: *sde* 65, número 27, p. 16; *cej* 59, pp. 51-52; *cef* 59, pp. 38-39; *cel*

Hacía un frío de mil demonios. Me había citado a las siete y cuarto en la esquina de Venustiano Carranza y San Juan de Letrán. No soy de esos hombres absurdos que adoran el reloj reverenciándolo como una deidad inalterable. Comprendo que el tiempo es elástico y que cuando le dicen a uno las siete y cuarto, lo mismo da que sean las siete y media. Tengo un criterio amplio para todas las cosas. Siempre he sido un hombre muy tolerante: un liberal de la buena escuela. Pero hay cosas que no se pueden aguantar por muy liberal que uno sea. Que yo sea puntual a las citas no obliga a los demás sino hasta cierto punto; pero ustedes reconocerán conmigo que ese punto existe. Ya dije que hacía un frío espantoso. Y aquella condenada esquina está abierta a todos los vientos. Las siete y media, las ocho menos veinte, las ocho menos diez. Las ocho. Es natural que ustedes se pregunten que por qué no lo dejé plantado. La cosa es muy sencilla: yo soy un hombre respetuoso de mi palabra, un poco chapado a la antigua, si ustedes quieren, pero cuando digo una cosa, la cumplo. Héctor me había citado a las siete y cuarto y no me cabe en la cabeza el faltar a una cita. Las ocho y cuarto, las ocho y veinte, las ocho y veinticinco, las ocho y media, y Héctor sin venir. Yo estaba positivamente helado: me dolían los pies, me dolían las manos, me dolía el pecho, me dolía el pelo. La verdad es que si hubiese llevado mi abrigo café, lo más probable es que no hubiera sucedido nada. Pero esas son cosas del destino y les aseguro que a las tres de la tarde, hora en que salí de casa, nadie podía suponer que se levantara aquel viento. Las nueve menos veinticinco, las nueve menos veinte, las nueve menos cuarto. Transido, amoratado. Llegó a las nueve menos diez: tranquilo, sonriente y satisfecho. Con su grueso abrigo gris y sus guantes forrados:

—¡Hola, mano!

Así, sin más. No lo pude remediar: lo empujé bajo el tren que pasaba.

2 No] Yo no *sde* 3 reverenciándolo] reverenciándole *sde* || Comprendo] Yo comprendo *sde* 4 siete y cuarto, lo mismo da que sean las siete y media] 7.30 lo mismo da las 8 *cef*
 5 tolerante: un] tolerante: Un *sde*, *cej*, *cef* 8 conmigo] conmigo, *sde* || dije] he dicho *sde*
 12 digo] yo digo *sde* 16 hubiese] yo hubiese *sde* 17 hubiera] hubiese *sde* 20
 Transido] Yo no me reconocía, transido *sde* 21 satisfecho.] satisfecho: *sde* 23
 pasaba.] pasaba. Triste casualidad. *cef*

En línea 4 la anotación de *ocr* parece seguir a *calam* más que a *cef*, pues omite las variantes que presenta *cef*, ofreciéndolas según la enmienda de *calam*.

Testimonios: *sde* 96, número 29, p. 14; *cej* 60, p. 53; *cef* 60, p. 39; *cel*

Me gusta el menudo. Nada me gusta tanto como el menudo. ¿Hay algo más sabroso? ¿O no? A los nueve años ya se tiene conocimiento de eso. Y ese niño diciendo que no, y que no. Que no le gustaba. ¡Si ni siquiera lo había probado! Y molía, insistiendo, cerrada la boca, los labios apretados, penduleando la cabeza a derecha e izquierda.

5 No quería ni una probada. Cuando empezó a llorar, no me aguanté. Si se murió de la paliza, él tuvo la culpa. Ya sé que el que fuera hijo mío no es un atenuante. Pero un plato de menudo, bien en su punto, casi de puro libro, con ese color tan sabroso, y aquel niño imbécil, que no y que no, por pura tozudez...

2 A] Ya a los *sde* || de eso] de todo *sde* || no, y que no.] no. *cef* 3 cerrada] cerada *sde*
4 penduleando] moviendo *sde* 4-5 izquierda. / No] izquierda. No *sde* 5 quería ni una
probada] lo quería ni probar *sde* || llorar,] llorar ya *sde* 6 él tuvo] él se tuvo *sde* 7
aquel] aquél *sde*, *cej*, *cef*

En *ocr* no se anota la variante de línea 4: en *sde* se leía “moviendo”. Ninguna lección modifica, en línea 7, la frase “con ese color tan sabroso”, pero acaso debería enmendarse: “con ese olor tan sabroso”.

En *cej* y *cef*, entre los textos 64 y 65 aparecía el núm. 149 de esta edición:

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

Como señala *ocr*, parece obedecer a un descuido tipográfico el hecho de que en *cej* se interrumpa la última oración y falte la palabra “vida.”, al final del texto. Acaso ese mismo descuido hizo imposible al corrector de *cel* –que, a todas luces, se basaba en *cej*– comprender el texto (pues sin la última palabra se vuelve ambiguo y no permite recomponer el escrito) y por ello le resultó imposible incluirlo en esa edición: en efecto, la ausencia de 149 en *cel* parece deberse a una omisión ajena a la voluntad del autor.

Testimonios: *sde* 97, número 29, p. 14; *cej* 62, p. 54; *cef* 62, p. 40; *cel*

¡Y aquel jijo cerró a seises, cuando estaba tan claro como el día que yo tenía la última blanca! No lo volvería a hacer. Y se decía campeón de Tulancingo. ¿Para qué hablamos?

² No lo volvería a hacer. Y se decía campeón de Tulancingo. ¿Para qué hablamos? *om. sde*

Testimonios: *sde* 98, número 29, p. 14; *cej* 63, p. 54; *cef* 63, p. 40; *cel*

¡Si el gol estaba hecho! No había más que empujar el balón, con el portero descolocado... ¡Y lo envió por encima del larguero! ¡Y aquel gol era decisivo! Les dábamos en toditita la madre a esos chingones de la Nopalera. Si de la patada que le di se fue al otro mundo, que aprenda allí a chutar como Dios manda.

Testimonios: *sde* 99, número 29, p. 14; *cej* 64, p. 54; *cef* 64, p. 40; *cel*

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

Testimonios: *sde* 100, número 29, pp. 14-15; *cej* 65, p. 55; *cef* 65, p. 40; *cel*

5 Desde que nació aquel escuincle no hacía más que llorar, a mañana, tarde y noche. Cuando mamaba, cuando no mamaba, cuando le daban su botella, cuando no le daban su botella; cuando lo paseaban y cuando no, cuando lo dormían, cuando lo bañaban, cuando lo cambiaban, cuando lo sacaban de la casa, cuando lo volvían a meter. Y yo tenía que acabar ese artículo. Había prometido entregarlo a las doce. Era un compromiso ineludible con mi compadre Ríos. Y yo soy cumplidor. Y ese escuincle llora, y llora, y llora. Y su mamá... Bueno, de su mamá mejor no hablamos. Lo tiré por la ventana. Les aseguro que no había otro remedio.

2 no mamaba,] no mamaba; *sde* 6 escuincle] escuincle del demonio *sde* 7 de su mamá] de mamá *sde*

Testimonios: *sde* 105, número 29, pp. 15-16; *cej* 66, pp. 55-56; *cef* 66, p. 41; *cel*

Había terminado la tarea, no crean que fue cosa fácil: ocho días para poner en limpio aquel plano. A la mañana siguiente eran las pruebas semestrales. Y aquel pendejo, que va, y viene a llenar su grafío en mi botella de tinta china y la deja caer sobre mi plano... Fue natural: le planté el compás en el estómago.

Testimonios: *sde* 101, número 29, p. 15; *cej* 67, p. 53; *cef* 67, p. 41; *cel*

5 Era la séptima vez que me mandaba copiar aquella carta. Yo tengo mi diploma, soy una mecanógrafa de primera. Y una vez por un punto y seguido, que él dijo que era aparte, otra porque cambió un “quizás” por un “tal vez”, otra porque se fue una v por una b, otra porque se le ocurrió añadir un párrafo, otras no sé por qué, la cosa es que la tuve que escribir siete veces. Y cuando se la llevé, me miró con esos ojos hipócritas de jefe de administración y empezó, otra vez: “Mire usted, señorita...” No lo dejé acabar. Hay que tener más respeto con los trabajadores.

2 otra] otro *sde, cef* 3 fue] me fue *sde* 6 vez: “Mire] vez: —Mire *sde, cej, cef* vez.
 “Mire *cel* || señorita...” No lo] señorita... No la *sde* señorita... No lo *cej, cef*

En *ocr* se anota una variante de *calam* (en línea 2) —una enmienda que allí proponen, acaso innecesaria— pero no se da cuenta de ninguna otra.

Testimonios: *sde* 102, número 29, p. 15; *cej* 68, p. 57; *cef* 68, p. 42; *cel*

Resbalé, caí. La corteza de una naranja tuvo la culpa. Había gente, y todos se rieron. Sobre todo aquélla del puesto, que me gustaba. La piedra le dio en el meritito entrecejo: siempre tuve buena puntería. Cayó espatarrada, enseñando su flor.

1 gente] lodo *sde* **2** aquélla] aquella *sde, cel* || en el meritito entrecejo] meritito en el entrecejo *sde*

32

Testimonios: *cej* 69, p. 57; *cef* 69, p. 42; *cel*

Se le olvidó. Así por las buenas: se le olvidó. Era cuestión importante, tal vez no de vida o muerte. Lo fue para él.

—Hermano, se me olvidó.

¡Se le olvidó! Ahora ya no se le olvidará.

73

Testimonios: *cej* 70, p. 57; *cef* 70, p. 42; *cel*

¿Para qué tratar de convencerle? Era un sectario de lo peor, cerrado de mollera como si fuese Dios Padre. Se la abrí de un golpe, a ver si aprende a discutir. El que no sabe, que calle.

74

Testimonios: *cej* 71, p. 58; *cef* 71, p. 42; *cel*

Lo maté porque no pensaba como yo.

Testimonios: *cej* 72, pp. 58-59; *cef* 72, pp. 42-43; *cel*

5 La culpa: del pito. Yo trabajo en casa y oigo el silbido tres calles más allá, lo veo crecer,
acercarse, engrosar llevando las esperanzas a su colmo. Entra en todas partes: en el 5, en el
7, en el 9, no en el 11 porque no existe, resuena en el 13. Todos los días. Hacia las 11 de la
mañana y cerca de las 4 de la tarde. Suplicio que no deseo al peor de mis enemigos, si es
10 que los tengo. Sigue lo insufrible: se va alejando, cambia de acera y empieza el pito a
menguar, a irse, a desaparecer, del 18, que está frente a mi casa, frente a su casa de usted, al
16, al 14, al 10 —no hay 12— al 8, al 4 —tampoco hay 6— así, hasta que dobla por Artes.
Si estoy en el baño, que da a la parte de atrás, lo sigo oyendo, si presto atención, hasta que
llega a Sullivan. Claro, usted no está en casa a esas horas; además, no espera cartas. Ni las
escribe ni las recibe. ¿O me equivoco? Los que reciben cartas tienen cierta sonrisa que no
engaña. Dirá que yo tampoco tengo cara de recibir cartas. Acierta, pero debiera recibirlas.
Mi hija debiera escribirme como tiene la obligación, y no me escribe. No tiene idea de lo
que es esperar una carta y oír llegar la marea... Me diría ¿qué culpa tenía el cartero?
¿Quién tocaba el pito? ¿Dios?

2 Entra] Entró *cef* **3** días. Hacia] días: Hacia *cej, cef* **6-7** al 16] del 16 *cef* **8** lo
sigo] le sigo *cej, cef* **12** obligación,] obligación *cej, cef* **13** tenía] tiene *cef*

Testimonios: *cej* 73; p. 59; *cef* 73, p. 43; *cel*

Lo maté por idiota, por mal pensado, por tonto, por cerrado, por necio, por mentecato, por hipócrita, por guaje, por memo, por farsante, por jesuita, a escoger. Una cosa es verdad: no dos.

2 jesuita] jesuíta *cej*, *cef*, *cel*

Todas los testimonios presentan la lección “jesuíta”, que enmienda *calam* (p. 51) y, a partir de allí, *ocr* (p. 374) y *mm* (p. 63).

32

Testimonios: *cej* 74, p. 60; *cef* 74, p. 43; *cel*

Lo maté porque era más fuerte que yo.

78

Testimonios: *cej* 75, p. 60; *cef* 75, p. 43; *cel*

Lo maté porque era más fuerte que él.

79

Testimonios: *cej* 76, p. 60; *cef* 76, p. 44; *cel*

Ella sabía que yo sabía que ella mentía. Pero juntaba lo verdadero con lo falso, encubriendo la intención:

—Eran las siete— repetía terca: —Eran las siete.

Había estado en la librería, pero no a las siete, lo sabía de la mejor tinta: la mía. Y ella:

5 —Eran las siete.

10 Pura patraña. La rabia me consumía. Algo me ataba los brazos: los bíceps por delante, los tríceps por detrás. Agarrotado. De pronto estalló, se rompieron cadenas y me libré. No braveo ni hago locuras, pero fue como si hubiera salido de la cárcel, fuera de toda servidumbre, el alma en limpio, limados los grillos: tan ancho como la tierra. Le quité la mentira de la boca; agarrotada. Ahora, ahora sí, lo vi en mi reloj pulsera, eran las siete por casualidad, pero eran las siete. Lo que va de ayer a hoy.

Testimonios: *sde* 88, número 28, p. 14, *cej* 77, p. 61; *rum* 24, *psa* 24; *cef* 77, p. 44; *vhm* 24, *cel*

La maté porque me dolía el estómago.

1 La] Lo *sde*, *rum*

Aunque ya había sido incorporado a *cej* (en donde se le cambia el género al sujeto asesinado y se incorpora el contrapunto con el texto siguiente, el 81), éste es el primero de los textos que fueron publicados en *rum* y *psa* que aparece en *cef* y *cel* (en *ocr* no se anota que la variante de *sde* también se presenta en *rum*).

81

Testimonios: *cej* 78, p. 331; *cef* 78, p. 44;

La maté porque le dolía el estómago.

82

Testimonios: *cej* 79, p. 61; *cef* 79, pp. 44-45; *cel*

Yo había encargado mis tacos mucho antes que ese desgraciado. La mesera, meneando las nalgas como si nadie más que ella tuviera, se los trajo antes que a mí, sonriendo.

La descristiané de un botellazo: yo había encargado mis tacos mucho antes que ese desgraciado, cojo y con acento del norte, para mayor inri.

Testimonios: *cej* 80, p. 62; *cef* 80, p. 45; *cel*

Algún día los hombres descubrirán que el sueño vino después. Dios no duerme, ni Adán dormía. Los infusorios no duermen, ni el diplodocus podía. El elefante duerme dos horas y el perro todas las que quiere. No digo más. El hombre duerme para olvidar sus pecados; cada día más, a medida que ha conquistado la noche. No digo más. Los muertos no duermen. Yo, tampoco. Al que duerme, matarlo.

5

2 diplodocus] diplococus *cej*, *cef*, *cel*

Detecta la errata –constante en todos los testimonios– *calam* (p. 52) y recuperan la enmienda *ocr* (p. 375) y *mm* (p. 65).

Testimonios: *cej* 81, p. 62; *cef* 81, p. 45; *cel*

Me debía ese dinero. Prometió pagármelo hace dos meses, la semana pasada, ayer. De eso dependía que llevara a Irene a Alicante, sólo ahí podía acostarme con ella. Se lo había prestado para dos días, sólo para dos días...

Testimonios: *cej* 82; p. 63; *cef* 82, p. 45; *cel*

Se enteró por casualidad:

—No se lo digas a nadie.

—¡No me conoces!

5 Le faltó tiempo para irse de la lengua. Se la arranqué. Era larguísima. No acababa nunca de salir.

4 acababa] acaba *cej*

Testimonios: *cej* 83, p. 63; *cef* 83, p. 45; *cel*

Lo hacía adrede: para darme en la cabeza. Le di en la idem. Lo entierran dentro de un momento. Se pegó contra algo duro, al caer. Como hecho adrede: lo estaba deseando.

2 deseando.] deseando. Si no él, yo. *cef*

En *calam*, *ocr* y *mm* se enmienda la locución latina, que en ningún testimonio aparece en cursivas: ídem. En el aparato crítico de *ocr* se atribuye la variante del final (la oración agregada) también a *cel*, pero sólo aparece en *cef*.

87

Testimonios: *cej* 84, p. 63; *cef* 84, p. 46; *cel*

¿Por qué había de emperrarse así en negar la evidencia?

88

Testimonios: *cej* 85, p. 64; *cef* 85, p. 46; *cel*

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

89

Testimonios: *cej* 86, p. 64; *cef* 124, p. 55; *cel*

Subirse sobre un montón de cadáveres para ver el campo a través de una tronera, esperar con cuidado, mirar con atención para ver si se descubre el enemigo; disparar a mansalva, sin errar el tiro, resentir el golpe en el hombro derecho, el golpe que arma caballero. Acabar de una vez con los que molestan para no volvérselos a encontrar mañana estorbando el paso. ¿O es que mis enemigos no son enemigos de Dios?

5

Testimonios: *sde* 106, número 29, p. 16; *cej* 87, p. 65; *cef* 125, p. 56; *cel*

5 Esta corriente de aire, ¿cómo matarla? Están cerradas las ventanas, atrancada la puerta. Y sin embargo, el aire corre, se arrastra y espía. Me envuelve. Se mete por los adentros y me hiela. ¿Desde dónde y adónde? Matarla. Como si fuera el pabito de una vela y dejarla retorcida, negra, en el suelo, como una serpiente muerta, machucada la cabeza con su sangre fría en un charco menudo, inmundado y viscoso. Un soplo que matara ese soplo frío que me atraviesa la espalda, hálito de afuera, del mundo que me oye, ese frío fabricado contra mí. Ese aire: asesinarlo. Soplar, y que se quede sin soplo. ¡Qué buen decir: matar una vela! Pero esa corriente de aire ¿cómo matarla, ella que me está matando?

5 Un soplo] Soplo *sde* 8 ella] ella, *sde*

Luego de este texto, último de los publicados en *sde* –nótese que también cierra la colección en *cej* y *cef*–, a pie de página (la última del cuadernillo 28), se imprime una viñeta, que parece un grabado, representando una calavera con dos huesos cruzados y la inscripción “R.I.P.”, seguida del texto que, a modo de colofón, indica: “Aquí / se acaban / los crímenes / de / Max Aub”. Sin embargo, de la palabra “acaban” se desprende una llamada, “1”, que remite a una nota al pie: “Por ahora”.

En *cej*, después de este texto, que termina en p. 65, se encuentra, al reverso (p. 66, ya sin numerar) el colofón del volumen: “De esta primera y única edición / de CRÍMENES EJEMPLARES se han / tirado cuatrocientos ejempla- / res, numerados de 1 a 400, / cien ejemplares no vena- / les, numerados I a C. / Se acabó de impri- / mir el día 15 de / abril de 1957 en / la “Impresora / JUAN PABLOS”, / Donato Guerra N° / 5, México, D. F. Las / viñetas están tomadas / de BOOK OF OBJECTS, edi- / tado en San Luis Potosí, en / el año de mil ochocientos / ochenta y tres. La edición es- / tuvo al cuidado personal del autor”. Debajo del pie de imprenta, al que le falta el punto final, aparece impreso “Ejemplar N°” para que luego se escribiera a mano el número correspondiente. El ejemplar consultado, perteneciente a la Biblioteca Nacional de México, lleva, de puño y letra del autor, la anotación “XI / de Araceli y Celestino / Max.” Sin duda, se trata de Celestino Gorostiza y su esposa, Araceli Otero Mena.

91

Testimonio: *cel*

El balón era mío y muy mío. La navaja, no. Pero de lo que se trataba era del balón.

92

Testimonio: *cel*

Pueden saberse todas las lecciones de corrido, papá, pero no ser tan bizco... Si se dio con un canto...

Testimonio: *cel*

Tanto: señor profesor, señor profesor... Y todo por un hacerse el mono, puro cortejo, puro servicio, puro babeo. ¡Que si primero fue así, que si primero fue asá! Pero el colmo fue que, por las buenas, se puso a copiar y a negarse a prestárnoslo... A ver si lo hace ahora. Se quedó como un palo, del ídem.

4 ídem] idem *cel*

Es la tradición póstuma del libro (*calam*, p. 87; *ocr*, p. 376; *mm*, p. 83) la que termina de castellanizar la locución latina, que en su único testimonio aparecía sin acento pero también sin cursivas.

34

Testimonio: *cel*

Yo no quise darle tan fuerte.

95

Testimonio: *cel*

¡A poco los hijos de millonarios tienen algo especial en la cabezota!

96

Testimonio: *cel*

A mí, mi papá me dijo que no me dejara... Y no me dejé.

97

Testimonio: *cel*

Por mucho que fuese mi tía María... A mí nadie me encierra en casa cuando les prometí a mis cuates que iría a jugar con ellos. Y andimás cuando no tienen ningún delantero centro como yo... Pero que ni soñarlo. Que la empujé un poco demasiado fuerte... La culpa no es mía. No tenía más que agarrarse un poco más fuerte al barandal de la escalera. Además, siempre estaba espiándome. De verdad que no me quería. Siempre diciéndole a mi mamá...

5

Testimonio: *cel*

¡Total, porque le metí una ranota de nada en el bolsillo! Si pegó un salto, salió corriendo y tropezó y se rompió la cholla, ¿qué? ¿A qué tanta pregunta?

1 Total,] Total *cel*

La enmienda de la primera oración (cuya única lección carece de coma) sólo aparece en ediciones póstumas: *ocr* (p. 377) y *mm* (p. 84).

34

Testimonio: *cel*

¡Si le dije a la recondenadota que el chocolate quemaba!

100

Testimonio: *cel*

Yo no salgo haciendo el ridículo y menos con aquella chamarra verde. Lo menos que me hubiera dicho el Pipi es: ¡Marica! Yo no quería clavarle la agujota tan hondo...

101

Testimonio: *cel*

A mi hermana —de verdad, de verdad— nunca la pude tragar.

102

Testimonio: *cel*

A mí nadie, y ése menos que nadie, me hace trampas, señor. Claro que ahora ya no se las hará a nadie...

103

Testimonio: *cel*

Lo que importa es conseguir y tener paz entre los hombres. Si para lograrlo hay que llegar a esto (e hizo un gesto que abarcaba toda la plaza), ¡qué le vamos a hacer!

104

Testimonio: *cel*

La maté por no darle un disgusto.

105

Testimonio: *cel*

Me dijo que lo publicaría en mayo, luego en junio, después en octubre. Pasó el invierno, con la primavera se me revolvió la sangre, ¡era mi segundo libro! El decisivo. Que lo fuera para el joven editor, lo siento. Pero me lo agradecerán muchos y, seguramente, llamará la atención y será una buena publicidad.

106

Testimonio: *cel*

Lo envenené porque quería ocupar su puesto en la Academia. No creí que nadie lo descubriera. ¡Tuvo que ser ese novelista de mierda que, además, es comisario de policía!

Otros crímenes mexicanos³

107

Testimonios: *sde* 66, número 28, p. 10; *rum* 2, *psa* 1, *cef* 86, p. 46; *vhm* 1, *cel*

Había jurado hacerlo con el próximo que volviera a pasarme un billete de lotería por la joroba.

108

Testimonios: *sde* 67, número 28, p. 10, *rum* 3, *psa* 2, *cef* 87, p. 46; *vhm* 2, *cel*

La única duda que tuve fue a quién me cargaba: si al linotipista o al director. Escogí al segundo, por más sonado. Lo que va de una jota a un joto.

³ La sección está casi completamente constituida por “crímenes” aparecidos en *sde* núm. 28, que no habían sido recopilados en *cej*. La primera reunión de esta serie (a la que se le suma entonces el texto 114) se publica en *rum*; luego, con un segundo texto agregado (el 134), aparece en *psa*, y será finalmente incluida en *cef* y *cel*.

Testimonios: *sde* 71, número 28, p. 10; *rum* 7, *psa* 6, *cef* 91, p. 47; *vhm* 6, *cel*

¿Me van a acusar de haber matado a ese troglodita que acaba de liquidar a sus padres y a su abuela? Si hubiésemos sido veinte, ni quien dijera nada. ¿O no? ¿Es un crimen porque lo hice solo? No, señor, no.

Testimonios: *sde* 69, número 28, p. 10; *rum* 5, *psa* 4; *cef* 89, p. 46; *vhm* 4; *cel*

No, si yo me iba a suicidar. Pero se me encasquilló la pistola. Juro que la última bala era para mí. ¿Qué más daba que me llevara a unos cuantos por delante? Allí, desde la ventana, no se me escapaba uno. Me recordaba mis buenos tiempos de cazador.

Testimonios: *sde* 70, número 28, p. 10; *rum* 6, *psa* 5; *cef* 90, p. 47; *vhm* 5; *cel*

¡Si era un pobre imbecil! ¿Qué valía de él? Su dinero, exclusivamente su dinero. Y ahí está. ¿Entonces?

I ¡Si] ¡Sí *sde* ¡Sí, *psa*, *cef*, *vhm*, *cel*

Sólo en *rum* aparece una variante de la primera oración que hace sentido. En *ocr*, que no consulta esa publicación, se enmienda de esa manera, atribuyéndole a *sde* la lección. En *mm* (que tampoco parece consultar esa versión) también se enmienda recomponiendo esa misma forma.

Testimonios: *sde* 68, número 28, p. 10; *rum* 4, *psa* 3; *cef* 88, p. 46; *vhm* 3; *cel*

Cuando se emborrachaba lo rompía todo, a palos, dando vueltas. Aquella sopera era lo único que quedaba de mi mamá. ¡Qué hubiese acabado con los demás, pero con la sopera, no! No fue con un picahielo, señor: con la plancha.

2 ¡Que] ¡Qué *sde, vhm* 3 picahielo] picahielos *sde, rum*

Testimonios: *sde* 72, número 28, p. 11; *rum* 8, *psa* 7; *cef* 92, p. 47; *vhm* 7; *cel*

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

Testimonios: *rum* 1, *psa* 8; *cef* 93, p. 48; *vhm* 8; *cel*

5 No se pudo dormir hasta acabar de leer aquella novela policíaca. La solución era tan absurda, tan contraria a la lógica, que Roberto Muñoz se levantó. Salió a la calle, fue hasta la esquina a esperar el regreso de Florentino Borrego, que firmaba Archibald MacLeish —para mayor inri y muestra de su ignaridad—; lo mató a las primeras de cambio: entre la sexta y la séptima costilla.

2 lógica,] lógica *rum*, *cef* 3 firmaba] se firmaba *rum*, *psa*, *vhm*, *cel* 5 y séptima] y séptima *cel*

La variante “se firmaba” parece una errata que sólo se corrigió en *cef* (se mantiene en *ocr*, pero *calam* y *mm*, que siguen *cef*, la evitan). En cuanto a la variante final, “la sexta y séptima”, sólo presente en *cel*, parece debida a las necesidades de diagramación del texto en esa edición. La presencia del artículo probablemente explique el constante uso del singular “costilla”: la omisión del artículo hubiera quizás estimulado el uso del plural.

Testimonios: *sde* 73, número 28, p. 11; *rum* 9, *psa* 9; *cef* 94, p. 48; *vhm* 9; *cel*

Me salpicó de arriba abajo. Eso, todavía, pase. Pero me mojó toditos los calcetines. Y eso no lo puedo consentir. Es algo que no resisto. Y, por una vez que un peatón mata a un desgraciado chofer, no vamos a poner el grito en el cielo.

1 arriba abajo] arriba, abajo *psa*, *cef*, *vhm* **2** eso] eso, *sde* **3** chofer] chófer *cel*

La variante “chófer”, sólo presente en *cel*, podría provenir de la corrección española de la edición.

Testimonios: *sde* 74, número 28, p. 11; *rum* 10, *psa* 10; *cef* 95, p. 48; *vhm* 10; *cel*

Lo maté porque no pude acordarme de cómo se llamaba. Usted no ha sido nunca subjefe de Ceremonial, en funciones de Jefe. Y el Presidente a mi lado, y aquel tipo, en la fila, avanzando, avanzando...

Dedicatoria] A Alfonso Castro Valle *sde* 1 pude acordarme de cómo] pude acordarme como *sde* pude acordarme cómo *rum* pude acordarse de cómo *psa* pudo acordarse de cómo *cef* 2 aquel] aquél *sde*

La dedicatoria, a Alfonso Castro Valle (1914-1989), hermano de Antonio Castro Leal, ministro de la legación mexicana ante la II República española en el período final de la guerra (1939) e importante diplomático mexicano, sólo aparece en *sde*.

Testimonios: *sde* 75, número 28, p. 11; *rum* 11, *psa* 11; *cef* 96, p. 48; *vhm* 11, *cel*

¡Me negó que le hubiera prestado aquel cuarto tomo...! Y el hueco en la hilera, como un nicho...

1-2 Y el hueco en la hilera, como un nicho... *om. sde, rum*

Testimonios: *sde* 76, número 28, p. 11; *rum* 12, *psa* 12; *cef* 97, p. 48; *vhm* 12; *cel*

Era bizco y yo creí que me miraba feo. ¡Y me miraba feo! A poco aquí a cualquier desgraciado muertito lo llaman cadáver...

Testimonios: *sde* 77, número 28, p. 11; *rum* 13, *psa* 13; *cef* 98, p. 49; *vhm* 13; *cel*

¡Tanta historia! ¿Qué más daba ése que otro? ¿A poco usted escoge su clientela?

1 usted] Gayosso *sde*, *rum*

En *rum* se copia el texto 120 sin separación, por lo que se funden ambos relatos.

356

Testimonios: *sde* 78, número 28, p. 12; *rum* 14, *psa* 14; *cef* 99, p. 49; *vhm* 14; *cel*

De mí no se ríe nadie. Por lo menos ése ya no.

1 ése] ese *sde*

Testimonios: *sde* 79, número 28, p. 12; *rum* 15, *psa* 15; *cef* 100, p. 49; *vhm* 15; *cel*

Yo no tengo voluntad. Ninguna. Me dejo influir por lo primero que veo. A mí me convencen en seguida. Basta que lo haga otro. Él mató a su mujer, yo a la mía. La culpa, del periódico que lo contó con tantos detalles.

1 influir] influenciar *sde* **2** Él] El *sde, cef, vhm, cel*

Testimonios: *sde* 80, número 28, p. 13; *rum* 16, *psa* 16; *cef* 101, p. 49; *vhm* 16; *cel*

En el preciso momento, bueno, un momentito antes, se le ocurrió decir:
—No te olvides de pasar por la tienda, ya debe estar arreglado mi reloj.
Me dio tal rabia...

1 bueno,] bueno: *sde* || decir:] decir, *sde*

Testimonios: *sde* 81, número 28, p. 12; *rum* 17, *psa* 17; *cef* 102, p. 50; *vhm* 17; *cel*

A mí me gusta mucho el cine. Yo llego siempre a la hora exacta en que empieza la función. Me siento, me arrellano, me fijo, procuro no perder palabra, primero porque he pagado el precio de mi entrada, segundo porque me gusta mucho instruirme. No quiero que me molesten, por eso procuro sentarme en el centro de la fila, para que no pasen delante de mí. Y no resisto que hablen. ¡No lo resisto! Y aquella pareja se pasó *El Noticiero Universal* cuchicheando. Demostré comedidamente mi desagrado. Estuvieron más o menos callados durante la película de dibujos, que no era buena y que además ya había visto. (Es una cosa a la que no hay derecho, en un cine de estreno.) Volvieron a hablar durante el documental. Me volví airado, con lo que se callaron durante medio minuto, pero cuando empezó la película ya no hubo quien los aguantara. Yo estaba seguro de contar con la simpatía de los que estaban sentados a mi alrededor. Empecé a sisear. Entonces se volvieron todos contra mí. Era una injusticia flagrante. Me revolví contra los habladores y grité en voz alta:

—¡Van a callar ustedes de una vez!

Entonces aquel hombre me contestó una grosería. ¡A mí! Entonces saqué mi fierrito. A ése y los demás para que aprendieran a callar.

2 arrellano, me fijo, procuro] arrellano y me fijo y procuro *sde* 3 entrada,] entrada y *sde*
 5 *El Noticiero Universal*] “El Noticiero Universal” *sde, rum* 6 Demostré] Demostré, *cef*
 7 ya había] yo había ya *sde, rum* 8 derecho,] derecho *sde* || estreno.]) estreno). *sde*
 10 quien los] quien lo *sde* quién la *rum* quién los *psa, cef, vhm* 11 alrededor] lado *sde,*
rum 13 a callar ustedes] ustedes a callar *sde, rum* 14 aquel] aquél *sde* || mí!] mí! ¡Un
 hombre tan bien educado! *sde* 14-15 A ése y los demás para que aprendieran a callar.
om. sde 15 y los] y a los *cef* || demás] demás, *rum*

360

Testimonios: *sde* 82, número 28, p. 13; *rum* 18, *psa* 18; *cef* 103, p. 50; *vhm* 18, *cel*

Le olía el aliento. Ella misma dijo que no tenía remedio...

1 remedio...] remedio... y (Y *rum*) como buen católico no creo en el divorcio. *sde*, *rum*

Testimonios: *sde* 83, número 28, p. 13; *rum* 19, *psa* 19; *cef* 104, p. 50; *vhm* 19, *cel*

¿Tengo la culpa de ser invertido? Y él no tenía derecho a no serlo.

1 ¿Tengo la culpa de no ser invertido?] Lo maté porque no tengo ninguna responsabilidad de cómo Dios me ha hecho. *sde*, *rum* (*errata en sde*: como *por* cómo) || derecho a] porque *cef*

362

Testimonio: *cel*

Me llamó tarado. Yo no le consiento a nadie que le falte a mi madrecita.

Testimonios: *sde* 84, número 28, p. 13; *rum* 20, *psa* 20; *cef* 105, p. 50; *vhm* 20; *cel*

5 ¡Había empezado la lidia del primer toro! ¡Ya estaban los picadores en el ruedo! ¡Yo iba
a ver torear a Armilla! ¡Los demás me tenían sin cuidado! ¡Aquel acomodador era un
imbécil! ¿Voy a ser el responsable de la idiotez de los demás? ¡A dónde íbamos a parar!
Tenía el número veinticinco de la séptima fila y aquel asno con brazaletes me llevó al
10 doscientos veinticinco. ¡Del otro lado de la plaza! La gente empezó a chillarme. ¿Dónde me
iba a sentar si aquel desgraciado se había equivocado y la plaza estaba llena a reventar?
Reclamé, intenté explicarme. Se quiso escabullir. La gente me insultaba. ¡Y oí la ovación!
¡Y no había visto el quite! Me dio tal rabia que lo tiré tendido abajo. ¿Que se fracturó la
base del cráneo? ¡Qué tengo yo que ver con eso! ¡Si cada uno cumpliera con su obligación!
10 Bastante castigo tengo con no haber visto la corrida.

1 ruedo!] ruedo! ¡Yo no tengo la culpa! *sde*, *rum* **3** ¿Voy a ser el] ¿Es que (qué *sde*) uno
va a ser *sde*, *rum* **8** quite!] quite! ¡Yo no tengo la culpa! *sde*, *rum* || ¿Que] ¿Qué *sde*,
vhm

Testimonios: *sde* 85, número 28, p. 13; *rum* 21, *psa* 21; *cef* 106, p. 51; *vhm* 21; *cel*

¡Yo quería un hijo, señor! A la cuarta hembra me la eché.

I hembra] mujer *sde* mujer, *rum* || me la eché.] ¡ya está bien! *sde*, *rum*

Testimonios: *sde* 86, número 28, p. 13; *rum* 22, *psa* 22; *cef* 107, p. 51; *vhm* 22; *cel*

Fue por pura tozuda. No le costaba nada hacerlo. Pero que no, que no y que no. Ustedes no se pueden dar cuenta. Las hay así. Pero cuantas menos haya, mejor.

Testimonios: *sde* 87, número 28, p. 13; *rum* 23, *psa* 23; *cef* 108, p. 51; *vhm* 23; *cel*

Entró en aquel preciso momento. Había esperado la ocasión desde hacía un mes. Ya la tenía acorralada, ya estaba vencida, dispuesta a entregarse. Me besó. Y aquel sombrío imbecil, con su cara de idiota, su sonrisa de pan dulce, su facultad de meter la pata cada día, entró en la recámara, preguntando con su voz de falsete, creyendo hacer gracia:

5

—¿No hay nadie en la casa?

Para matarlo. El primer impulso es siempre el bueno.

Luego de este texto, en *cef* aparecía otro (aquí numerado 150), que ya no fue incluido en *cel*:

“Lo maté porque me lo dijo mi mamá.”

Testimonios: *sde* 89, número 28, p. 14; *rum* 25, *psa* 25; *cef* 110, p. 52; *vhm* 25; *cel*

La verdad es que me porté mal con él. Me dejé llevar por un arrebató y lo insulté. Él tenía la razón, pero yo soy así.

5 No hubo más. Nos seguimos viendo, sin hablarnos. Pero, para mí, era muy molesto. Claro está que podía haberle pedido perdón, y todo hubiese seguido como antes. Pero yo no soy de éstos. Él no me hacía caso: como si no existiera. Pero estaba ahí. Había que acabar. Lo dejé seco. No dijo ni ¡ay! Estoy seguro de que ni siquiera le dolió. Los dos hemos quedado tranquilos.

Título] CARA *sde* **3** seguimos] seguíamos *sde* **5** éstos] esos *sde, rum* || existiera] existiese *sde* **5-6** Pero estaba ahí. Había que acabar. Lo dejé seco. *om. cef* **6** dos] dos nos *sde*

Testimonios: *sde* 90, número 28, p. 14; *rum* 26, *psa* 26; *cef* 111, p. 52; *vhm* 26; *cel*

5 Me insultó sin razón alguna. Así, porque se le subió la sangre a la cabeza. Estábamos jugando rommy, hizo una trampa, se lo advertí. Decidí no jugar más. Lo resintió como un bofetón. No nos volvimos a hablar. Él era el culpable. Lo malo es que teníamos que vernos a diario en la oficina. Yo esperaba que me pidiese perdón. Pero ¡ca!, no era de esos. Su presencia me molestaba cada vez más hasta que aquel día le vacié la pistola. Ni modo.

Título] CRUZ *sde* **1** insultó] insultó, *sde, rum* **4** ¡ca!.,] ¡ca! *sde* **5** día] día, *sde, rum*

Luego de este texto, en *cef* seguía una serie de diez “crímenes” –fragmentos 112-121 de aquella edición– que no se reprodujeron en *cel*. Son los aquí numerados 151-160:

151: “Lo maté sin darme cuenta. No creo que fuera la primera vez.”

152: “Estaba tan furioso que cuando quise abalanzarme había desaparecido. Si la rematé con tanta saña fue por eso.”

153: “¿Qué culpa tengo, señor, de que el machete estuviese bien afilado? Fue casualidad. Por eso no se castiga a nadie. Le juro que no lo sabía. No fue por furia, ni como Julito, que destroncó a su papá de un golpe; la verdad es que estaba a su lado, de rodillas, arreglando no sé qué y el chamaco no había cumplido los nueve. No es más que por ver si cortaba —dijo—. Y como era verdad, lo creyeron. Y lo mandaron con su mamacita, y él bien que lo sabía. ¿Y yo que no estaba enterado voy a tener que pagar toda una vida porque el Nicho lo mandó amolar? El amolado, señor juez, un servidor. Bien dicen que la ignorancia es la madre de todos los males. Y no me malmodié.”

154: “¡Me aseguró que no había comprado aquel tomo III en su librería; y le faltaba de la página 161 a la 177! / —Sí, le falta un pliego. / —Menudo pliego le metí.”

155: “Sí, señor juez: no intento justificarme sino explicar, darle noticia. Soñé que mi socio me estafaba. Lo vi tan claro, tan evidente, que aunque al despertar me di cuenta de que era una imagen de la modorra, tuve que degollarle. Porque no podía deshacer nuestra sociedad sin razón valedera y no podía aguantar verle cada día teniendo presente la sombra del sueño que llegó a quitármelo.”

156: “¡Cómo iba a permitir que se acostara con una mujer a la que le habían trasplantado el corazón de María!”

157: “Lo maté porque bebí lo justo para hacerlo.”

158: “—Llegó, echó un ojo, ganó. No se pueden hacer las cosas demasiado aprisa. No, señor, no fue con el as de espadas, con el siete del mismo palo para no perder —por lo menos— la tradición.”

159: “¡Tenía el cuello tan largo!”

160: “¡La nuez!, señor juez, ¡la nuez tan sólida, tan mal afeitada, con esa piel de gallina vieja, desplumada y papadujeante y ese cartílago —¿la nuez es un cartílago?— subiendo y bajando, deglutiendo, hablando, roncando! No me lo recuerde. No vale la pena; debió pasar muy malos ratos mirándose en el espejo aunque sólo fuera para rasurarse.”

Testimonios: *sde* 91, número 28, p. 14; *rum* 27, *psa* 27; *cef* 122, pp. 54-55; *vhm* 27, *cel*

Es que ustedes no son mujeres, y, además, no viajan en camión, sobre todo en el Circunvalación, o en el amarillo cochino de Circuito Colonias, a la hora de la salida del trabajo. Y no saben lo que es que la metan a una mano. Que todos y cualquiera procuren aprovecharse de las apreturas para rozarle los muslos y las nalgas, haciéndose los desinteresados, mirando a otra parte, como si fuesen inocentes palomitas. Indecentes. Y una procura hurtarse a la presión y empuja hacia otro lado. Y ahí otro cerdo, con las manos en los bolsillos rozándola a una. ¡Qué asco! Pero ese tipo se pasó de la raya: dos días seguidos nos encontramos lado por lado. Yo no quería hacer un escándalo, porque me molestan, y son capaces de reírse de una. Por si acaso me lo volvía a encontrar me llevé un cuchillito, filoso, eso sí. Sólo quería pincharle. Pero entró como si fuera manteca, puritita manteca de cerdo. Era otro, pero se lo merecía igual que aquél.

2 Circunvalación] de “Circunvalación” *sde, rum* “Circunvalación” *psa, cef, vhm* || Circuito Colonias] “Circuito Colonias” *sde, rum, psa, cef, vhm* 3 la metan] le metan *sde, rum*
 4 rozarle] rozarla a una *sde, rum* || y las nalgas] o las nalgas *sde, rum* 7 ¡Qué asco!] Qué asco. *sde* 9 reírse] reirse *sde* 10 fuera] fuese *sde, rum* || puritita] purita *cef* 11 aquél] aquel *sde*

Testimonios: *psa* 28; *cef* 123, p. 55; *vhm* 28; *cel*

Aquel maldito perrazo amarillo, cada vez que yo pasaba frente al portal de la casa, surgía para olerme los fondillos de una manera vergonzosa, como si oliese lo peor —o lo mejor— pegado su hocico húmedo a mi as de oro, y yo sintiendo en mi centro su morro caliente y pegajoso, empujándome, impidiéndome andar, haciéndome tropezar; ridículo.

5 Y no tenía más remedio que pasar por allí. No había otro camino, a menos de dar una vuelta tremenda. Y no fallaba. Tampoco yo, el día que me decidí a partirle la cabeza con una varilla de hierro, que, de lejos, podía parecer bastón.

Entonces surgió el dueño del animal y me atravesó. Perdónesele.

Dos crímenes barrocos

135

Testimonio: *cel*

Mire, señor, no vaya a ir en contra de mis ideas. No lo tolero. Yo acepto las suyas: para usted. Se las queda, las mastica, las digiere, las expulsa si a tanto le lleva su gusto. En general, los hombres desde hace un par y pico de siglos creen que son lo mejor de la humanidad. El *non plus ultra*. O.K. Allá ellos. Yo estoy convencido de lo contrario, de que
5 todos somos unos hijos de la chingada por el hecho mismo de ser hombres. Hace mucho que quedó probado que el hombre ha llegado a domesticar la naturaleza a fuerza de mala leche, ingratitud, instintos asesinos, palos, pedradas, machetazos, tiros, hipocresías, asesinatos a mansalva, imposición de la esclavitud. Cualquier hombre, por el hecho de serlo, es un hijo de puta. No discuto que otros piensen de manera distinta. Para mí, el
10 imbécil mayor —suizo tuvo que ser— fue Juan Jacobo Rousseau. Con estas ideas, ¿qué de extraño tienen que yo sea una buena persona? Que matara a don Jesús, no tiene nada de particular: no le debía un céntimo a nadie.

136

Testimonio: *cel*

Pienso, luego soy, dijo el hombre famoso. Los árboles de mi jardín son, pero no creo que piensen, con lo que se demuestra que el señor Renato no estaba en su sano juicio y que lo mismo sucede con otros seres: mi suegro, por ejemplo: es y no piensa, o mi editor que piensa y no es. Y si lo ponemos al revés, tampoco es cierto. No existo porque pienso ni
5 pienso porque existo.

Pensar es cierto, existir es un mito. Yo no existo, sobrevivo, vivir —lo que se dice vivir— sólo los que no piensan. Los que se ponen a pensar no viven. La injusticia es demasiado evidente. Bastaría pensar para suicidarse. No; don Descartes: vivo, luego no pienso, si pensara no viviría. Hasta se podría hacer un bonito soneto:

10 *Pienso luego no vivo, si viviera
no pensara, señor... etc... etc...*

Si para vivir se necesitara pensar, estábamos lucidos. Pero, en fin, si ustedes están convencidos de que así es, soy inocente, totalmente inocente, ya que no pienso *ni quiero pensar*. Luego si no pienso no soy y si no soy ¿cómo voy a ser responsable de esa muerte?

Texto de contraportada (1972)

Testimonio: *cel*

No hay tantos crímenes como dicen, aunque sobran razones para cometerlos. Pero el hombre —como es sabido— es bueno, por ser natural, y no se atreve a tanto. De las reacciones de los mis difuntos nada digo, por ignorancia. Me bastaron —como autor— las de sus asesinos.

5 —¡Ojalá se muriera!— se dice de fulano en un momento preciso por distintos motivos.

De ahí que el título tenga, en cuanto al adjetivo, antecedentes que suenan al oído menos pintado, y referente al sustantivo, el de mi primer drama, escrito a los dieciocho años. Mi mala sangre por ahí se revela. Otros antecedentes, aunque plantados al tresbolillo, gozan de cierta unidad: Quevedo, Gracián, Goya, Gómez de la Serna. *Disparates* hicieron los dos
10 últimos. Reconozco la superioridad literaria del pintor. De los *Disparates* a los *Desastres de la guerra* no hay gran distancia. Las cosas han cambiado desde mi primer *Crimen*, pero ni aquel dramoncillo ni este libelo tienen que ver con la política y sí, tal vez, con la poesía; con lo que me refuto, habiendo asegurado tantas veces que tienen raíz común. A lo mejor, inconscientemente, este es un libro político, pero no creo que pase de ser un homenaje a la
15 confraternidad y a la filantropía, sin salir del limbo.

Me declaro culpable y no quiero ser perdonado. Estos textos —dejo constancia— no tienen segundas intenciones: puro sentimiento.

Parte 2

“Crímenes”, en *Sala de Espera*, que no se incluyeron en libro

Trece “crímenes” aparecidos en los números 16, 21, 23, 28 y 29 de la revista *Sala de Espera*, entre noviembre de 1949 y febrero de 1951, que —excepto uno, el último, que se incluyó en *cej* y en *cef*, pero no en *cel*— no fueron luego incorporados al libro.

137⁴

Testimonio: *sde* 1-3, número 16, pp. 8-12

Bueno, bueno... Me llamo Fernando González Borrego. Ya saben bastante, ¿no? Ahora va a resultar que un nombre y dos apellidos no son suficientes para determinar quién es uno. ¿Sería el mismo si me llamara Alfredo Heckel y Halfenburg? Apuesto a que no. Mi padre se llamaba Pedro, Pedro González Camarasa. Mi madre —como es legítimo— se llamaba Borrego, lo cual es bastante molesto y me causó muchos disgustos en el colegio y en el Instituto. Una vez, una sola vez, llegué a las manos con uno por una broma acerca de mi segundo apellido. Si yo hubiese sido un hombre violento hubiese salido a pelea diaria. Pero era tímido, y no muy fuerte. Esa vez, cuando me pegué con uno de sexto —yo estaba en quinto— llevé la peor parte. No que no le diera, pero él me dio más, y me rompió las gafas.

Luego me casé. Voy tan aprisa porque lo cierto es que del bachillerato pasé al matrimonio como si tal cosa. De los dieciocho a los veintisiete no hice nada en particular: Estudié química y fui novio de Mariana. Nos casamos el 18 de abril. Hubo grandes guirnaldas de flores blancas colgadas del altar a los pilares de San Jerónimo. Por otra parte creo que mi chaqué me venía algo estrecho; la prueba: que no pude volvérmelo a poner. De mi mujer no tengo por qué hablar; no entra para nada en esta historia. Además es tonta. Fue guapa, tal vez, más que guapa, guapetona, apetitosa: como esos dulces relumbrones que, cuando les hinca uno el diente, resultan demasiado azucarados, empalagosos. No se sabía mover. Lo que le gustaba era dormir. Creo que se dan ustedes cuenta. Lo demás era la fábrica, en la que no tenía gran cosa que hacer: era el hijo del amo. Cuando se murió mi padre, idiotamente, de una pulmonía, en Zaragoza, seguí siendo el hijo del amo. Aventuras amorosas no había dejado de tener, aquí y allí: Diana, una amiga de Mariana a la que le entraron remordimientos, y lo que iba saliendo. Lo que prefería eran las putas; no que cuando más lo fueran me gustaran más, no. Más bien al contrario: modositas, pero guapas, delgadas, de ojos dulces. Hasta que di con María. Ustedes la conocieron. Congeniamos y le

⁴ Este relato se convertiría en “La pendiente”, en el libro *Ciertos cuentos* (México, Antigua Librería Robredo, 1955). Tomando como base el texto de *sde*, y atendiendo al interés de observar las variantes posteriores, lo cotejo con el cuento, a partir de las versiones de *Ciertos cuentos* (ed. de Jesús S. Carrera Lacleta et al., Fundación Max Aub, Segorbe, 2001, pp. 245-256) y de *Los pies por delante y otros cuentos* (Seix Barral, Barcelona, 1975, pp. 143-150) a los que referiré en el aparato crítico con las abreviaturas *cc* y *ppd*.

puse piso. Pero nos aburríamos. No me divertía ir por los sitios que frecuentaba antes porque a mí me molestaba pensar que algunos de aquellos caballeros, por no decir todos, se habían acostado con ella; y andar por cafés, cines o teatros “bien” no era conveniente por el qué dirán y, más precisamente, para que no le fueran con el chisme a mi santa esposa.
30 Empezamos —un poco porque sí, como podrán comprender— a ir a tascas y a sitios de mala muerte. No diría que me gustó, pero me fui acostumbrando. Hasta tal punto que me pesaba cualquier otro medio. No que me fastidiara mi casa o la fábrica; no, eso no: yo seguía haciendo mi vida normal, sino que los bares elegantes, los restaurantes, el casino, las carreras, el bridge se me fueron haciendo intolerables. A María parecía acontecerle otro
35 tanto.

En las tabernas, en los garitos, nos recibieron como si tal cosa. Nunca nos sucedió nada. En el “Molino Verde”, donde dicen que generalmente le quitan a uno la cartera con la derecha y la estilográfica con la izquierda, nunca tuvimos el menor tropiezo. Y si saco a relucir el “Molino” es porque nos fuimos acostumbrando a recalar allí todas las noches y
40 acabamos teniendo una tertulia. Gente fina —y no lo digo en broma—: Emilio, Juan, Pedrote, Gilimón, Pocapena, el Ninchi; banderilleros, carteristas, chulos, ladrones, vagos todos. En seguida, quién sabe por qué, nos tuvieron por suyos. No se preocuparon nunca por saber quiénes éramos, ni qué hacíamos de día. Tampoco pedían dinero; solían tener lo suficiente para vivir. Además, muy respetuosos con María. Tal vez nació todo porque los
45 tratábamos de igual a igual. Ninguno tenía lo que se suele llamar un oficio respetable. Jugábamos pequeñas cantidades al dominó, al mus, al julepe. De cuando en cuando alguno iba a parar a la cárcel. Un día pude sacar a Gilimón gracias a unas influencias. La verdad es que sólo lo habían encarcelado por sus malos antecedentes. Recurrieron a mí —al mes o a los dos meses de lo anterior— para que interviniera en favor de un tal Garrapatas. Tuve que
50 hacer más gestiones, pero logré también sacarlo del mal paso. Como es natural, lo hice por simpatía, sin ningún fin preconcebido. Aquello les impresionó mucho. Se me ofrecieron todos para lo que fuera. Los criminales son una gente tan decente como otra cualquiera, y yo me encontraba, entre ellos, como un pez en el agua. Me fui interesando por sus medios de vida. Una noche en que Emilio y Juan habían decidido llevar a cabo un robo les
55 acompañé. No por nada, únicamente por ver, por enterarme, por curiosidad. Me enteré por casualidad: Cuando llegamos, se callaron. Les pedí que siguieran hablando. Dudaron un momento pero, después de consultarse con la mirada, me pusieron al tanto. A María aquello le pareció bien. Anduvimos paseando por la acera mientras ellos se introdujeron en la casa señalada. Salieron y nos fuimos tranquilamente a un café cantante que había entonces por
60 Cuchilleros. Se repartieron el botín, me ofrecieron una parte, que, como pueden ustedes suponer, no acepté. Sin embargo se empeñaron en dar un collar a María. No tenía ningún valor, pero se lo agradecemos. Aquello nos gustó y seguimos acompañando a unos amigos y a otros. No corríamos ningún peligro. Una noche pasaron unos policías, en bicicleta, y los entretuvimos hasta que nuestros amigos pudieron alejarse sin ser molestados. En aquella
65 ocasión tampoco quise que me dieran nada. Se molestaron. Para desagraciarles les indiqué que fueran a robar a casa del marqués de Gorfe. Yo conocía perfectamente el lugar y no hubo dificultad alguna, todo fue como una seda. Más por María que por mí, acepté un dibujo de Goya y un apunte de Rosales. Me divertió la investigación policiaca, a la que asistí de lejos, sin querer mezclarme demasiado, gracias a los consejos de Pocacosa, que era
70 el más inteligente. De todas maneras acompañé al marqués a la Dirección General. Le enseñaron bastantes fotografías de “maleantes”. Interrogaron al Ninchi, a Pedrote, sin resultado. Y no hubo más.

Llegó el verano. Tuve que ir a San Sebastián —María estaba en Fuenterrabía— y nos aburrimos mucho. Volvimos el 15 de septiembre, dos semanas antes de lo acostumbrado. Pretexté asuntos de la fábrica.

75

Ya es hora de que hable de Begoña. Begoña era mi cuñada. Una mujer insoportable. No por nada, ni fea, ni regañona, pero con un olor que me sofocaba. Le pregunté a varias gentes si no les sucedía lo mismo. Y no. Pero a mí me atacaba la nariz, la garganta, el pecho. Le tenía alergia. Y vivía con nosotros. Añadan ustedes su desconfianza, sus retintines, sus bromas acerca de mi fidelidad. Otros dirán que su dinero. Pero es falso. Evidentemente era rica; evidentemente, si se moría, mi mujer heredaría su capital. Pero les aseguro que aquello no entró en nada en lo que sucedió. No. En un ochenta por ciento fue por el olor, y el resto, por el perro. Begoña tenía un perro desde que se quedó viuda. A mí me molestan los perros. No por nada especial: me molestan porque son animales, y no los soporto. Lo mismo hubiera sucedido si se hubiera tratado de un gato, de un loro o de una tortuga. Por eso no me gusta el campo.

80

85

Con el otoño volvimos a las andadas, con éxito. Un día entré con ellos. Es fácil. Yo no me explico por qué no hay más ladrones: con un poco de sentido común, el robo es cosa hecha. Un día, en casa de quien no hace al caso, nos sorprendieron. Los muchachos pudieron escapar y yo me quedé, un poco a la fuerza, dicho sea de paso, a ver qué pasaba. La verdad es que tampoco corría ningún peligro: la mujer era guapa y era una disculpa. Lo divertido es que resultó, cayó en mis brazos. “Pecatta minuta”. María se lo olió y me armó un escándalo. Al día siguiente se descubrió el robo. La mujer, como es natural, no chistó, ni creo siquiera que relacionara ambas cosas.

90

95

Por otra parte los negocios de la fábrica iban como sobre ruedas. Todo hubiese sido perfecto sin Begoña. Lo estuve pensando y decidí que era un idiota. ¿Qué me costaba hacerla desaparecer? Nada, lo que se dice nada. Le hablé al Garrapatas, sin darle más explicaciones. Le dije exactamente lo que tenía que hacer: el día, la hora. Aquella tarde me llevé a Mariana al Escorial, con el cuento de escoger una casa, y nos quedamos a dormir allí. Cuando regresamos, todo estaba hecho. Fue un alivio, y eso que tuve que velarla, y ¡hay que ver cómo hedía! De cuando en cuando todavía me persigue aquel recuerdo.

100

105

Lo malo es que el Garrapatas, a quien pagué religiosamente lo convenido, robó unas cuantas cosas —yo le había dado permiso para ello—, y entre ellas un marco de plata. En él había una fotografía mía y de mi mujer. El no me dijo nada. Pero yo me enteré por el inventario que tuvimos que hacer para dar parte a la policía. Como es natural mis nuevos amigos no sabían mi verdadera identidad. Yo les he dicho antes que suele ser gente poco curiosa. El mismo Garrapatas nunca me hizo la menor referencia a aquello. Sin embargo yo estaba molesto. Voló mi tranquilidad. Pensé un momento en hacerlo desaparecer a manos de cualquiera, pero se me presentaron muy claros los riesgos de la operación: si el Garrapatas tenía tiempo de decir dos palabras a su presunto asesino, me descubriría. Por otra parte yo no podía seguir así. María estaba al tanto, como es natural, y me propuso la solución.

110

115

El Garrapatas no desconfiaba de mí, o, por lo menos, nada me hacía sospechar de ello, pero es evidente que si yo le invitaba a dar una vuelta por el campo, es posible que le apareciera una mosca en la oreja. Lo bueno es que se tenía por guapo, y aun lo era. Se resistió un poco, pero María se las agenció, de manera que logró que aceptara una cita. Lo llevó hasta cerca de Galapagar, bajaron del coche, ella se apartó y, aunque fallé el primer tiro, le di de lleno con los demás. Nos volvimos tranquilamente a Madrid. Como los otros no sabían nada de lo de Begoña, nadie sospechó nada.

120 Desde entonces viví feliz, hasta el momento en el cual empezaron a subírsele los humos
a María. No sé exactamente lo que se proponía. Tal vez que me casara con ella. A veces las
mujeres no se quieren dar cuenta de cómo es el mundo: para ellas es mucho más pequeño
que para nosotros, los hombres. Además, quién sabe por qué, debió pensar que el dinero —
ya teníamos un capital, y ella lo sabía— era tan suyo como mío. Lo cual, por lo que ya
125 llevo dicho, ustedes se darán cuenta, era absolutamente falso. Aún hacía yo demasiado
regalándole cuanto me pedía. Pero, ¡figúrense!, era avara. Después quiso comprar una finca
en su pueblo. Era gallega. ¿Qué se me había perdido a mí en Galicia? Y más en el campo.
Discutimos, con buenas palabras, pero tesoneramente. Cuando se le metía algo en la cabeza
era capaz de todo, con tal de salirse con la suya. Yo no tenía ningún cuidado de que me
130 denunciase: le hubiese ido casi tan mal como a mí. Y, referente al Garrapatas, se hubiese
podido probar que ella salió de la ciudad con él: que a mí, ni quien me viera. Tengo que
reconocer, en su favor, que ni siquiera se le ocurrió amenazarme. No: únicamente quería ir
a vivir al campo, de cuando en cuando, para presumir ante sus paisanos. El campo: vacas,
cabras, perros, ovejas. Un espanto. Ahora ya sé a qué olía —para mí— Begoña: a estiércol.
135 Por otra parte Mariana —quién sabe si con la proximidad de la menopausia— se volvía un
poco más exigente. Por todo decidí acabar con ella, y retirarme, tranquilamente, a mi
fábrica y mis productos químicos.

Fue muy sencillo, y hasta cierto punto, inesperado. Volvíamos del “Molino Verde”, era
ya muy tarde. Íbamos andando tranquilamente por la acera. Vi venir un camión a bastante
140 velocidad, muy pegado a su derecha, porque estaban arreglando el asfalto del otro lado de
la calle; me bajé como si arreglara el cordón de mi zapato. Ella se paró a esperarme.
Calculé las distancias y, de un cabezazo bien dirigido la eché bajo el coche. Y eché a correr.
Por lo visto no dijo ni ¡ay!

Desde entonces vivo feliz. Acaban de condecorarme y estoy tramitando un título
145 pontificio.

1 Bueno, bueno *om. cc, ppd* **9** quinto—] quinto— , *ppd* **12-13** particular: Estudié] particular: estudié *ppd* **14** San] san *ppd* **14-15** Por otra parte creo que] Mis zapatos y *cc, ppd* **15** venía algo estrecho] venían algo estrechos *cc, ppd* || volvérmelo] volvérmelos *cc, ppd* **17** tal vez,] tal vez; *cc* **23** entraron] entró *sde, ppd* || las putas:] las... *cc* las... *ppd* **24** cuando] cuanto *cc* **25** Ustedes la conocieron] Vosotros la conocisteis (conocistéis *ppd*) *cc, ppd* **26** antes] antes, *cc, ppd* **29** y, más precisamente,] y *cc, ppd* **30** podrán] podréis *cc, ppd* **37** “Molino Verde”] *Molino Verde* *cc* **38** Y si] Si *cc, ppd* **39** “Molino”] *Molino* *cc* **47** Un día] Un día, *cc, ppd* **50** sacarlo] sacarle *cc, ppd* **52** una gente tan decente como otra cualquiera] tan decentes como los demás *cc, ppd* **53** un pez] pez *cc, ppd* **54** noche] noche, *cc, ppd* || robo] robo, *cc, ppd* **55** por enterarme, *om. cc, ppd* **56** casualidad: Cuando] casualidad: cuando *cc, ppd* || se *om. cc, ppd* **60** parte,] parte *cc, ppd* **61** Sin embargo] Sin embargo, *cc, ppd* || dar] regalarle *cc, ppd* || ningún *om. cc, ppd* **62-63** a unos amigos y a otros] a unos y otros *cc, ppd* **63** y los] los *cc, ppd* **64** amigos] compinches *cc, ppd* **68** divertió] divertió *sde, cc* || policiaca] policíaca *cc, ppd* **79** Le tenía alergia. Y vivía] Alegría (*sic, por* Alergia) se llama esa figura. Vivía *cc, ppd* || Añadan ustedes] Añadid *cc, ppd* **81** les *om. cc, ppd* **82** entró en nada en lo que sucedió] pesó en los sucesos *cc, ppd* **83** resto,] resto *cc* **85** si se hubiera] si se hubiese *cc, ppd* **92** “Pecatta minuta”] *Pecatta minuta* *cc, ppd* **94** cosas.] cosas. Y, si lo hizo, allá ella. *cc, ppd* **95** parte] parte, *cc, ppd* || como *om. cc, ppd* **101** hay que] hay qué *sde* **103** y entre] entre *cc, ppd* **104** Él no] El no *sde* No *cc, ppd* **105** natural] natural, *cc, ppd* **106** sabían mi verdadera] conocían mi *cc, ppd* || Yo les he dicho] Ya dije *cc, ppd* **107** me *om. cc, ppd* || Sin embargo] Sin embargo, *cc, ppd* **108** Pensé un momento en hacerlo] Pensé, un momento, en hacerle *cc, ppd* **111** parte] parte, *cc, ppd* **112** solución.] solución: *cc, ppd* **114** si yo] si yo, por ejemplo, *cc, ppd* **115** apareciera] apareciese *cc, ppd* **116** agenció,] agenció *cc, ppd* || que aceptara *om. cc, ppd* **117** hasta *om. cc, ppd* **119** nada de] de *cc, ppd* **123** los hombres.] los hombres, *sde* **124-125** ya llevo dicho, ustedes se darán] llevo dicho, os daréis *cc, ppd* **126** Pero, ¡figúrense!, era avara. Después] Además, ¡figuráos!, resultó avara: *cc, ppd* **130** denunciase:] denunciase; *cc, ppd* **133** campo, de cuando en cuando, para presumir ante sus paisanos. El *om. cc, ppd* **136** ella] María *cc, ppd* **138** sencillo, y] sencillo y, *cc* sencillo, y, *ppd* || Verde”, era] Verde” era *sde* Verde, ya *cc* Verde”, ya *ppd* **139** tarde. Íbamos] tarde, *cc, ppd* **141** bajé] agaché *cc, ppd* **142** dirigido la eché] dirigido, la tiré *cc, ppd*

Como se adelantó, en este caso el texto se establece a partir de *sde*, anotando las variantes posteriores, provenientes de la reconversión de estos tres crímenes en el cuento “La pendiente”. En la versión primera sólo merecen señalarse las enmiendas de alguna errata (“divertió”, en línea 68, o “hay qué...”, en línea 101), algún error de puntuación (líneas 123, 138) o alguna conjugación verbal (“entraron”, allí donde en *sde* se lee “le entró remodelamientos”: línea 23).

Nótese que, a partir de la línea 25, en el cuento “La pendiente” hay un reemplazo de la forma americana del pronombre plural de segunda persona por su variante peninsular. Sin embargo, este reemplazo no es sistemático: la forma americana permanece implícita en el verbo, en la línea 1: “Ya saben bastante”, e incluso explícita, en la línea 19: “Creo que se dan ustedes cuenta”, o en la línea 60: “como pueden ustedes suponer”.

Testimonio: *sde* 45, número 21, p. 9

No solamente me gusta, adoro el cine. Voy todos los días. No puedo vivir sin él. “Los últimos amores” es una película muy buena, bien construida, excelentemente interpretada y —sobre todo— de un interés extraordinario: no hay quien sepa quién es el asesino. Y aquel mequetrefe, por la sencilla razón de que la había visto, me contó el final.

- 5 Lo hubiera matado, destrozó todo mi gusto. Lo hubiese machacado... Desgraciadamente era amigo mío. Pero no se lo perdoné nunca. Y, cuando ayer, cenando en casa, empezó a narrar el argumento de “¿Quién lo mató?” que, regodeándome de antemano, pensaba ir a ver mañana, algo más fuerte que yo me empujó a estrellarlo contra el suelo.

Testimonio: *sde* 47, número 21, pp. 10-11.

- Me puso en un brete, en el compromiso más horrible. Pero lo habíamos deseado tanto que yo me sentí responsable de un posible aborto si me oponía. Hacía ya cinco años que estábamos casados. Y hasta ese momento, nada. Y de pronto vino aquello como una alegría prodigiosa. Lo demás, sucedió exactamente tres meses después. Yo no sé qué vería mi
- 5 mujer en aquel hombre. Alfredo era amigo mío desde hace años y nunca se había fijado Adelina en él, que yo sepa. Pero de pronto le entró aquella manía. ¿Qué debo hacer yo? ¿Ustedes se dan cuenta de mi responsabilidad como futuro padre? Era un deseo, y dicen, que, el no realizar una apetencia en ese estado puede desgraciar a la criatura. Así que, después de mucho pensarlo, accedí; al fin y al cano, lo peor no podía suceder. Se fueron a
- 10 Cuernavaca, un sábado. La catástrofe sucedió justamente al fin de la otra semana, cuando fuimos a ver al doctor Sotero: diagnosticó un falso embarazo. Salí como loco a la calle y maté al primero que se me puso por delante.

Desde luego el responsable es el médico: yo no tengo la culpa de que se equivocara la primera vez.

140

Testimonio: *sde* 53, número 23, p. 15

Un camión de doble rueda atrás. Cogió al perro por una pata —un perro de esos de a calle, color canela y con el vientre blanco—. El animal aulló, y el chafirete detuvo su armatoste; iba muy despacio: llovía. El animal, atrapado, se debatía. El hombre sacó la cabeza por la ventanilla, miró al bicho que se revolcaba procurando zafarse. Le bastaba dar 5 tantita marcha atrás para liberarlo. Se acomodó frente al volante, metió la marcha y arrancó, despanzurrando al perro. Este aulló un momento más, deshecho a mitad, aplastado de medio cuerpo para abajo. Yo siempre llevo pistola, y tengo muy buena puntería: de seis tiros le metí cinco en el cuerpo. El camión se incrustó en una barda, destrozando un farol. Estoy dispuesto a pagar los daños causados. Ahora, que del tipo ese: ni hablar.

141

Testimonio: *sde* 54, número 23, p. 16

Lo maté por equivocación, así que ni responsabilidad tengo.

142

Testimonio: *sde* 55, número 23, p. 16

Me dolía tanto el estómago que me eché a la calle dispuesto a matar al primero que me encontrara. Menos mal que era soltero.

143

Testimonio: *sde* 56, número 23, p. 16

Pero si eso es viejísimo: hace más de seis años. Fue la mera noche de boda: se quitó su brassier, o como lo llamen, y ¿usted cree que se puede dormir toda la vida con una mujer que tiene busto como cabra ordeñada? Y los remedios, cuanto antes, mejor.

144

Testimonio: *sde* 57, número 23, p. 16

Lo maté porque quería que aquella estampilla saliera a subasta.

145

Testimonio: *sde* 58, número 23, p. 16

Vamos por partes: me dolía el vientre de una manera horrorosa, y conste que no había comido un bebido nada que justificara aquellos retortijones del demonio. Y aquel desgraciado sin salir. Yo no sé cuánto tiempo, a mí me pareció un eternidad. Y yo no podía más. Derribé la puerta y lo hundí allí dentro. A veces puede más la necesidad que la cabeza.

146

Testimonio: *sde* 59, número 23, p. 16

Sí: tiré la piedra. Pero suban conmigo a la cortadura, a ver si se ve algo. ¿Qué le dio en la cabeza a aquel pobre pescador, y se cayó al río, y se ahogó? Estaría de Dios. A lo sumo, busquen la piedra.

Testimonio: *sde* 92-95, número 28, pp. 15-16.

Genovevo Fernández Luque era cobrador de “Industrias Generales”, S. A. desde hacía quince años. Nacido en León, Guanajuato, había venido niño a la capital, con su padre.

Se casó, enviudó, cobrando facturas. Le gustaba su oficio; las calles y tanto andar. Tenía cierta libertad y buen sueldo. Un día, en la oficina, cuando hablaba con el cajero principal, se desmayó. Le llevaron a un sanatorio, le tuvieron allí, a la fuerza, tres días. La verdad, que le atendieron bastante mal. Añádase que las monjas no eran gentes de su gusto. Genovevo Fernández acababa de cumplir los cincuenta.

Al volver a la oficina, al día siguiente, lo llamó el gerente para ofrecerle un puesto subalterno en la caja. El informe del médico, aun haciendo constar lo leve de la lesión cardiaca, admitía la posibilidad de nuevos ataques, con pérdida del conocimiento, y la casa no quería correr el riesgo de que su cobrador cayera en la calle con la bolsa repleta. Genovevo tomó aquello como un insulto personal, pero tuvo buen cuidado de no dejar traslucir su resentimiento. Mientras buscaban una persona de confianza que lo sustituyera, siguió efectuando los cobros de la negociación.

A los dos días se reunió con tres amigos en el “El amor de Pancho”, cantina que frecuentaba de muy tarde en muy tarde. El Chacho, Damián Ruiz y Rubén Gordillo, el Pelón, eran conocidos suyos, con los que algún sábado solía tomar unas copas, y comer unos tacos en casa de Beatricita antes de ir al cine, insana diversión que era todo su lujo. Les propuso que lo asaltaran el día que les indicara. El asunto no ofrecía ningún peligro: él daría datos equivocados acerca del número y catadura de los bandidos. Se repartirían el dinero equitativamente: la mitad para él, la mitad para ellos. Quedaron de acuerdo.

El día señalado, un sábado, se encontraron en una calle desierta, a espaldas de una fábrica donde había cobrado ochenta mil pesos. Lo malo, les dijo, que se los habían pagado en billetes de diez mil, y nuevos, de los que seguramente tenían la numeración. Sin embargo, no había opción: seguramente la semana venidera reemplazarían a Genovevo. Lo mejor sería esconder el dinero algún tiempo, y luego, dentro de unos meses irlos cambiando, tal vez en el extranjero. Al fin y al cabo un viaje a San Antonio no costaba tanto.

Amordazaron a Genovevo, según lo convenido, y le ataron las manos, después de que les hubo entregado la cartera. Lo tumbaron con cuidado en el suelo y una vez allí, el Pelón le hundió un cuchillo en el pecho.

—Por avorazado— dijo.

Y se fueron, tan tranquilos. Genovevo murió en seguida y no tuvo tiempo de quejarse de la patente ingratitud.

Los tres amigos decidieron seguir el consejo del difunto: fueron al Desierto de los Leones, se internaron en el monte, y, mientras Damián echaba agua, por si acaso se

⁵ Estos cuatro crímenes se convertirían en el relato “Los avorazados”, de *Cuentos mexicanos (con pilón)* (Imprenta Universitaria, México, 1959). Como en el caso del texto 137, aquí también el cotejo se realiza, con el texto de *sde* como base, anotando cambios de la versión posterior, a partir del cuento incluido en *Cuentos mexicanos (con pilón)* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990, pp. 63-65) y en *El zopilote y otros cuentos mexicanos* (Edhasa, Barcelona, 1964, pp. 93-97), con las abreviaturas *cmp* y *zop*.

acercaba alguien, los otros dos cavaron un hoyo de regulares dimensiones. No habían comido nada desde la noche anterior, un tanto emocionados por la aventura. Les entró hambre y sed. El propio Damián les propuso que descansaran un rato mientras él se
 40 acercaba a los puestos por unas gorditas y unas cervezas. Sentados, tomando el fresco, entre los altos pinos nadie podía sospechar de ellos. El Chacho y el Pelón mostraron su conformidad y se pusieron a platicar fumando unos cigarrillos. Mientras Damián iba cuesta abajo resolvieron que lo mejor, para hacer cuentas redondas sería meter a Damián en el hoyo y repartirse los billetes “fifty-fifty”. Volvió el amigo con sus tortillas y sus cervezas
 45 “bien frías”: él ya había tomado lo suyo allá abajo. Mientras comían le dijeron que siguiera cavando, ellos estarían ojo avizor. Muy quitado de la pena empezó a hacerlo el bueno de Damián. Así, de espaldas, no le costó ningún trabajo a Chacho meterle el fierro entre costilla y costilla. Cayó en el agujero, mirán道les con extrañeza, pero aún tuvo fuerzas para musitarles que no les iba a servir, que él había envenenado las cervezas, que iban a morir
 50 como perros.

—A mí no me madruga nadie.

Los billetes se pudrieron. Ellos, no; que hay manadas de perros por aquellos alrededores.

Dedicatoria A Joaquín Díez-Canedo *cmp, zop* **1** “Industrias Generales”] Industrias Generales *cmp, zop* **10** cardíaca] cardíaca *zop* **15** “El amor de Pancho”] El Amor de Pancho *cmp* “El Amor de Pancho” *zop* **16** de muy tarde en muy tarde] muy de tarde en tarde *cmp, zop* **19** él] el *sde* **39** que descansaran] descansar *cmp, zop* **43** abajo] abajo, *cmp, zop* || mejor,] mejor *cmp, zop* **44** sus cervezas] cervezas *cmp, zop* **45** él ya] El ya *sde* él ya se *cmp, zop* **47**] costilla] costila *sde* **48** aún] aun *sde* **51** mí] mi *sde*

148

Testimonio: *sde* 103, número 29, p. 15

La culpa fue del aquel maldito tango...

149⁶

Testimonio: *sde* 104, número 29, p. 15, *cej* 61, p. 53; *cef* 61, p. 40.

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

⁶ Sobre este fragmento, véase la anotación del texto 64.

Parte 3

“Crímenes” de *Crímenes ejemplares y otros* (1968)

Once textos aparecidos por primera vez en el libro *Crímenes ejemplares y otros* (Finisterre, México, 1968), que no fueron luego recogidos en la edición de 1972.

150

Testimonio: *cef* 109, p. 52

Lo maté porque me lo dijo mi mamá.

151

Testimonio: *cef* 112, p. 52

Lo maté sin darme cuenta. No creo que fuera la primera vez.

152

Testimonio: *cef* 113, p. 52.

Estaba tan furioso que cuando quise abalanzarme había desaparecido. Si la rematé con tanta saña fue por eso.

153

Testimonio: *cef* 114, p. 53

5 ¿Qué culpa tengo, señor, de que el machete estuviese bien afilado? Fue casualidad. Por eso no se castiga a nadie. Le juro que no lo sabía. No fue por furia, ni como Julito, que destroncó a su papá de un golpe; la verdad es que estaba a su lado, de rodillas, arreglando no sé qué y el chamaco no había cumplido los nueve. No es más que por ver si cortaba —dijo—. Y como era verdad, lo creyeron. Y lo mandaron con su mamacita, y él bien que lo sabía. ¿Y yo que no estaba enterado voy a tener que pagar toda una vida porque el Nicho lo mandó amolar? El amolado, señor juez, un servidor. Bien dicen que la ignorancia es la madre de todos los males. Y no me malmodié.

154

Testimonio: *cef* 115, p. 53

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

—Sí, le falta un pliego.

—Menudo pliego le metí.

155

Testimonio: *cef* 116, p.

5

Sí, señor juez: no intento justificarme sino explicar, darle noticia. Soñé que mi socio me estafaba. Lo vi tan claro, tan evidente, que aunque al despertar me di cuenta de que era una imagen de la modorra, tuve que degollarle. Porque no podía deshacer nuestra sociedad sin razón valedera y no podía aguantar verle cada día teniendo presente la sombra del sueño que llegó a quitármelo.

156

Testimonio: *cef* 117, p. 53

¡Cómo iba a permitir que se acostara con una mujer a la que le habían trasplantado el corazón de María!

157

Testimonio: *cef* 118, p. 54

Lo maté porque bebí lo justo para hacerlo.

158

Testimonio: *cef* 119, p.

—Llegó, echó un ojo, ganó. No se pueden hacer las cosas demasiado aprisa. No, señor, no fue con el as de espadas, con el siete del mismo palo para no perder —por lo menos— la tradición.

159

Testimonio: *cef* 120, p. 54.

¡Tenía el cuello tan largo!

160

Testimonio: *cef* 121, p. 54.

¡La nuez!, señor juez, ¡la nuez tan sólida, tan mal afeitada, con esa piel de gallina vieja, desplumada y papadujeante y ese cartílago —¿la nuez es un cartílago?— subiendo y bajando, deglutiendo, hablando, roncando! No me lo recuerde. No vale la pena; debió pasar muy malos ratos mirándose en el espejo aunque sólo fuera para rasurarse.

Parte 4

“Nuevos crímenes”

Diecinueve textos inéditos procedentes de los manuscritos conservados en el Archivo de la Fundación Max Aub de Segorbe (Castellón), publicados en *Mucha muerte*, ed. y prólogo de Pedro Tejada Tello, Cuadernos del Vigía, Granada, 2011, pp. 91-98.

161

Testimonio: *nc 1*

Desperté.
¡Mala puñalá te den!
Mas ¿a quién?

162

Testimonio: *nc 2*

—No, Padre, no puedo denunciarlo. Sí: lo vide padre, lo vide. Mató a la pobrecita de mi madre. Materialmente la cosió a puñaladas. Pero ¿qué quiere usted, padrecito? ¿Que vaya y lo acuse ante la policía y lo detengan y lo condenen a no sé cuántos años de cárcel? Bien, está bueno, todos conformes, es la justicia. Pero usted se olvida, padrecito, de que el

5 Mariano y mi madrecita, que en gloria está, procrearon, como dicen los papeles, cuatro hijos: Miguel, Salvador, Luisillo y Lupe, y que si llevan a Gordo a la cárcel, un servidor de usted, padre, tendrá que mantenerlos; mientras el Gordo, muy gustado de la pena, haciendo sus mueblecitos en la Peni. No, padre, no, mejor me callo la boca y que apenque el Gordo con el chamacazo. Al fin y al cabo le irá peor que en la Peni. No más que los viera comer...

10 Y, al fin y al postre, es su padre, no el mío. Y tampoco va a dejar uno que los lleven a un orfanato de los del Gobierno, donde tendrían tan malos ejemplos. Yo creo que, mejor pensado, me rajo, padrecito. Además como solo los vi yo. Y ya dijo el compadre Manuel que el Gordo estaba en Tacaba, pos...

163

Testimonio: *nc 3*

Me despertó de mala manera y sin ninguna razón, yo le callé de la misma manera. El que a gritos despierta... —sin razón— ya sabe a lo que se expone. Además, no podía con mi alma...

164

Testimonio: *nc 4*

—¿A qué tanto escándalo? ¿Tanto llorar? Mírenlo: ¿cuándo le vieron tan tranquilo?

165

Testimonio: *nc 5*

En este mundo todo es confortante, menos la muerte. La desaparición de otro cuenta, es motivo de dolor, reflexión u oscura alegría, pero para el fiambre...

167

Testimonio: *nc* 6

—¡Tararee usted a Schönberg!

Y eso no es nada: tararee a Webern, a los electrónicos.

— La música, señor, no se hizo para eso.

5 —¿No? Entonces ¿para qué? La música se lleva dentro o no es música, que es lo que sucede a la suya. Le metió la flauta por donde le cupo.

168

Testimonio: *nc* 7

5 Que el machihembradito saliera al año de la cárcel y se encontrara a la Matilde embarazadita de seis meses, no tiene nada de particular: que se la echara, sí. Yo siempre había creído que el machihembradito era un hombre, es decir, una persona con lo que hay que tener: cabeza y pies. Pues no, ya ve: se equivoca uno bien que donde menos lo piensa... A él ¿qué más le daba? Cuando vino a verle la echó a patadas. Y se acostumbró a lo otro que daba gusto. La libertad es el peor de los males. A menos que lo hiciera para que le volvieran al lugar los gustos...

169

Testimonio: *nc* 8

Le extirparon la J —sin anestesia— y le pusieron la X. Desde entonces anda solo.

170

Testimonio: *nc 9*

Hay quien calla por hablar y quien habla por callar. ¡Húyelos!

171

Testimonio: *nc 10*

“Dormir es descansar” (igual dicen de morir). Descansar ¿de qué? ¿De ver a los demás? ¿De soportarse a sí? No será de ver, de amar. Dormir no es descansar, dormir es dejarse robar.

172

Testimonio: *nc 11*

—Sí, señor juez: Es un cuento viejo, pero es verdad: la maté primero y luego nos pusimos a platicar sabroso. Yo sentado en el borde de la cama. Tan tranquila la tal...

173

Testimonio: *nc 12*

Mató a su madre para poder escribir una novela. No doy detalles: léanla.

174

Testimonio: *nc 13*

Entre comprar una televisión nueva o pagar su entierro me resultaba más o menos lo mismo. Ella en su canal 5, dale que dale. Sé que era mi hermana. Pero a mí nadie me impide ver “El Veracruzano”. Allá en el otro mundo deben de tener pantallas que apantallan a cualquiera. ¿O no lo cree, jefe?

5 Además no se podía tener en pie desde hacía seis años. Era mucho moler, ¿no le parece?, el médico:

—Aguantar, aguantará.

Si se empañan en hallarme culpable, él lo es más que ninguno. Si le hubiese puesto bueno podía ir a ver la tele a casa de su comadre. Señor, ella era una Santa.

175

Testimonio: *nc 14*

Evidentemente esperaba que me durmiera para despertarse, volverse de lado a otro, moverse, tocarme, dizque dormida un pie, para impedirme reconciliar el sueño. Como se hacía el dormido, ni cuenta se dio, pegó un respiro de nada, y ya. Además, hace veinte años que soñaba ser viuda.

176

Testimonio: *nc 15*

—La maté porque era mi mujer.

177

Testimonio: *nc 16*

—Lo maté porque era mi marido. ¿Cuál me lanza la primera piedra? ¿Cuál de vosotras no ha pensado alguna vez en matar a su marido?

178

Testimonio: *nc 17*

Era mate a la tercera. Solo aquella jugada absurda, que nadie podía pensar, pudo salvarle. La hizo. Lo maté a la primera.

179

Testimonio: *nc 18*

¿Por qué me juzgan? ¿Con qué derecho? Todos ustedes son funcionarios, luego elévenme un monumento; y que acabe mi vida con la gloria que merezco.

Jueces son, luego funcionarios, dependientes de superiores; el ministro en el altar mayor, el subsecretario a la derecha y el oficial mayor a la izquierda. No juego con palabras. Jamás jugué. Si lo hice, no me acuerdo. Lo maté por viejo. No él, yo.

5

Testimonio: *nc* 19

Señores: llevo cuarenta y dos años en la administración. Fui ascendido en el escalafón por el único mérito que tengo en cuenta: la antigüedad. ¿Cómo, a punto de jubilarme, pude hacer lo que hice? Un poco por todos. A ver si sirve de lección y de escarmiento, que no son sinónimos.

5 Con cada nuevo presidente, en cada departamento, secretaría, ministerio, oficina, sección, dependencia, llega el nuevo jefe. Por lo menos en este país. Dije “llega” por ustedes, por mí, a Dios gracias, ya no llegará. Si mi gesto no tiene el alcance que me propuse, la culpa no será mía. Las situaciones políticas varían —dicen—; será verdad o no; lo ignoro. Los que sí cambian son los jefes, su persona; que como tales, no. Y tampoco en
10 su edad, siempre son de la “nueva hornada”. Por lo menos la dirección a la que fui adscrito hace veintiocho años. Aseguran que han estudiado, tienen títulos. Es posible. No lo niego, no lo dudo. ¿Y por qué? ¿Qué tiene el saber que otorga a los jóvenes lo que la vida niega a los que no son? Yo no pude —no quise— estudiar; para el caso es lo mismo. El hecho es que llevo 42 años en el ministerio, 28 en la dirección —ya lo dije—, 17 en mi
15 departamento. He visto desfilar 22 jefes, de 30 a 44 años. Mientras los tuve —esos años— no me importaron las observaciones, regaños, destemplanzas, vinieran o no a cuento. La razón tiene poco que ver con la vida. La prueba el hecho mismo de que los jóvenes se atrevan *sin pensar* a ordenar a los viejos. Hubo la revolución o las revoluciones; a mí no me importa la política; no tiene nada que ver con la burocracia, que es inmortal. Pero sí con lo
20 que sucedió: el nuevo Jefe, señores, como ustedes saben, cometió la avilantez de no tener sino 24 años. Era más de lo que un hombre de mi edad podía aguantar. Reconozco la premeditación, no la alevosía, y me vanaglorio de ello. Espero con tranquilidad su fallo que, si ha de estar de acuerdo con la Historia, asegurará a mis años la gloria que, aunque ustedes no quieran, ya nadie me quitará. Los mequetrefes, señores, por muy listos que sean,
25 por mucho que hayan estudiado, jamás deben pasar por encima de los viejos oficinistas subalternos como yo que fui meritorio, suplente, supernumerario, temporero, ayudante y todo lo que hay que ser antes de conseguir plaza de planta, antes de verme en la nómina de base. Y me trató como si estuviera al cabo de la calle: Haga esto.

—Mire, señor... Quería un absurdo. No había remedio. Había que hacer un escarmiento.
30 O nos respetan o nosotros pasaremos sobre sus cadáveres, como lo hice sobre ese, que podía haber sido el de mi hijo. Tal vez lo fuera: al fin y al cabo nació en la ciudad y en el año en el que hice, allí, mi servicio militar.

Parte 5

Tabla cronológica de todos los “crímenes” publicados por Max Aub

La referencia a cada escrito se realiza por la numeración de la presente edición, indicando entre paréntesis la colocación relativa que cada texto tenía en la versión correspondiente.

<i>sde</i> (1949-51)	<i>cej</i> (1957)	<i>rum</i> (1959)	<i>psa</i> (1964)	<i>cef</i> (1968)	<i>cel</i> (1972)
<i>Sala de Espera</i> 16 (noviembre de 1949)					
137 (1-3)					
7 (4)	7 (7)			7 (7)	7
8 (5)	8 (8)			8 (8)	8
9 (6)	9 (9)			9 (9)	9
10 (7)	10 (10)			10 (10)	10
11 (8)	11 (11)			11 (11)	11
12 (9)	12 (12)			12 (12)	12
13 (10)	13 (13)			13 (13)	13
14 (11)	14 (14)			14 (14)	14
15 (12)	15 (15)			15 (15)	15
16 (13)	16 (16)			16 (16)	16
<i>Sala de Espera</i> 17 (diciembre de 1949)					
20 (14)	20 (20)			20 (20)	20
19 (15)	19 (19)			19 (19)	19
17 (16)	17 (17)			17 (17)	17
18 (17)	18 (18)			18 (18)	18
21 (18)	21 (21)			21 (21)	21
22 (19)	22 (22)			22 (22)	22
24 (20)	24 (24)			24 (24)	24
23 (21)	23 (23)			23 (23)	23
25 (22)	25 (25)			25 (25)	25
28 (23)	28 (28)			28 (28)	28
30 (24)	30 (30)			30 (30)	30
29 (25)	29 (29)			29 (29)	29
27 (26)	27 (27)			27 (27)	27
26 (27)	26 (26)			26 (26)	26
31 (28)	31 (31)			31 (31)	31
32 (29)	32 (32)			32 (32)	32
33 (30)	33 (33)			33 (33)	33
36 (31)	36 (35)			36 (35)	36
34 (32)	34 (36)			34 (36)	34
38 (33)	38 (38)			38 (38)	38
37 (34)	37 (37)			37 (37)	37
<i>Sala de Espera</i> 19 (febrero de 1950)					
35 (35)	35 (34)			35 (34)	35
39 (36)	39 (39)			39 (39)	39
40 (37)	40 (40)			40 (40)	40
42 (38)	42 (42)			42 (42)	42

41 (39)	41 (41)			41 (41)	41
<i>Sala de Espera 21 (junio de 1950)</i>					
43 (40)	43 (43)			43 (43)	43
48 (41)	48 (44)			48 (44)	48
49 (42)	49 (45)			49 (45)	49
51 (43)	51 (47)			51 (47)	51
50 (44)	50 (46)			50 (46)	50
138 (45)					
52 (46)	52 (48)			52 (48)	52
139 (47)					
53 (48)	53 (49)			53 (49)	53
54 (49)	54 (50)			54 (50)	54
56 (50)	56 (52)			56 (52)	56
55 (51)	55 (51)			55 (51)	55
58 (52)	58 (54)			58 (54)	58
<i>Sala de Espera 23 (agosto de 1950)</i>					
140 (53)					
141 (54)					
142 (55)					
143 (56)					
144 (57)					
145 (58)					
146 (59)					
<i>Sala de Espera 27 (diciembre de 1950)</i>					
57 (60)	57 (53)			57 (53)	57
59 (61)	59 (55)			59 (55)	59
61 (62)	61 (57)			61 (57)	61
60 (63)	60 (56)			60 (56)	60
62 (64)	62 (58)			62 (58)	62
63 (65)	63 (59)			63 (59)	63
<i>Sala de Espera 28 (enero de 1951)</i>					
107 (66)		107 (2)	107 (1)	107 (86)	107
108 (67)		108 (3)	108 (2)	108 (87)	108
112 (68)		112 (4)	112 (3)	112 (88)	112
110 (69)		110 (5)	110 (4)	110 (89)	110
111 (70)		111 (6)	111 (5)	111 (90)	111
109 (71)		109 (7)	109 (6)	109 (91)	109
113 (72)		113 (8)	113 (7)	113 (92)	113
115 (73)		115 (9)	115 (9)	115 (94)	115
116 (74)		116 (10)	115 (10)	115 (95)	116
117 (75)		117 (11)	117 (11)	117 (96)	117
118 (76)		118 (12)	118 (12)	118 (97)	118
119 (77)		119 (13)	119 (13)	119 (98)	119
120 (78)		120 (14)	120 (14)	120 (99)	120
121 (79)		121 (15)	121 (15)	121 (100)	121
122 (80)		122 (16)	122 (16)	122 (101)	122
123 (81)		123 (17)	123 (17)	123 (102)	123
124 (82)		124 (18)	124 (18)	124 (103)	124
125 (83)		125 (19)	125 (19)	125 (104)	125

127 (84)		127 (20)	127 (20)	127 (105)	127
128 (85)		128 (21)	128 (21)	128 (106)	128
129 (86)		129 (22)	129 (22)	129 (107)	129
130 (87)		130 (23)	130 (23)	130 (108)	130
80 (88)	80 (77)	80 (24)	80 (24)	80 (77)	80
131 (89)		131 (25)	131 (25)	131 (110)	131
132 (90)		132 (26)	132 (26)	132 (111)	132
133 (91)		133 (27)	133 (27)	133 (122)	133
147 (92-95)					
<i>Sala de Espera 29 (febrero de 1951)</i>					
64 (96)	64 (60)			64 (60)	64
65 (97)	65 (62)			65 (62)	65
66 (98)	66 (63)			66 (63)	66
67 (99)	67 (64)			67 (64)	67
68 (100)	68 (65)			68 (65)	68
70 (101)	70 (67)			70 (67)	70
71 (102)	71 (68)			71 (68)	71
148 (103)					
149 (104)	149 (61)			149 (61)	
69 (105)	69 (66)			69 (66)	69
90 (106)	90 (87)			90 (125)	90
<i>Crímenes ejemplares de Max Aub (1957)</i>					
	1 (1)			1 (1)	1
	2 (2)			2 (2)	2
	3 (3)			3 (3)	3
	4 (4)			4 (4)	4
	5 (5)			5 (5)	5
	6 (6)			6 (6)	6
	72 (69)			72 (69)	72
	73 (70)			73 (70)	73
	74 (71)			74 (71)	74
	75 (72)			75 (72)	75
	76 (73)			76 (73)	76
	77 (74)			77 (74)	77
	78 (75)			78 (75)	78
	79 (76)			79 (76)	79
	81 (78)			81 (78)	81
	82 (79)			82 (79)	82
	83 (80)			83 (80)	83
	84 (81)			84 (81)	84
	85 (82)			85 (82)	85
	86 (83)			86 (83)	86
	87 (84)			87 (84)	87
	88 (85)			88 (85)	88
	89 (86)			89 (124)	89
<i>“Crímenes casi inéditos” (octubre de 1959)</i>					
		114 (1)	114 (8)	114 (93)	114
<i>“Crímenes mexicanos” (agosto de 1964)</i>					
			134 (28)	134 (123)	134

<i>Crímenes ejemplares y otros (1968)</i>						
						150 (109)
						151 (112)
						152 (113)
						153 (114)
						154 (115)
						155 (116)
						156 (117)
						157 (118)
						158 (119)
						159 (120)
						160 (121)
<i>Crímenes ejemplares (1972)</i>						
						44
						45
						46
						47
						91
						92
						93
						94
						95
						96
						97
						98
						99
						100
						101
						102
						103
						104
						105
						106
						126
						135
						136

Parte 6

Textos vinculados por el autor a los *Crímenes ejemplares*:

“De suicidios”, “De gastronomía”, “Epitafios”

(edición anotada)

Al publicar los “Crímenes mexicanos”, en 1964, y luego, en la edición del libro *Crímenes ejemplares* de 1968, Max Aub anexó otras tres series, más breves, de escritos vinculados a la colección principal: “De suicidios”, “De gastronomía” y “Epitafios”. Desde entonces, a pesar de que la edición de 1972 los omitía, es frecuente encontrar que se los reúne (tal el caso de las ediciones de Calambur, de Cuadernos del Vigía, así como, lógicamente, la del volumen IV-A de las *Obras completas* de Aub, primer tomo dedicado a los “Relatos” del autor).

Los “Epitafios” habían aparecido por primera vez en el número 29 de *Sala de Espera*, en febrero de 1951. “De suicidios” y “De gastronomía” se publicaron originalmente en la *Revista de la Universidad de México* en octubre de 1961. Luego, en agosto de 1964, en la revista *Papeles de Son Armadans*, las tres series aparecieron juntas, apenas corregidas, apenas ampliadas –y de allí pasarían al libro *Pequeña y vieja historia marroquí*, de 1971. Con esa forma también se incluyeron en el libro de 1968, que puede considerarse su versión definitiva. En fin, las fuentes para establecer los textos son, en orden cronológico, las siguientes:

sde: “Epitafios”, *Sala de Espera*, núm. 29, febrero de 1951, pp. 8-9.

rum16: “De suicidios” y “De gastronomía”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XVI, núm. 2, octubre de 1961, pp. 19-20.

psa: “Crímenes y epitafios mexicanos, y algo de suicidios y gastronomía”, *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, año IX, tomo XXXIV, núm. CI,

agosto de 1964. Incluye: “Crímenes mexicanos”, pp. 194-202; “De suicidios”, pp. 203-208; “De gastronomía”, pp. 209-210; “Epitafios”, pp. 210-212.

cef: *Crímenes ejemplares y otros*, Finisterre, México, 1968. Incluye: “Crímenes”, pp. 11-56; “De suicidios”, pp. 57-65; “De gastronomía”, pp. 67-70; “Epitafios”, pp. 71-76.

vhm: “Crímenes y epitafios mexicanos, y algo de suicidios y gastronomía”, en *Pequeña y vieja historia marroquí*, Las ediciones de los Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, 1971. Incluye: “Crímenes mexicanos”, pp. 17-24, “De suicidios”, pp. 24-30; “De gastronomía”, pp. 30-31; “Epitafios”, pp. 31-33.

Esta edición que presento, anotada, también se cierra, como en el caso de los *Crímenes*, con una tabla cronológica –más breve, más simple– de los textos de las tres series publicados en vida por el autor pero, antes, se transcriben los inéditos que Pedro Tejada Tello publicó en *Mucha muerte* (Cuadernos del Vigía, Granada, 2011), con el aviso de un eventual error que parece poder leerse allí.

La identificación de los textos antepone una mayúscula inicial (S para “De suicidios”, G para “De gastronomía” y E para “Epitafios”) con el fin de que la numeración no se confunda con la de *Crímenes ejemplares*. En tres casos en los que interpreto que, en la historia textual de los escritos –y merced, sobre todo, a los descuidos tipográficos de la edición de Finisterre, nada infrecuentes–, hubo una confusión que reunió textos que debían de haber aparecido separados, para dar cuenta de la operación crítica señalo mi lectura por medio de una letra minúscula: S36a y S36b, S38a y S38b, S40a y S40b. Creo que ésta es, pues, la primera edición que busca establecer el texto atendiendo a esas probables confusiones y proponiendo enmiendas que las subsanen.

I. De suicidios (1961, 1964, 1968)

[S1]

“No se culpe a nadie de mi muerte. Me suicido porque de no hacerlo, seguramente, con el tiempo, te olvidaría. Y no quiero”.

[S2]

–A. R. se suicidó porque C. habló mal de él.

[S3]

“No se culpe a nadie de mi muerte”. Mentira, siempre se suicida uno por culpa de alguien. “Nadie” siempre es alguien.

[S4]

–¿Quién es “nadie”? – clamaba el Comisario.¹

[S5]

–¿Hay más crímenes que suicidios?

–No lo sé.²

–En el teatro ¿hay más crímenes que suicidios?

Antes sí. A medida que la humanidad envejece asesina menos y se suicida más.

–Entonces la humanidad envejeció ya varias veces. El suicidio es paralelo a la decadencia de las civilizaciones.

–Hablamos de relaciones individuales –le explicaron al Arzobispo, que se acercaba–. La gente se suicida por las mismas razones que asesina.

–No es cierto –dijo el Arzobispo– y sé algo de eso.

[S6]

Suicidarse en seco.

¹ En *rum16* “comisario” se imprime con minúscula inicial.

² En *rum16*: “No sé”. Además, las dos ocurrencias de la palabra “arzobispo” que aparecerán se imprimen con minúscula inicial.

[S7]

Se suicida uno por todo.

[S8]

¿Quién no se ha suicidado?

[S9]³

–Dormir es suicidarse un poco cada noche.

–Usted es soltero.

–¿Cómo lo sabe?

[S10]

Se suicidó porque no le salía lo que debía salirle.

[S11]

Frente a tantos “Crímenes célebres”, empastados y traducidos a todos los idiomas, nadie se ha atrevido a publicar tomos y tomos de “Suicidios célebres”.

[S12]

Se suicida el que pierde, por ganar. Sentido exacto de *ganar por la mano*.⁴

[S13]

Se suicida uno por cualquier cosa.

[S14]

Nadie se suicida por equivocación ni por ignorancia. Morirse es otra cosa aunque, a veces, parezca un suicidio.⁵

³ En *rum16* este texto aparece sin separación con el anterior, por lo que allí ambos parecen ser uno solo.

⁴ En *vhm* “ganar por la mano” aparece sin cursivas.

⁵ En *rum16*, *psa* y *vhm* la segunda oración sólo decía “Morirse es otra cosa.” (únicamente *cef* presenta la versión definitiva).

[S15]⁶

- El suicidio es un punto de partida.
- No tienes ninguna gracia.
- Desde luego que no en el sentido de “tiro de gracia”.

[S16]

- ¡A ver si traes buenos frenos!
- Y se tiró bajo el coche.

[S17]

- Los que dicen:
- Dan ganas de matarse.
 - Dan ganas de desaparecer.
 - Dan ganas de morirse,
no se suicidan nunca.⁷

[S18]

Siempre se suicida uno aculado.

[S19]

Trabaja uno hasta matarse.

[S20]

En todo suicidio hay un asesino que nunca es el suicida. Otro *otro*.

[S21]

“La vi, no me gustó. Con que ¡hasta más ver! (Si no le entienden, lo siento).”

⁶ En *vhm* este texto se presenta como si fueran dos: la primera línea es el primero y las dos últimas el segundo.

⁷ En *rum16* la puntuación varía en las dos últimas líneas: “Dan ganas de morirse. / No se suicidan nunca.”

[S22]

“Pude dar vida, luego me la puedo quitar. Que los mantenga su abuela.”

[S23]

“No debí haber nacido. ¿O es que los padres son infalibles? ¿O cada coyunda es imagen de Dios? Me nacieron en un tiempo que asquea. Ustedes lo pasen bien. Yo, sin duda, lo pasaré mejor.”

[S24]

“Y ahora, ¿qué?”

[S25]

“Voy a ver qué pasa.”

[S26]

“No tengo ninguna razón para hacerlo, pero tampoco para no hacerlo.”

[S27]

“No puedo dormir sin ti.”

[S28]

De Balbino López D., comerciante:

“Me mato, señores, porque dos y dos son cuatro.”

[S29]

“A ver si adivinan. Si no, tanto da.”

[S30]

“Me suicido por gusto de hacerlo.”

[S31]

“Me suicido por ver la cara que pondrá Lupe, su mamá y el lechero.”

[S32]⁸

“No busquen a la mujer. Precisamente porque no la hay *corto el hilo de mi vida*; con unas tijeras para mayor precisión.”

[S33]

“Que Dios me lo tenga en cuenta.”

[S34]

Nadie sabrá quién fue.

[S35]

“Me suicido por envidia de Rafael. No lo explico porque no lo comprenderían.⁹ Es una raíz vieja, crecida de toda la vida, que me duele de la planta de los pies a las raíces de los pelos. Y si creen que lo hago por chiste: créanlo”.

[S36a]¹⁰

No quiero seguir adelante, nunca podré hacer lo que hizo mi abuelo.

⁸ Ausente en *rum16*, este texto aparece por primera vez en *psa* (en *vhm*, de nuevo, la impresión olvida respetar las cursivas, y “corto el hilo de mi vida” está en redondas).

⁹ En *mm* (p. 122) este texto presenta una errata, y se lee “comprenderán” (variante que no presenta ninguna lección) en lugar de “comprenderían”.

¹⁰ En *cef* este texto (que había sido publicado en *rum16*, *psa* y *vhm*) incorpora una segunda oración, que aquí figura como S36b. En efecto, la versión de 1968 parece tratarse, en verdad, de dos escritos distintos: acaso el autor haya agregado un nuevo escrito, “No me llamó Dios por este camino.”, y un error de composición en *cef*, reforzado por el uso de la primera persona en ambos, los haya convertido en uno solo. Siguiendo esta interpretación (que parece compartir el editor de *ocr*, pues sólo incluye en nota la segunda oración) separo los dos textos; pero, para dar cuenta de la operación crítica, los numero igual, indicando con una letra la partición. *Mucha muerte*, que sigue la lección de *cef*, repone las comillas, tal como suele hacer la serie cuando se trata de enunciado en primera persona, incrementando así la reunión de las dos oraciones. Las comillas, sin embargo, de entre las ediciones en vida del autor, sólo aparecen en *vhm*, que presenta únicamente la primera oración (S36a).

[S36b]

No me llamó Dios por este camino.

[S37]

¿Para qué vivir sin comer espárragos?

[S38a]¹¹

“No se revienta la cuerda por lo más delgado. Atestígüenlo.”

[S38b]

Ya no sirvo para nada.

[S39]

Llámanlo el sueño eterno. Como padezco horriblemente de insomnio, pruebo.

[S40a]¹²

Después de todo, nada.

[S40b]

Me mandó al demonio; voy.¹³

¹¹ Nuevamente, parecen haberse fundido aquí dos textos en uno. En *rum16*, *psa*, *vhm* se publicó S38b; en *cef* apareció ese texto precedido, sin separación, por S38a. Sin embargo, por sentido, interpreto que son dos textos distintos. Hay indicios gráficos de ello: S38a, en *cef*, está entre comillas, pero no, a renglón seguido, S38b. *Mucha muerte* enmienda esto, colocando las comillas de cierre al final de S38b, pero, a la vez, publica un inédito (S45) que es exactamente S38b. Infero, pues, que S45 no es un texto inédito, sino el manuscrito de S38b.

¹² También aquí interpreto que se produjo el empaste de dos textos distintos. En *rum16* la serie “De suicidios” terminaba con S40a (omitiendo la coma). En *psa* y *vhm* se agregan luego los tres últimos textos, pero S40a permanece sin modificaciones (salvando las comillas que *vhm* suele incorporar a varios escritos). Es en *cef* que S40a aparece ampliado con una segunda línea (aquí, S40b) y con una errata tipográfica: “Me mandó al demonio; Voy.” El sentido de los textos, en fin, recomienda la separación. Así también lo parece entender *ocr*, que sólo publica S40b en una nota del aparato crítico.

¹³ Para subsanar la errata (“Me mandó al demonio; Voy”, dice la única versión de este texto: *cef*), adopto la enmienda de *ocr* en su nota crítica, que retoma *mm* (p. 123) en el texto. Allí, además, Tejada Tello repone las comillas.

[S41]¹⁴

Metó reversa.

[S42]¹⁵

Me suicido para que hablen de mí.

[S43]¹⁶

¡Adivinen, jóvenes, ya que son tan listos!

¹⁴ Ausente en *rum16*, este texto aparece por primera vez en *psa* (en *vhm*, entre comillas).

¹⁵ Ausente en *rum16*, este texto aparece por primera vez en *psa* (en *vhm*, entre comillas).

¹⁶ Ausente en *rum16*, este texto aparece por primera vez en *psa* (en *vhm*, entre comillas).

II. De gastronomía (1961, 1964, 1968)

[G1]

No hay nada como comer el ojo del enemigo. Revienta entre las muelas como granote de uva, con gustito de mar.

[G2]

Las nalgas son mejores al tacto que al gusto, más duras de mascar que de tentarrujar.

[G3]

Le gustaba tanto que no dejó nada. Le chupó hasta los huesos. De verdad había sido bonita.

[G4]

Juan Fábregas Monleón, fabricante de camisetas, odiaba ferozmente a Manuel Santacruz Ridaura, fabricante de lo mismo. Fue al Congo, se trajo dos antropófagos a Barcelona. Así desapareció completamente Manuel Santacruz Ridaura.

Juan Fábregas Monleón tuvo hasta el día de su muerte repentina, en una esquina de su despacho, en una vitrina, colgado, completo, el esqueleto de Manuel Santacruz Ridaura; le hacía verdadera compañía.

[G5]

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

[G6]

Esa hormiga odiaba aquel león.¹⁷ Tardó diez mil años pero se lo comió todo, poco a poco, sin que él se diera cuenta.

¹⁷ En *rum16*: “Esa hormiga odiaba al león aquél”.

III. Epitafios (1951, 1964, 1968)

[E1]

Del bueno:
No se enteró.

[E2]

Del bobo:
No tuvo enemigos.

[E3]

Del tonto:
Nunca varió.

[E4]

Del sociólogo:
Se equivocó.

[E5]

Del metiche:¹⁸
Se metía en todo.
Aquí está metido.

[E6]

De cierto filósofo:
Dio lo de los demás
*y se lo agradecieron como propio.*¹⁹

¹⁸ En *sde* este epitafio no era “Del metiche” sino “Del zascandil”, y se puntuaba –también en *psa* y *vhm*– como una sola oración: “Se metía en todo, / aquí está metido.”

¹⁹ En *calam* (p. 80) y en *mm* (p. 138) se presenta una enmienda, ausente en todos los testimonios, que hace sentido y que, por lo tanto, quizá convenga adoptar: “Dio lo que los demás / y se lo agradecieron como propio.”

[E7]

De un tirano:²⁰
Fue a lo suyo
por lo tuyo.

[E8]²¹

De un artista:
Si fue, no es.
Si salvó el nombre
tanto da lo que
aquí es: fue.

[E9]

De un marica:²²
Dio lo que no tenía.

[E10]

De un achichinle:²³
De tanto servir, no sirve.

[E11]²⁴

De un orador:
Para él no cuenta la muerte:
Piltrafa, sigue siendo lo que fue.

²⁰ En *sde* este epitafio era “Del tirano”.

²¹ Ausente en *sde* (en su lugar, aparecía allí E20), se incorpora a la serie, por primera vez, en *psa*.

²² En *sde* este epitafio era “Del marica”.

²³ En *sde* este epitafio era “Del servil”.

²⁴ Ausente en *sde*, se incorpora a la serie, por primera vez, en *psa*. De entre los inéditos del Archivo de la Fundación Max Aub, Tejada Tello rescató un epitafio (aquí numerado E31) que parece ser más bien una variante de éste publicado en 1964: “De un delator: / *No cuenta lo que es: / piltrafa, sigue siendo lo que fue.*” Nótese que Aub redactó otros dos epitafios dedicados a la figura del orador: uno impreso en *sde* (E21) y otro que quedó inédito (E35), ambos en torno a la idea tópica que relaciona las palabras con el viento.

[E12]²⁵

De Don Juan:
Mató a quien quiso.

[E13]

Del ortodoxo:
No abrió el pico.

[E14]²⁶

De un resignado:
Siempre abajo, no le cogió de nuevo.

[E15]

De Alejandro Dumas (hijo):²⁷
*Aquí vive el hijo
de Margarita Gautier.*

[E16]

De Nijinski:
Que le quiten lo bailado.

[E17]

De un imbécil:²⁸
A todo dijo que sí.

[E18]

Mío:
No pudo más.

²⁵ Ausente en *sde*, se incorpora a la serie en *psa* (en *psa* y *vhm*: “De don Juan.”).

²⁶ Ausente en *sde*, se incorpora a la serie en *psa*.

²⁷ En *sde*: “De Alejandro Dumas, hijo”.

²⁸ En *sde* este epitafio era “De un Desconocido”.

[E19]

Contraepitafio:
Sueño o nada.
*Aquí queda eso.*²⁹

IV. Epitafios aparecidos en *Sala de Espera* que el autor no reeditó:

[E20]

De un avaro catalán:
De tanto guardar
y aguardar,
solo que aquí
este res-guardo.
(Res, en catalán, es nada, en castellano)

[E21]

Del orador:
El viento se lo llevó.

[E22]

Del jugador:
¿Rojo o negro?
Cero.

[E23]

De un dictador:
Poder no es querer.

²⁹ En *sde*, este “Contraepitafio”, que ocupaba el anteúltimo lugar en esa versión (antes del epitafio “Mío” [E18]), se presentaba como una sola oración: “Sueño o nada, / aquí queda eso.”

V. Inéditos³⁰

V.1. Infanticidios

[I1]

La maté porque quería demasiado a sus hijos, el que también sean míos no entra en juego. Soy inocente.

[I2]

—Soy una criada. Lo acepto. Sirvo, pero no tanto. Dejé que el viejo mirara como una serpiente y me manoseara al paso, si podía, que el joven me metiera mano, que la “señora” me gritoneara por nada, que la joven me acusara sin motivo, pero que, además, el crío se me meara, impepinablemente, cada vez que lo cogía; que al lavarlo, bañarlo cada tarde y que cuando lo talqueara me soltara el chorrillo, bueno, pero además que se aprovechara cada momento para cagarseme encima y llorar como un condenado, no. Ya sé que nadie me acusa, pero yo se lo digo: lo dejé adrede encima de la mesa y me fui al escusado. Era la mismísima piel de Barrabás.

[I3]

¿Qué diferencia hay entre abortar y echarse al pico al recién nacido? Y, si mucho me apura, si usted se la menea, o se la chupan, señor, con todo respeto, ¿es uno o cien infanticidios los que comete? ¿Y porque yo...? ¡Vamos, al carajo, amigo!, ¡al carajo! ¿O usted lo iba a educar o pagar su ama seca o de leche?

[I4]

¿Era mi hijo, no? ¿Entonces?

[I5]

Me deformó, me dejó inútil, hecha polvo y ¿todavía aguantar, día y noche sus caprichos y sus condenadas hambres? No, señor. Bien está lo que está bien. Pero hasta cierto punto. Y usted, que aplica la ley, lo sabe mejor que nadie.

³⁰ En 2011 Pedro Tejada Tello publicó varios textos inéditos encontrados en los manuscritos del Archivo de la Fundación Max Aub. Las series “Infanticidios”, “De suicidios nuevos” y “Nuevos epitafios” aparecieron en *mm*, pp. 101-103, 127-130 y 145-149 respectivamente.

[I6]

—No es que no me dejara dormir. Al fin y al cabo podía haber ido a casa de Toño, que está al lado. No. Era el hecho mismo de berrear sin fin y sin razón. Bien comido, lavado, caliente, ¿qué más podía pedir? Y llora, llora, llora. ¿Por qué? A mí lo que me molesta es que me atosiguen sin razón. Además, no se preocupe: dentro de seis meses, otro. Nadie pierde nada.

V.2. De suicidios nuevos

[S44]

“De si vivimos o no. De si la muerte es un despertar. Desgraciadamente no soy el primero en formular la pregunta. Si fuese así moriría tranquilo. Mas no: soy uno de tantos que no sabe si vive o no. No se culpe pues a nadie de mi muerte”.

[S45]³¹

“Ya no sirvo para nada”.

[S46]

“Me duele. Un nembutal. Me sigue doliendo. Dos nembutales. Me duele horribilmente. Me los tomo todos. Pasó. Paso”.

[S47]

El suicidio, única arma que no tiene que ver con la política.

³¹ Como se ha dicho en su lugar, este texto inédito no parece tal, sino, más bien, el manuscrito de S38b.

[S48]

“No se culpe a nadie de mi muerte.

Ahora, tal como está el mundo, el hombre no necesita una sola vida sino varias. Vive demasiado. Una vida tenía, en general, principio, medio –y medios– y fin. La juventud no ha cambiado: los niños siguen siendo lo que fueron –por ahora–; la adolescencia más o menos sigue los cánones que conocimos; pero el hombre llega a su madurez antes, se independiza por lo menos diez años más pronto hace medio siglo. El comercio y la industria necesitan más cabezas y las aprovechan cuando ya están en sazón. Es normal y lo apruebo. Pero este cambio trae otro: suelen casarse –hombre y mujer– antes que antes. A los cincuenta años el hombre ha cumplido; pero con la ciencia y el bienestar acrecentados ábrese ahora una enorme vejez nunca –o casi nunca– tenida antes en cuenta. La vejez se ha convertido en un problema, sobre todo para nosotros que conocimos las de nuestros padres. Acababan estos atados a la familia. Ahora, por el hecho de llegar los jóvenes antes a su total independencia, los viejos también son –a su pesar– independientes. Queda la posibilidad de convertirse en turistas o en jugadores de bridge. Yo no tengo gusto ni por lo uno ni por lo otro.

Esto, desde el punto de vista sociológico. Para justificar el “no se culpe a nadie”. Ahora bien –como decía Ortega–, esto tiene poco que ver (aunque sea la verdad) con la razón de mi suicidio. Me suicido porque se llevan a mi nieto. Parecerá absurdo: dos mil kilómetros no son nada, hoy. Pero es mi vida. ¿Qué voy a hacer sin él? No crean que le celaba, que le tenía a mano a todas horas. No, pero lo sabía ahí, lo veía todos los días, aunque fuese un momento. Iba, venía, no me hacía mayor caso, prefiriendo, como es natural, a sus amigos, a sus padres. No importaba: le veía ir, venir, enfadarse, alegrarse. Me besaba, le abrazaba yo sintiendo su cuerpo fuerte. La verdad, no tenía otra razón de vivir”.

[S49]

“Cúlpele a todos y a cualquiera de mi muerte absolutamente involuntaria, así acabe yo con mis días.

Como es natural, primero, a mis padres, por haberlo hecho posible. A mi esposa porque pide, ronca, le huele el aliento, tiene celos absurdos y me exige ejercicios que ya no estoy en edad de llevar a cabo, a mi hijo Enrique porque me desprecia, a mi hija Isabel porque se ha olvidado de mí enredada en su “vida social”, los hijos y su vanidad; a mi yerno Guillermo González Oltra porque me trata con una familiaridad insolente a la que nunca di pie. A mi amigo Juan Ramón Olivares porque habló mal de mí, la última vez que me conste, el 16 de febrero en el café Madrid, ante Rufino Velásquez y Valeriano Gómez Ruiz; a Esteban Romero, mi jefe, que con veinte años menos, se permite tratarme como un recién llegado al Ministerio; ¡él, que tomó posesión hace dos años!; a mi médico que no acaba de curarme una erisipela en la pierna izquierda; al repartidor de los periódicos que semana tras semana deja de entregarlo los domingos; a la criada que no deja que le meta mano; a Dos que permite todo esto”.

V.3. Nuevos epitafios

[E24]

De una viuda:
Juan, no te hagas ilusiones.

[E25]

De un alto funcionario:
Hoy no recibe.

[E26]

De un muralista:
*No busquen aquí:
murió emparedado.*

[E27]

De un presumido:
Aquí me las dan todas.

[E28]

De un dictador:
Nadie sabe para quién trabaja.

[E29]

De un director general:
Don't disturb.

[E30]

De cierto legislador:
*Aquí descansa
quien siempre dijo: sí.
Su única voluntad fue
que, en vez de RIP,
su esquila dijera PRI.*

[E31]³²

De un delator:
*No cuenta lo que es:
piltrafa, sigue siendo lo que fue.*

[E32]

De un jugador:
Se pierde siempre por aproximación.

[E33] y [E34]³³

8 Octubre 1955

No dejaría de gustarme el mismo epitafio que fray Hortensio le hizo al Greco, con los cambios naturales:

Francia o París te dio la vida o los pinceles;

España o Valencia, mejor patria, donde empieza a lograr, con la muerte, eternidades.

[E35]

Del orador:
Ya no sopla.

³² Como ya fue anotado, este epitafio parece ser, más que un inédito, una variante de E11.

³³ Tejada Tello separa este epitafio como si fueran dos distintos (terminaría en “naturales:” el primero, y el segundo comenzaría en “Francia o París”), aunque es evidente, por sentido –y por puntuación–, que el segundo continúa el anterior. A pesar de la imposibilidad de consultar los manuscritos originales, que podrían confirmar esta lectura, ordeno el texto según la interpretación que parece razonable.

[E36]

Del artista:
*Vamos a ver,
emplazado.*
(El artista es el único que
paga la muerte a plazos.)

[E37]³⁴

Otro epitafio:
*Quedo queda
aquí
lo que no queda
de
MAX AUB,
escritor español
nacido en París
de abuelos alemanes.
Sus nietos son
ingleses
y
mexicanos
(1903-1967).*

[E38]³⁵

De Indalecio:
*No tuvo lo que quiso
Y encizañó.*

[E39]

[MAX AUB] NO PUDO MÁS por pereza
--

Algo queda.

³⁴ La fecha ficticia de la muerte del escritor que brinda el epitafio es probablemente un elemento de peso para datar la redacción de este texto tanto como los demás (recuérdese que serían editados en el libro de 1968 y, acaso, el autor consideró la posibilidad de ampliar la colección, como hizo con los “Crímenes ejemplares”).

³⁵ Sin duda, este epitafio alude a Indalecio Prieto.

VI. Tabla cronológica

“Epitafios”, “De suicidios” y “De gastronomía” publicados por Max Aub

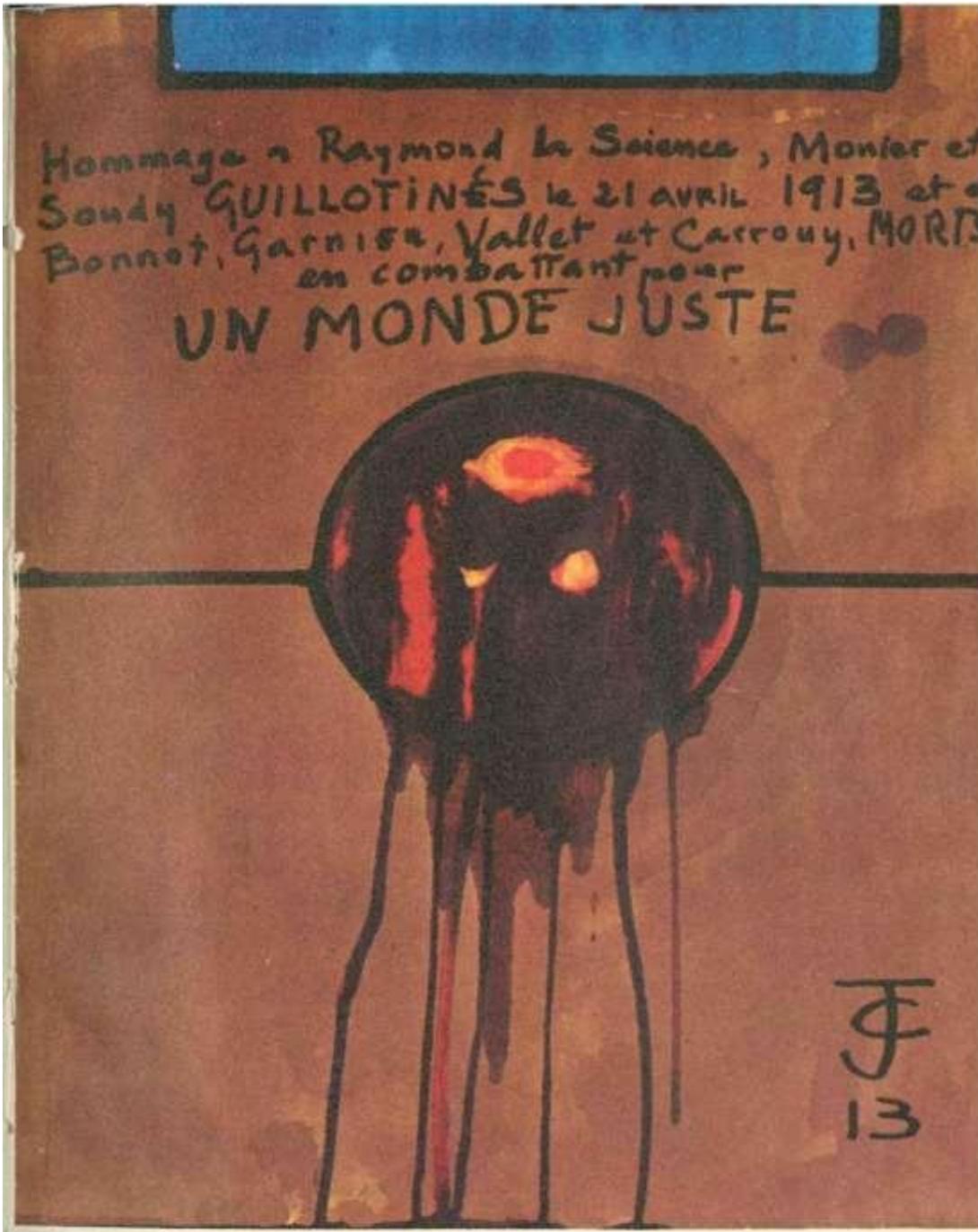
<i>sde</i> (1951)	<i>rum16</i> (1961)	<i>psa</i> (1964)	<i>cef</i> (1968)
“Epitafios”: <i>Sala de Espera</i> 29 (febrero de 1951)			
E1 (1)		E1 (1)	E1
E2 (2)		E2 (2)	E2
E3 (3)		E3 (3)	E3
E5 (4)		E5 (5)	E5
E4 (5)		E4 (4)	E4
E6 (6)		E6 (6)	E6
E7 (7)		E7 (7)	E7
E20 (8)			
E9 (9)		E9 (9)	E9
E10 (10)		E10 (10)	E10
E21 (11)			
E13 (12)		E13 (13)	E13
E22 (13)			
E17 (14)		E17 (17)	E17
E23 (15)			
E15 (16)		E15 (15)	E15
E16 (17)		E16 (16)	E16
E19 (18)		E19 (19)	E19
E18 (19)		E18 (18)	E18
“De suicidios” y “De gastronomía” (octubre de 1961)			
	S1 (1)	S1 (1)	S1
	S2 (2)	S2 (2)	S2
	S3 (3)	S3 (3)	S3
	S4 (4)	S4 (4)	S4
	S5 (5)	S5 (5)	S5
	S6 (6)	S6 (6)	S6
	S7 (7)	S7 (7)	S7
	S8 (8)	S8 (8)	S8
	S9 (9)	S9 (9)	S9
	S10 (10)	S10 (10)	S10
	S11 (11)	S11 (11)	S11
	S12 (12)	S12 (12)	S12
	S13 (13)	S13 (13)	S13
	S14 (14)	S14 (14)	S14
	S15 (15)	S15 (15)	S15
	S16 (16)	S16 (16)	S16
	S17 (17)	S17 (17)	S17
	S18 (18)	S18 (18)	S18
	S19 (19)	S19 (19)	S19
	S20 (20)	S20 (20)	S20
	S21 (21)	S21 (21)	S21
	S22 (22)	S22 (22)	S22

	S23 (23)	S23 (23)	S23
	S24 (24)	S24 (24)	S24
	S25 (25)	S25 (25)	S25
	S26 (26)	S26 (26)	S26
	S27 (27)	S27 (27)	S27
	S28 (28)	S28 (28)	S28
	S29 (29)	S29 (29)	S29
	S30 (30)	S30 (30)	S30
	S31 (31)	S31 (31)	S31
	S33 (32)	S33 (33)	S33
	S34 (33)	S34 (34)	S34
	S35 (34)	S35 (35)	S35
	S36a (35)	S36a (36)	S36a
	S37 (36)	S37 (37)	S37
	S38b (37)	S38b (38)	S38b
	S39 (38)	S39 (39)	S39
	S40a (39)	S40a (40)	S40a
	G1 (1)	G1 (1)	G1
	G2 (2)	G2 (2)	G2
	G3 (3)	G3 (3)	G3
	G4 (4)	G4 (4)	G4
	G5 (5)	G5 (5)	G5
	G6 (6)	G6 (6)	G6
“Crímenes y epitafios mexicanos, y algo de suicidios y gastronomía” (agosto de 1964)			
		S32 (32)	S32
		S41 (41)	S41
		S42 (42)	S42
		S43 (43)	S43
		E8 (8)	E8
		E11 (11)	E11
		E12 (12)	E12
		E14 (14)	E14
<i>Crímenes ejemplares y otros (1968)</i>			
			S36b
			S38a
			S40b

Parte 7

Homenaje a la banda Bonnot, por Jusep Torres Campalans

(*Crímenes ejemplares y otros*, Finisterre, México, 1968)





Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00227

Matrícula: 2143801989

Crímenes ejemplares:
historia y estructura de una
forma narrativa en la obra
de Max Aub.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 14:00 horas del día 3 del mes de septiembre del año 2019 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. CESAR ANDRES NUÑEZ
DRA. ADRIANA AZUCENA RODRIGUEZ TORRES
DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS



Gloria Angelica Ramirez Fermin
GLORIA ANGELICA RAMIREZ FERMIN
ALUMNA

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: GLORIA ANGELICA RAMIREZ FERMIN

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

Rosalía Serrano de la Paz
MTRA. ROSALÍA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

Juan Manuel Herrera Caballero
DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTE

Cesar Andres Nuñez
DR. CESAR ANDRES NUÑEZ

VOCAL

Adriana Azucena Rodriguez Torres
DRA. ADRIANA AZUCENA RODRIGUEZ
TORRES

SECRETARIO

Juan Pablo Muñoz Covarrubias
DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS