

# MAX AUB: UMA POÉTICA DO EXÍLIO

Valeria De Marco  
USP

## RESUMO

Este trabalho percorre as principais obras de Max Aub que tangenciam ou transformam em seu núcleo a circunstância do exílio para examinar a possibilidade de que elas esbocem uma poética.

## PALAVRAS-CHAVE

Aub, exílio republicano espanhol, poética, exílio

Em 1961, Otto Maria Carpeaux chamou a atenção do leitor brasileiro para a obra de Max Aub, quando publicou no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro<sup>1</sup> uma resenha de *Jusep Torres Campalans*. Nele, dava também informações sobre “uma trilogia de impressionantes romances”, contos, peças de teatro e a revista *Sala de Espera*. Lamentava dificuldades para saber mais sobre esse escritor espanhol, de nome alemão. No entanto, como agudo leitor, reconhecia o cerne da produção de Max Aub. Apontou em *Campalans* o traço de “sátira sutil e cruel” “contra uma vanguarda que venceu comodamente no mundo burguês”, “sátira contra os que abandonam os incômodos problemas morais, quando fica resolvido o problema de sua própria vida e carreira”; montou o perfil do autor: “Mas são esses problemas morais de nossa época que Max Aub não abandonou. São testemunhas disso seus livros sobre a Guerra Civil Espanhola.”

Teria Carpeaux se detido na frase do personagem Julián Templado, quando este critica em Fajardo sua fidelidade aos métodos do Partido Comunista: “Para mí los problemas políticos al fin y a la postre son problemas morales. Dejando de serlo, no me interesan.”<sup>2</sup> Ou conheceria variações dessa frase tão cara a Aub: “Para mí, un intelectual es aquel para quien los problemas políticos, son ante todo, problemas morales.”<sup>3</sup>

O alerta de Carpeaux não abriu para Aub um campo de leitura no Brasil. Mas deve-se também dizer que na Espanha, mesmo depois da morte de Franco, mesmo depois da transição, Max Aub era nome restrito a poucos leitores. Hoje, apesar de algumas de

---

<sup>1</sup> CARPEAUX. A descoberta de Aub. O artigo conserva-se no arquivo da Fundación Max Aub (F.M.A. A.M.A. Caixa 49-131). No recorte do jornal foi colocada, em cursiva e com caneta, a referência ao ano (1961), mas não há indicação de página nem de data. Aub escreveu a Carpeaux, agradecendo a leitura. Inexplicavelmente este texto não foi incluído nos volumes que recolheram recentemente a colaboração de Carpeaux publicada em nossos jornais.

<sup>2</sup> AUB. *Campo de sangre*, p. 348.

<sup>3</sup> AUB. *El falso dilema*, p. 96.

suas obras estarem em coleções de bolso, não é conhecido como Alberti nem integra conteúdo de disciplinas dos cursos de Letras. Talvez possamos debater hipóteses sobre as circunstâncias que sempre empurraram esse homem e sua obra a viver nas margens, à margem de sólidas instituições. Mas certamente uma delas é o fato de sua trajetória ter sido traçada pelos terríveis eventos históricos que deram ao século 20 a face de “era da catástrofe”.

Nascido em Paris, em 1903, filho de mãe francesa e pai alemão, em 1914, no início da I Guerra, como seu famoso pintor Campalans, deixou a França. Apenas com as malas de roupa, a família mudou-se para Valência e o que deixou para trás foi leiloadado como “bens do inimigo”. Como ele mesmo diz, sua vida espanhola acaba com outra guerra, em 1939. Mas entre a I Guerra e a da Espanha transformou-se em escritor. Chegara falando alemão e francês, adquiriu o castelhano e o catalão. Não fez universidade, pois entendeu que devia auxiliar o pai, também andando pelos povoados da Espanha, vendendo bijuteria para cavalheiros. Convivia com a diversidade geográfica, humana e linguística do país, ao mesmo tempo que lia clássicos e contemporâneos bem como as principais revistas europeias dedicadas às artes. Aos 20 anos, à convivência com os moços inquietos de Valência (José Gaos, Juan Chabás) somam-se as tertúlias dos cafés de Barcelona e Madrid: Lorca, Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Pío Baroja, Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna e os que seriam dirigentes da República, Luis Araquistáin, Manuel Azaña, Juan Negrín, Alvarez Del Vayo. Começou a escrever frequentando as pautas das vanguardas europeias e publicou seus primeiros textos em revistas importantes, como *España*, *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente*.

No contexto prenhe de contradições, sua inserção social foi semelhante à de tantos escritores que, empenhados na experimentação das linguagens artísticas, amadureceram no período da radicalização repressiva da ditadura de Primo de Rivera. Filiou-se ao Partido Socialista Obrero Español e publicou seus primeiros livros. Quando em 1931 as urnas instituíram a II República, Aub seguiu a absoluta maioria da vida inteligente. Colaborou em jornais e revistas, dirigiu “El Buho”, grupo de teatro universitário, escreveu peças para as “Misiones pedagógicas”, promoveu exposições dos pintores de vanguarda (Pedro Sánchez de Valencia, Genaro Lahuerta) e publicou *Luis Álvarez Petreña* (1934), romance que se ocupa da vida, da obra e do fracasso de um poeta ensimesmado, uma reflexão sobre a inserção da arte nos diferentes projetos sociais em pauta na luta política e que levava a uma equivocada polarização perante a tese da desumanização da arte formulada por Ortega y Gasset.

A sublevação militar fascista em 18 de julho de 1936 surpreendeu-o em Madri. Como era míope, não pôde ir à frente de batalha e engajou-se nas atividades de propaganda, primeiro em Valência, depois, destacado por Araquistain, na embaixada espanhola de Paris, onde desenvolveu empreitadas importantes: com Malraux trabalhou no roteiro e na filmagem, nos campos da Espanha, de *La esperanza: Sierra de Teruel*, promoveu com Jean Louis Barrault a encenação da *Numancia* de Cervantes e ocupou-se da montagem do Pavilhão Espanhol da Exposição Universal de 37, realizada em Paris. Coube a ele dizer algumas palavras para apresentar Guernica:

Es posible que se acuse a este arte de demasiado abstracto o difícil para un pabellón como el nuestro que quiere ser ante todo una manifestación popular. (...) A quienes protesten aduciendo que así no son las cosas hay que contestarles preguntando si no tienen dos ojos para ver la realidad española. Si el cuadro de Picasso tiene algún defecto es el de ser demasiado verdadero, terriblemente cierto, atrocemente cierto.<sup>4</sup>

São palavras que antecipavam seu modo de plasmar o seu tempo, palavras tão consoantes com as que escreveria Adorno nos anos 1950:

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo. A reificação de todas as relações entre indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte.<sup>5</sup>

Max Aub, que viveu na própria carne os bombardeios de Barcelona pelos aviões fascistas, que cruzou a pé os Pirineus, em fevereiro de 1939, ao lado de Malraux e de meio milhão de espanhóis em fuga, que foi vítima da política e da polícia colaboracionista francesa, que esteve preso no estádio Roland Garros, no campo de concentração de Vernet, e depois no de Djelfa na Argélia, ele que em 1942 cruzou o Atlântico em direção ao México onde foi sepultado em 1972, entendeu que precisaria de uma série de campos para narrar esse mundo de campos de batalha, campos de concentração, campos de refugiados e esse vasto mundo pelo qual se dispersaram os exilados. “No tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino”,<sup>6</sup> anotou Aub em 45. E escreveu armando mosaicos de vozes que vêm da ampla zona da vida nua, expressão de Agamben para designar essa vida destituída dos direitos políticos, essas vidas que podem ser sacrificadas sem que isso se constitua em crime. Em suas obras estão as vozes dos campos, ou ecos das que escolheram o silêncio e ressoam no nome de Campalans.

Desse projeto, o conjunto mais conhecido e estudado é *El laberinto mágico*, que se debruça sobre a guerra civil e que se compõe de cerca de quarenta contos e seis romances: *Campo cerrado*, *Campo abierto*, *Campo de sangre*, *Campo del Moro*, *Campo francés* e *Campo de los almendros*. No projeto, Aub começou a trabalhar logo que cruzou a fronteira e os três primeiros livros, os citados por Carpeaux, foram publicados nos seus primeiros anos de exílio mexicano. E a intensa atividade do escritor exerceu-se também em territórios de outros gêneros literários. Frequentou o ensaio, a lírica e o teatro.

Mas a força do *Laberinto mágico* talvez tenha motivado uma distorção do perfil do autor. Até 1990, na bibliografia sobre Aub há um consenso. Três movimentos definiriam o percurso de sua produção. O primeiro, o das obras publicadas antes da guerra civil, seria o do mergulho na pauta das vanguardas europeias, o da vertigem da experimentação, o do autor de, por exemplo, *Poemas cotidianos*, *Geografía* o *Fábula verde* e *Luis Álvarez Petreña*. O segundo, nascido da vivência da guerra, representaria uma mudança radical

---

<sup>4</sup> AUB. Palabras dichas (en francés) en la inauguración del pabellón español de la exposición de París, en la primavera de 1937, p. 41, 43, respectivamente.

<sup>5</sup> ADORNO. *Posição do narrador no romance contemporâneo*, p. 57.

<sup>6</sup> AUB. *Diários (1939-1972)*, p. 123.

de direção, pois seria o do escritor comprometido com testemunhar os acontecimentos, o do autor de *El Laberinto mágico*, do livro de poemas *Diario de Djelfa*, de teatro, como *San Juan*, *Morir por cerrar los ojos*. O terceiro seria o da entrega ao livre exercício da imaginação, do jogo, do humor, aquele Aub de *Jusep Torres Campalans*, *Juego de cartas*, *Antología traducida* e outras.

A partir de 1993, com a realização do “Congreso Internacional ‘Max Aub y el laberinto español’” em Valencia, a crítica se adensou em projetos de edições anotadas<sup>7</sup> e em um grande número de livros, ensaios, teses acadêmicas.<sup>8</sup> Desenharam-se concomitâncias e continuidades entre esses movimentos do autor, iluminando principalmente o conjunto do *El laberinto mágico* cuja complexidade está agora bastante bem descrita como tributária exatamente do talento de Aub em manter e ampliar o uso dos procedimentos conquistados pelas vanguardas do início do século 20 no tratamento dos violentos acontecimentos que constituem sua matéria bruta. A tal linha de leitura somou-se a de interpretar esses textos na chave da literatura de testemunho. E o reconhecimento da densidade dessa produção como atributo decorrente de sua elaboração estética foi decisivo para avaliar sua intervenção no campo literário, pois permite descrever singularidades de Aub frente a autores como Ramón Sender ou Arturo Barea, cujos textos guardam ainda traços do andamento narrativo herdeiro do realismo do século 19.

Nesse reexame de *El laberinto mágico* ampliou-se o campo de significação do conceito de compromisso, antes associado ao ato de testemunhar ou denunciar, pois se reconheceu que na natureza do compromisso de Aub não se pode dissociar ética e estética.<sup>9</sup> Mas creio que essa associação decorre da real natureza de seu compromisso: um compromisso com a reflexão, como ele mesmo anotou: “Escribo porque es mi manera de pensar”;<sup>10</sup> “Escribo para explicar y para explicarme como veo las cosas”.<sup>11</sup> E o lócus privilegiado do exercício de sua reflexão é o território do texto literário. Se a vivência da Guerra Civil Espanhola e dos primeiros anos da II Guerra Mundial motivou o projeto estético do *El laberinto mágico*, como espaço para refletir sobre a prática sistemática da violência de estado como marca do século 20,<sup>12</sup> cabe apontar como esse autor comprometido elaborou esteticamente uma reflexão sobre a outra marca do século decorrente da anterior: a transformação do refugiado em “fenômeno de massa”.<sup>13</sup>

Proponho aqui examinar como esse Aub lúdico, aparentemente “descompromissado”, elabora uma reflexão sobre o exílio desde sua chegada ao México, isto é, simultaneamente à composição do *Laberinto mágico*. Entendo que Aub refletiu sobre o exílio em muitas

---

<sup>7</sup> Desde então Joan Oleza Simò dirige o projeto de publicação das obras completas do autor na Biblioteca Valenciana e a Fundação Max Aub também vem publicando edições facsimilares e/ou anotadas.

<sup>8</sup> Ignacio Soldevila Durante, pioneiro no estudo de Max Aub, ocupava-se até sua morte, ocorrida em 2008, de manter atualizada a bibliografia sobre o autor. Veja-se referência a suas publicações ao final do texto.

<sup>9</sup> MAINER. La ética del testigo: la vanguardia como moral en Max Aub.

<sup>10</sup> AUB. *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, p. 40.

<sup>11</sup> AUB. *Diários (1939-1972)*, p. 193.

<sup>12</sup> Esta interpretação da história decorre da leitura de obras de Agamben, Arendt e Bauman indicadas na bibliografia.

<sup>13</sup> AGAMBEN. *Medios sin fin*. Notas sobre la política, p. 22.

obras e não apenas no livro *La gallina ciega. Diario español*, sempre assim considerado por ser esta sua temática. Penso ser possível reconhecer como, nas obras atribuídas à sua imaginação fabuladora, a reflexão sobre o exílio transforma-se em dado da própria forma, e talvez assim recolher elementos que possam compor uma poética do exílio.

Tal percurso de leitura requer considerar a natureza da matéria sobre a qual se debruça o escritor. Se no campo textual do *El laberinto mágico* Aub trabalhava sobre acontecimentos que ressoavam no repertório do leitor como ecos de um mundo objetivo, documentados historicamente, o exílio lançava um desafio mais agudo. Se ele, por um lado, nasce de uma ação política violenta também encravada na objetividade, por outro, consuma-se na dispersão e, depois, em um vazio. Refletir sobre o exílio<sup>14</sup> é falar de vidas interrompidas, sem acontecimentos, sem papéis, sem endereço, espalhadas por diferentes lugares do mundo. Por onde andarão aqueles quinhentos mil republicanos que saíram da Espanha, junto com os quais Aub cruzou os Pirineus no inverno de 1939? São vozes que desaparecem e que de repente podem, vinte anos depois, como no conto “El cementerio de Djelfa”, mandar uma carta informando que estão desenterrando os ossos dos republicanos espanhóis para dar lugar aos mortos na luta pela independência da Argélia. Falar do exílio é falar de vida errante, suspensa, envolta em silêncio. Como tratar esteticamente esse vazio?

*Sala de Espera* é o primeiro projeto de reflexão estética do autor sobre o exílio. Aub deu este título à sua revista individual, como era *El Pasajero* de José Bergamín. De 1948 a 1951 foram publicados trinta números. Explicitando seu entendimento de “espera” como gesto ativo, e não como atitude passiva, sublinhou o caráter de ação de sua escrita. Em 1951 justificou o encerramento da série com um argumento que indicava uma nova percepção do exílio, a de que ele seria longo e as revistas “Llevaban camino de convertirse en ‘Sala de Estar’”.<sup>15</sup> Mas apesar de todos esses acenos de Aub, nota-se a dificuldade crítica de admitir que o projeto configurou uma obra, não uma miscelânea. Não caberia a nós, como leitores, perguntar-nos se a repetida advertência de escritores sobre a insuficiência das línguas para expressar a vivência da barbárie da nossa época não atinge também a sintaxe usada pela crítica para comentar as obras literárias que enfrentam esse desafio?

*Sala de Espera* põe em circulação, com uma sucessão de textos breves, uma variedade de formas de representar o exílio como uma situação temporária. Esta é, certamente não por acaso, a situação que vertebra *Tránsito*, a peça em um ato que inaugura a série. Escrita em 1944, ela encena o exílio como concomitâncias de espaços – México e Espanha – e de tempos: o presente de cá e de lá, as diversas camadas do passado e a agônica instância do futuro do pretérito, a da especulação: o que teria sido se não tivesse havido a sublevação fascista? Essa articulação de diferentes tempos sugere que o exílio anula o presente como lócus de construção do futuro.

A peça e a revista propõem uma pauta de elaboração da experiência do exílio: trabalhar sobre acontecimentos passados, como tantos contos que se debruçam sobre vivências da guerra civil, caso de “Manuscrito cuervo”, “Historia de Vidal”; resistir à idealização da

---

<sup>14</sup> O conjunto de reflexões sobre o exílio que fundamenta este trabalho decorre de vários textos sobre o tema indicados na bibliografia.

<sup>15</sup> AUB. *Sala de espera*, v. III.

terra perdida, encenando a opressão vigente no território conquistado por Franco, como a peça *La vuelta* ou o ensaio “Poesía desterrada y poesía soterrada”; situar o exílio republicano espanhol no contexto de outros do século 20 (*El último piso*); recorrer a distância e ao humor para narrar esse tempo em que a vida nada vale, como os *Crímenes*; adotar o tom elegíaco para lamentar a Espanha que não pôde existir ou ainda fabular no futuro do pretérito e resgatar, em território mexicano, textos de Petreña que viajaram nas malas dos exilados, caso de “Leonor”, como também ocorrera com o próprio Aub que, ao chegar ao México, encontrou “el manuscrito de *Campo abierto*, arrumbado en casa de Mantecón”,<sup>16</sup> ou com os originais de *Poeta en Nueva York*, de Lorca, que cruzaram o Atlântico com José Bergamín. Depois de encerrar a série, Aub extraiu dela muitos textos para compor livros, como *Cuentos ciertos*, ou *Crímenes ejemplares*, ou para agregá-los a obras já publicadas, caso de *Diário de Djelfa* ou de *Luis Álvarez Petreña*.

*Sala de Espera* se constrói, poeticamente, sob o signo do trânsito: na sua estruturação, a escrita transita por diferentes gêneros, por múltiplos pontos de vista para abrigar o lócus da enunciação; transita da retórica ingênua de poemas elegíacos à composição exigente; e configura uma obra cuja organicidade se funda na dessemelhança, na lógica da mera ocorrência, na convivência arbitrária da diversidade, em todos os graus, no território do eventual, do tempo da duração de um estado (ou de um ser?) provisório, de um tempo suspenso que nasceu de um deslocamento, de uma viagem, mas que não se ajusta aos parâmetros literários para expressá-la, pois o exílio aniquila qualquer dimensão de futuro, qualquer possibilidade de planejar um trajeto e de prever um retorno.

A continuidade da reflexão sobre o exílio se encontra em duas obras nas quais o autor trabalha simultaneamente, fato que só se pode acompanhar com a leitura de seus cadernos,<sup>17</sup> pois a data de publicação apaga essa simultaneidade. Refiro-me à *Antología traducida* (1963) e *Jusep Torres Campalans* (1958). Ambas, em gestação desde 54, estruturam-se sobre o uso do apócrifo e da fraude, procedimentos que inscrevem na forma da obra a fratura de origem do exílio, a fratura da identidade e a necessária convivência com a descontinuidade.

O autor apresenta *Jusep Torres Campalans*<sup>18</sup> como biografia cubista que resgata a obra e a vida desse pintor catalão, católico e anarquista cuja obra transita pelo fauvismo, cubismo e expressionismo. Este companheiro de Picasso deixara Paris e a pintura no começo da I Guerra. O livro compõe-se de oito partes: prólogo, agradecimentos, “anais” (um quadro de referências a acontecimentos, personalidades e obras para construir o período de 1886 a 1914, acompanhado de notas), a biografia propriamente dita, “Cuaderno verde” (com anotações do pintor dado a Aub por Jean Cassou), “Las conversaciones de San Cristóbal” (relato de Aub de suas entrevistas com o pintor, feitas em 1955, em Chiapas) e um catálogo (elaborado por um crítico irlandês para a exposição programada para 1942 e suspensa em razão da II Guerra Mundial). Ao longo de todo o livro estão quadros e desenhos do pintor. Como anotou Carpeaux, trata-se de um romance. É um romance cujo enredo do modo irônico se desenvolve através da exploração sistemática e coerente de sua matriz estrutural: a fraude, anunciada nas notas de Campalans:

---

<sup>16</sup> AUB. *Diarios* (1939-1972), p. 269.

<sup>17</sup> AUB. Notas varias. Tres tragedias y una sola verdadera.

<sup>18</sup> Na bibliografia indicam-se estudos imprescindíveis sobre esta obra.

Siempre se ha puesto el pintor frente al objeto. Pintamos a ver qué nos sale, a ver a qué se parece. Qué parece, qué aparece, qué perece. A ver qué sale la pintura. Mentir de cuando en cuando, para dar con la verdad. No hay otra manera. Copiar engaña siempre: vía muerta.<sup>19</sup>

A fraude aqui rompe as relações entre as formas discursivas estabelecidas e o mundo supostamente objetivo ao qual elas se aplicam, se referem ou se dirigem. Se aceitássemos apoiar nosso pacto de leitura da obra no respeito à sequência de suas partes e na atenção aos seus aspectos estritamente discursivos, encontraríamos ao final o conforto de ter lido uma biografia. Mas a fraude se instala nas fraturas entre a convenção da biografia e a correspondência exigida por ela com formas discursivas com as quais se enlaça ou nas quais se apoia. O biógrafo semeia desconfianças quanto à sua fidelidade ao cânon desde o início do texto e as pistas de ruptura com o compromisso estão em todas as partes do livro: desde o prólogo, a causalidade resulta da soma de acasos. No quadro composto por uma enumeração exaustiva de informações, às vezes imprecisas, encontram-se referências ao próprio biógrafo. Apócrifos comparecem nas notas eruditas; o catálogo não corresponde às obras recolhidas no livro. Assim, os gestos incompatíveis com o cânon caminham na direção de criar um fosso entre as palavras e as coisas; a própria obra expõe aos leitores seu modo de construir a fraude, modo que se aplica também à dimensão estritamente plástica do romance. Nesse aspecto, a fraude se instala tanto na quebra da relação autor-obra como na dissolução dos valores de autenticidade e originalidade, pois na composição dos desenhos e pinturas Aub deixou rastros que indicam serem eles imitações de modelos; imitações que sequer respeitam o hiato cronológico entre original e cópia. Exposições e reportagens ampliaram o território da recepção do livro, pondo em circulação um pintor que é, paradoxalmente, um precursor e um artista menor, um “segundón”. E a maior fragilidade do herói irônico do romance está em sua impossibilidade de ver a fraude no funcionamento do mundo, pois forjara sua identidade de pintor na expectativa de correspondência entre a natureza e a ação humana. Ao entrever a ruptura, perde a expressão:

– Deje de pintar. Si: deje de pintar. ¿Por qué? ¿Por qué se deja de hacer una cosa? Por voluntad o por desgana. (...) Pintaba para salvarme, como espero salvar mi alma el día, que está cercano, de mi muerte. Salvarme en la tierra suponía hacerlo entre los hombres que, no me cabía duda, serían cada día mejores. Cuando me di cuenta de mi equivocación, renuncié.<sup>20</sup>

*Antologia traducida*<sup>21</sup> é estruturada também a partir dos mesmos procedimentos. A obra apresenta-se como resgate da produção de muitos poetas menores, cerca de sessenta na edição definitiva. Os “segundones”, como os classifica o autor, são de diferentes lugares e diferentes épocas (desde o Egito antigo até nossos dias), e escrevem em diferentes línguas. Aub se figura de dois modos. O primeiro se arma nas instâncias institucionalizadas da produção literária –antologista e tradutor. Ancora sua autoridade

<sup>19</sup> AUB. *Jusep Torres Campalans*, p. 217.

<sup>20</sup> AUB. *Jusep Torres Campalans*, p. 316.

<sup>21</sup> Na bibliografia encontram-se as referências aos principais estudos dessa obra.

na pesquisa, exposta em notas explicativas, em informações a ele enviadas por especialistas em línguas ou culturas que não domina e, sobretudo, no cuidado com que articula dados históricos na composição das breves notas biográficas de cada poeta que antecedem os poemas traduzidos. A organização da antologia arremata seu perfil de respeitoso compêndio com a adoção, em sua montagem, da sequência cronológica, parâmetro caro ao modelo enciclopédico. Mas quase ao final do livro surge Aub em uma segunda pele, a de poeta antologizado. E a nota biográfica que o apresenta rebaixa sua estatura e apaga seus traços de escritor e de espanhol:

Nació en Paris, en 1903. Aunque sale su nombre con cierta periodicidad sospechosa en los libros y revistas, no se sabe dónde está. Lo único que consta es que escribió muchas películas mexicanas carentes de interés. Nadie le conoce. Sus fotografías son evidentes trucos. Nada tiene que ver con su homónimo Leandro Fernández Moratín.<sup>22</sup>

O fragmento reproduz o todo e dá uma pista fecunda para a compreensão da obra, pois ressalta no poeta Aub o elemento mais frequente na trajetória dos autores antologizados: o desaparecimento. Nessa medida, a forma da antologia, valendo-se da sucessão cronológica de fragmentos ou restos encontrados de tantos deslocados, desenha um traço constante da História. Reunindo ruínas, registrando vidas interrompidas de expatriados, a obra arma sobre a descontinuidade uma narrativa de um movimento contínuo da história da humanidade: o banimento. Conhecida face da História se *Antología traducida* estivesse no campo da historiografia. Mas como seu território textual é o literário, cabe dizer que ela dialoga com as formas institucionalizadas da historiografia literária, ao fazer uma história literária dos que foram expulsos das histórias e antologias “nacionais”, daqueles cuja existência foi apagada, como se lê na própria nota biográfica de Aub.

*Jusep Torres Campalans* e *Antología traducida* mobilizam procedimentos semelhantes – a sobreposição de fragmentos, o apócrifo e a fraude; ambas podem ser interpretadas como crítica a discursos institucionalizados no âmbito das artes plásticas ou no da literatura. Mas esse efeito irônico de corroer a autoridade da biografia, dos autores biografados e suas obras, dos críticos, dos autores de antologias, de histórias da literatura ou da arte, só pode ser construído porque, em ambos os textos, a fraude instala a corrosão na instância autoral. E, ao desestabilizar a canônica autoridade do autor, as obras também desestabilizam as referências do leitor, fraturam sua cômoda credulidade e sugerem uma plausível e motivada poética da instabilidade.

Outra dimensão cruel da mesma instabilidade surge nas duas retomadas de *Luis Álvarez Petreña*, que no percurso passou a ser *Vida e obra de Luis Álvares Petreña*.<sup>23</sup> Nela o escorpião morde a cauda. Aqui a fratura da instância autoral aprofunda-se, pois se projeta no processo inteiro de produção e circulação da obra. Aub arrasta o poeta ensimesmado e suposto suicida de 1934 ao território dos desaparecidos e deste extrai duas novas versões da obra. Na de 64, ele acrescenta dois fragmentos que haviam sido publicados antes em *Sala de Espera*. Um deles, “Leonor”, é incorporado tal qual havia circulado na revista, ou seja, com uma nota explicativa de Aub sobre sua origem: um

<sup>22</sup> AUB. *Antología traducida*, p. 256.

<sup>23</sup> Os estudos mais importantes sobre o texto encontram-se na bibliografia.



manuscrito encontrado no México que trazia na primeira folha o nome de Petreña, autor cuja identificação como escritor espanhol conhecido só fora possível pela intervenção do erudito Alfonso Reyes. O outro texto é “Tíbio”, que também circulara na revista. O narrador-editor justifica a incorporação do fragmento contando seu encontro com um erudito professor norte-americano que preparava uma tese sobre Petreña e atribuía a este a autoria de “Tíbio”. Seguem-se ainda duas breves notas: uma carta de Camilo José Cela, que crê ser de Petreña um corpo enterrado em 1931 como desconhecido e outra carta de um mexicano que atesta a honestidade do depositário do manuscrito “Leonor”. Tematicamente, ambos os textos destroem a idealização da musa daquele poeta ensimesmado. Mas o trajeto de ambos representa o retorno do texto desgarrado do suposto autor ao livro, por obra e graça de leitores e de um editor que habitam o território do exílio. Insinua-se que o autor desterrado só pode ser identificado ou reconhecido e lido pelo círculo de leitores do exílio; em sua pátria é dado como morto e sequer se pode encontrar sua sepultura. A obra figura a trajetória mais comum dos escritores republicanos refugiados; sua montagem é uma outra maneira de corroer a instância autoral, pois se exacerba seu caráter flutuante.

A fragilidade da figura do autor contamina integralmente a do editor na nova versão publicada em 1971. Também construída pelo mecanismo de acréscimos de fragmentos apresenta-se como produto de um encontro entre dois velhos doentes em um hospital de Londres, relatado pelo narrador-editor. Aub não reconhece Petreña, mas este sim, reconhece seu editor e sabe que escreve muito. Reata-se o fio da trajetória de Petreña. Andara pela França, chegara à Inglaterra, adotara um nome falso e tivera vida medíocre e solitária. À beira da morte, ele dá a Aub esses dados de sua biografia e, no diálogo entre ambos, faz reparos às edições anteriores, não reconhece a autoria dos textos a ele atribuídos, mas entrega a seu infiel editor mais um caderno. Seu último gesto é providenciar a própria sepultura em cuja lápide estará o nome Luis Álvarez Petreña. Assim, alerta-nos: resta somente o túmulo como possibilidade simbólica de reconciliação da identidade do escritor com sua condição de exilado, já que sua obra está sujeita ao desaparecimento ou a eventuais continuações.

Ao dar ao romance esse perfil de zona instável criada pela permeabilidade entre o terreno textual do escritor, o do editor e o da crítica, com *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, Aub sugere novo matiz para uma possível poética do exílio, pois figura a perda da autoridade autoral como disputa pelo poder de escrever e pelo poder de interpretar.

Todas essas obras têm traços palpáveis em comum: apócrifos, fraude, soma casual de fragmentos etc. Mas em todas elas está estruturalmente presente uma ausência. A guerra, a violência, que deu origem ao estatuto do exilado está entre parêntesis; é uma alusão. E é como uma possibilidade de configuração desse intervalo que se pode ler *Imposible Sinai*.<sup>24</sup>

A obra só foi publicada dez anos depois da morte de Aub. No entanto, ela estava pronta e o autor já estava tratando de sua publicação quando morreu em 1972. Ocupa-se da Guerra dos Seis Dias e se apresenta como um conjunto de poemas encontrados

---

<sup>24</sup> Os dois estudos mais importantes sobre a obra estão indicados na bibliografia.

nos pertences de soldados israelenses e árabes. Em sua maioria, breves poemas narrativos, traduzidos ao castelhano pelo editor que elabora um prólogo de apresentação em que dá conta da origem dos textos, dos critérios de edição do livro e da tradução bem como notas explicativas e um calendário dos passos da guerra naqueles seis dias. Alternando, de modo irregular, vozes de soldados de um e de outro exército, a obra captura múltiplas visões: o desejo de conquistar ou manter uma terrinha, que não se confunde com nação; a adesão à luta, em cuja compreensão nem prevalece a complexidade do conflito internacional nem a opção religiosa, e muitas que expressam o caráter absurdo da guerra, barreira colocada entre amigos ou amantes.

A sucessão de vozes dissonantes, mesmo quando comungam uma perspectiva sobre a guerra, impõe ao leitor, pela acumulação, o vazio de sentido do conflito bélico, o convívio com as vozes dos mortos, dos que deram a vida por ter um lugar, mas que em verdade disputavam uma condição, um ser ou um não ser. A obra é, na sua forma, um campo de batalha, um campo em que se trava a luta por não ser mais um desterrado. E, como ela abriga as vozes dos mortos, apresenta o exílio como uma condição, transportada pelos próprios textos, que atravessa a zona da vida nua e se instala, no reino dos mortos e no território literário. Já no plano estritamente da escritura a multiplicidade de fragmentos, registro das múltiplas visões da guerra, cria um fosso entre, de um lado, o discurso político guerreiro, apoiado em uma coesão em torno de uma mesma causa, como se tratasse de uma arquetípica luta entre o bem e o mal, e, do outro, o campo de batalha, cuja dissonância desmancha a imagem de que cada soldado se vê como representante de uma comunidade política, cultural ou linguística. Com essa fratura *Imposible Sinai* aponta tanto a corrosão da instância autoral como a rarefação do universo de leitores, derivada da repetição desse gesto que povoa o mundo de vozes deslocadas, de vozes desprovidas de contiguidade com um território político, cultural ou linguístico. *Imposible Sinai* absorve em sua forma a impossibilidade do conforto e da inteireza do lócus da escritura e do lócus da leitura.

Creio que muitos pontos desta pauta poética transformam-se em pauta temática na obra *La gallina ciega. Diario español*,<sup>25</sup> publicada em 1971 e escrita com a intenção confessa do autor de registrar sua curta estada na Espanha, sua visita, não seu retorno, como insistiu em dizer.

Aqui a voz exilada que ocupa a enunciação evita rupturas, como a fraude ou o apócrifo; narra e analisa seu estranhamento, deslizando nas margens do diário e do ensaio e desarranjando os limites de ambas as formas. Uma voz em primeira pessoa, sempre amarga, alinhava na habitual disposição do diário de viagem anotações de deslocamentos e encontros com fragmentos diversos: breves narrativas, tensos diálogos, evocações atravessadas pelo lirismo, comparações de andamento analítico e especulações, movimentos sempre desenvolvidos na sintaxe da interpelação. Diferentes combinações, sempre imprevisíveis, de partes tão diversas, configuram um terreno textual como convivência de formas literárias que se estranham e que também despertam no leitor um incômodo estranhamento, esse estranhamento tão ambigualmente inscrito no título do livro. O jogo da cegueira aplica-se ao autor e/ou ao país cego que ele contempla? O adjetivo “español” refere-se ao lugar

---

<sup>25</sup> O estudo mais consistente até o momento sobre essa obra é o de Manuel Aznar Soler que serve de prólogo à edição desta obra citada na bibliografia.

visitado ou a um período histórico longo em que o espanhol, ou a Espanha, viu, brincando de cabra cega, o país fraudar o passado, enterrar a mais lírica utopia do século 20, apagar a obra dos exilados e afundar-se na mediocrização cultural da era Franco. Lúcido ponto de vista que, segundo Agamben,<sup>26</sup> só o exílio pode oferecer nos tempos que correm; doloroso testemunho que confessa seu medo de ser peça de arquivo e que narra, a seu modo, nosso tempo de partido, tempo de homens partidos.<sup>27</sup>



## RESUMEN

El estudio examina las obras de Max Aub en la cuales el autor alude a la circunstancia del exilio para considerar la posibilidad de que en ellas se perfile una poética.

## PALABRAS-CLAVE

Aub, exilio republicano español, poética, exilio

## REFERÊNCIAS

- ABELLÁN, José Luis (Dir.). *El exilio español de 1939*. Madrid: Taurus, 1976. 6 v.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Trad. e apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p. 55-63.
- ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL “MAX AUB Y EL LABERINTO ESPAÑOL” (Valencia y Segorbe: 13-17 diciembre de 1993). ALONSO, Cecilio (Org.). 2 vols. Valencia: Ayuntamiento, 1996. v. II. p. 705-713.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin*. Notas sobre la política. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. O poder soberano e a vida nua. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. Política del exilio. *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, n. 26-27, p. 41-60, invierno 1996.
- ALONSO, Cecilio (Org.). 2 vols. Valencia: Ayuntamiento, 1996. Vol. II, p. 653-658/ e in *Formas de la elusión*. Cinco estudios sobre Max Aub. Mesina: Rubbentino Editore, 1996. p. 75-85.

<sup>26</sup> AGAMBEN. Política del exílio.

<sup>27</sup> O exame feito aqui das obras de Max Aub foi apresentado no Congresso Internacional de la Guerra Civil Española 1936-1939, promovido pela UNED e realizado em Madri nos dias 27, 28 e 29 de novembro de 2006, e foi publicado eletronicamente nas atas do evento com o título “Max Aub y los territorios de la escritura del exílio”. Em português o texto é inédito e, para introduzir o leitor brasileiro na questão em pauta, julguei ser interessante dar um perfil biográfico do autor e comentar a leitura de Carpeaux. Registro que meus estudos sobre o exílio republicano espanhol contam com o apoio do CNPq.

- ALONSO, Cecilio (Org.). 2 v. Valencia: Ayuntamiento, 1996. v. I. p. 488-494; SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Um relato sobre a banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AUB, Max. *Notas varias*. Tres tragedias y una sola verdadera. Manuscrito. Documento que se conserva no arquivo da Fundación Max Aub: FMA. ADV. Caja 2/7
- AUB, Max. El falso dilema. In: \_\_\_\_\_. *Hablo como hombre*. Edición, introducción y notas de Gonzalo Sobejano. Segorbe: Fundación Max Aub, 2002. p. 89-93
- AUB, Max. Palabras dichas (en francés) en la inauguración del pabellón español de la exposición de París, en la primavera de 1937. In: \_\_\_\_\_. *Hablo como hombre*. Edición, introducción y notas de Gonzalo Sobejano. Segorbe: Fundación Max Aub, 2002. p. 39-44.
- AUB, Max. *Campo de sangre, Obras completas, El laberinto mágico II*. Dir. de Joan Oleza Simó, edición crítica, estudio introductorio y notas de Luis Llorens Marzo, Valencia: Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, 2002. v. III-A
- AUB, Max. *Antología traducida*. Edición, introducción y notas de Pascual Mas i Usó. Segorbe, Fundación Max Aub, 1998.
- AUB, Max. *Diarios (1939-1972)*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba Editorial, 1998. p. 123.
- AUB, Max. *Jusep Torres Campalans*. Madrid: Destino, 1999.
- AUB, Max. *Nuevos diarios inéditos (1939-1942)*. Edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, 2003.
- AUB, Max. *Sala de espera*. Prólogo de Manuel Aznar Soler. Segorbe: Fundación Max Aub, 2000. 3 v.
- AUB. *Imposible Sinaí*. Introducción, edición y notas de Eleanor Londero. Segorbe: Fundación Max Aub, 2002.
- AUB. *La gallina ciega. Diario español*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba Editorial, 1995.
- AUB. *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*. Prólogo de Rafael Chirbes. Madrid: Viamonte, 1999.
- AYALA, Francisco. Para quién escribimos nosotros. In: \_\_\_\_\_. *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Barcelona: Crítica, 1984. p. 181-204.
- AZNAR SOLER. Max Aub en el laberinto español de 1969. In: AUB, Max. *La gallina ciega. Diario español*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba Editorial, 1995 p. 7-86.
- AZNAR SOLER, Manuel. *Los laberintos del exilio*. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1998.

CARPEAUX, Otto Maria. A descoberta de Aub. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 1961. Documento que se conserva no arquivo da Fundação Max Aub. F.M.A. A.M.A. Caixa 49-131.

CARREÑO, Antonio. Hacia una morfología de *personae* y máscaras: el caso Max Aub. In: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL "MAX AUB Y EL LABERINTO ESPAÑOL" (Valencia y Segorbe: 13-17 diciembre de 1993). ALONSO, Cecilio (Org.). 2 vols. Valencia: Ayuntamiento, 1996. v. I. p. 137-155.

CAUDET, Francisco. Max Aub: *Sala de Espera y Los Sesenta*. In: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL "MAX AUB Y EL LABERINTO ESPAÑOL" (Valencia y Segorbe: 13-17 diciembre de 1993).

CAUDET, Francisco. *El exilio republicano en México*. Las revistas literarias (1939-1971). Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992.

CHAPUL, Marie-Claude; SICOT, Bernard (Org.). *Max Aub: enracinements et déracinements*. Nanterre, PUBLIDIX, Université Paris X- Nanterre, 2004.

CORELLA LACASA, Miguel. *Jusep Torres Campalans*, una novela del artista de vanguardia. In: MARÍN, Felipe V.; TOMÁS FERRE, Facundo (Org.). *En el país del arte: tercer encuentro internacional. La novela del artista*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003. p. 59-81.

ETTE, Ottmar; FIGUERAS, Mercedes; JURT, Joseph (Org.). *Max Aub – André Malraux. Guerra Civil, exilio y literatura. Guerre civile, exil et littérature*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2005.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores. *Jusep Torres Campalans. La obra*. In: SOLDEVILA DURANTE, Ignacio; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores (Dir.). *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid: Editorial Complutense, 1999. p. 111-158.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores. La leyenda de *Jusep Torres Campalans*. In: *Actas...*, v. II, p. 825-858.

GARCÍA, Manuel (Org.). *Max Aub – Jusep Torres Campalans. Documenta (1903-1972)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000. 2 v.

GONZÁLEZ SANCHIS, Miguel Ángel. Una lectura cubista en la obra de Max Aub del *Laberinto mágico* al *Juego de cartas*. In: GRILLO, Rosa Maria (Org.). *La poética del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*. Napoli: Edizione Scientifiche dell'Università degli Studi di Salerno, 1995. p. 49-79.

GRILLO, Rosa Maria. Falso e dintorni. In: GRILLO, Rosa Maria (Org.). *La poética del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*. Napoli: Edizione Scientifiche dell'Università degli Studi di Salerno, 1995. p. 13-31.

GRILLO, Rosa Maria. Escritura de una vida: autobiografía, biografía, novela. In: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL "MAX AUB Y EL LABERINTO ESPAÑOL" (Valencia y Segorbe: 13-17 diciembre de 1993). ALONSO, Cecilio (Org.). 2 vols. Valencia: Ayuntamiento, 1996. Vol. I, p.161-171.

GUILLÉN, Claudio. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Crema, 1995.

- LONDERO, Eleanor. "Jusep Torres Campalans, pintor presunto"; "El autor oculto: el apócrifo en Max Aub y en Antonio Machado" y "Max Aub, biógrafo imaginario". In: \_\_\_\_\_. *Formas de la elusión*. Cinco estudios sobre Max Aub. Mesina: Rubbentino Editore, 1996, p. 11-31, 33-49 e 51-61.
- LONDERO, Eleanor. Estudio introductorio a AUB, Max. *Imposible Sinaí*. Segorbe: Fundación Max Aub, 2002. p. 11-44.
- LONDERO, Eleanor. Max Aub, traductor fingido. In: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL "MAX AUB Y EL LABERINTO ESPAÑOL" (Valencia y Segorbe: 13-17 diciembre de 1993).
- LONDERO, Eleanor. Max Aub: la múltiple patria del desarraigo. In: \_\_\_\_\_. *Max Aub: enracinements et déracinements*, p. 133-139.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio. Creación poética y poética de ruptura. (Un acercamiento a la obra lírica de Max Aub). In: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL "MAX AUB Y EL LABERINTO ESPAÑOL" (Valencia y Segorbe: 13-17 diciembre de 1993). ALONSO, Cecilio (Org.). 2 vols. Valencia: Ayuntamiento, 1996. Vol. II, p. 625-640.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio. Estudio introductorio a Max Aub. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas. Obra poética completa*. Valencia: Biblioteca Valenciana, Institució Alfons El Magnànim, 2001. p. 5-49. v. I.
- MAINER, José-Carlos. La ética del testigo: la vanguardia como moral en Max Aub. In: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL "MAX AUB Y EL LABERINTO ESPAÑOL" (Valencia y Segorbe: 13-17 diciembre de 1993). ALONSO, Cecilio (Org.). 2 vols. Valencia: Ayuntamiento, 1996. Vol. I, p. 69- 91.
- MAS I USÓ, Pascual. Estudio introductorio a AUB, Max. In: \_\_\_\_\_. *Antología traducida*. Segorbe: Fundación Max Aub, 1998. p. 21-77.
- MORALEDA GARCÍA, Pilar. Un Sinaí imposible: entre la verdad, la superchería y el deseo. In: GRILLO, Rosa Maria (Org.). *La poética del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*. Napoli: Edizione Scientifiche dell'Università degli Studi di Salerno, 1995. p. 161-174.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El canto del peregrino*. Hacia una poética del exilio. Barcelona: Associació d'Idees-GEXEL/Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- OLEZA I SIMÓ, Joan. *Luis Álvarez Petreña o la tragicomedia del yo*. In: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL "MAX AUB Y EL LABERINTO ESPAÑOL" (Valencia y Segorbe: 13-17 diciembre de 1993). ALONSO, Cecilio (Org.). 2 vols. Valencia: Ayuntamiento, 1996. Vol. I, p. 93-122.
- OLEZA I SIMÓ, Joan. *Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo*. In: MARÍN, Felipe V.; TOMÁS FERRE, Facundo (Org.). *En el país del arte: tercer encuentro internacional. La novela del artista*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003. p. 301-329.
- OLEZA I SIMÓ, Joan. Max Aub entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo. In: VALENDER, James; ROJO, Gabriel (Ed.). *Homenaje a Max Aub*. VALENDER, James y ROJO, Gabriel (Ed.). México-DF: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005, p. 15-36.

- PÉREZ BOWIE “Desficcionalización versus desrealización en la narrativa de Max Aub”. In: GRILLO, Rosa Maria (Org.). *La poética del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*. Napoli: Edizione Scientifiche dell’Università degli Studi di Salerno, 1995, p. 81-96.
- PÉREZ BOWIE. Max Aub: los límites de la ficción. In: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL “MAX AUB Y EL LABERINTO ESPAÑOL” (Valencia y Segorbe: 13-17 diciembre de 1993). ALONSO, Cecilio (Org.). 2 vols. Valencia: Ayuntamiento, 1996. Vol. I, p. 367-382.
- PUCCINI, Dario. Verità e nostalgia d’avanguardia nel *Torres Campalans* di Max Aub. In: GRILLO, Rosa Maria (Org.). *La poética del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*. Napoli: Edizione Scientifiche dell’Università degli Studi di Salerno, 1995. p. 155-160.
- SÁENZ, Pilar. Ambigüedad, ficción y metaficción en *Jusep Torres Campalans*. In: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL “MAX AUB Y EL LABERINTO ESPAÑOL” (Valencia y Segorbe: 13-17 diciembre de 1993).
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Recuerdos y reflexiones del exilio*. Barcelona: Associació d’Idees-GEXEL, 1997.
- SANZ ÁLVAREZ, María Paz. Vivir en España desde la distancia: el transterrado Max Aub. In: SOLDEVILA DURANTE, Ignacio; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores (Dir.). *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid: Editorial Complutense, 1999. p. 159-177.
- SAURA, Antonio. El pintor imaginario. In: GARCÍA, Manuel. (Org.). *Max Aub – Jusep Torres Campalans. Documenta (1903-1972)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000. p. 163-185. v. I. 2 v.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. 2. ed. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2004.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos, 1973.
- STEINER, George. El milagro hueco. In: \_\_\_\_\_. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Trad. Miguel Ultorio. México, D.F.: Editorial Gedisa, 1990. p. 133-150.
- STEINER, George. Extraterritorial. In: \_\_\_\_\_. *Extraterritorial. A literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 15-21.
- TORTOSA, Virgilio. En un lugar del tiempo llamado siglo XX. *Jusep Torres Campalans* entre el biografismo y la historia. In: *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”* (Valencia y Segorbe: 13-17 diciembre de 1993). ALONSO, Cecilio (Org.). 2 vols. Valencia: Ayuntamiento, 1996. Vol. I, p. 495-511.
- UGARTE, Michael. *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI de España, 1999.