






Universitat Autònoma de Barcelona

«Nací para escribir teatro».
Presentación y estudio de la obra dramática inédita de Max Aub

Esther Lázaro Sanz

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESIS DOCTORAL
Doctorado en Filología Española

«Nací para escribir teatro».

Presentación y estudio de la obra dramática
inédita de Max Aub

Esther Lázaro Sanz

Director: Dr. Manuel Aznar Soler

Departament de Filologia Espanyola
Universitat Autònoma de Barcelona

2019

Agradecimientos

Agradecer es examinarse a uno mismo y ver cuánto de lo que somos y de lo que tenemos más valioso procede de otros o no habría llegado a existir sin ellos.

Antonio Muñoz Molina

Son muchas las personas a las que debo agradecer su ayuda y su apoyo a lo largo de esta aventura maxaubiana en forma de tesis doctoral.

En primer lugar a mi director, el Dr. Manuel Aznar Soler, por su paciencia con y confianza en esta tesis y sobre todo en mí, por las oportunidades brindadas durante estos años, y por comprender mi inevitable desdoblamiento entre lo académico y lo artístico como dos caras de la misma moneda. Al director gerente de la Fundación Max Aub, Paco Tortajada, y a Inma González, por su hospitalidad durante mis visitas a la Fundación, por su generosidad y por su complicidad. A María José Calpe, la archivera de la Fundación, además de por todo lo anterior, por la inestimable ayuda y orientación en el archivo y por la celeridad con la que siempre atiende cualquier consulta o petición.

La estancia de investigación en la Université Paris Nanterre no habría sido posible sin el respaldo de la Dra. Zoraida Carandell, que me acogió en su departamento y me puso todas las facilidades para aprovechar al máximo los meses en París. Debo agradecer también la hospitalidad y la generosidad del Dr. Gérard Malgat y del Dr. Bernard Sicot, por compartir conmigo sus valiosos conocimientos maxaubianos; la amistad de Fabiola Rodríguez y su inestimable ayuda en la Bibliothèque Nationale de France; y la de tantas otras personas que me brindaron su apoyo y su compañía durante esos meses en París, especialmente Deerie Sariols, Carole Viñals y Claire Dutoya.

Del mismo modo, la estancia en el Colegio de México debo agradecerla al respaldo del Dr. James Valender, a quien doy las gracias también por sus valiosos consejos a medida que iba avanzando en la investigación allí. A todos y todas las bibliotecarias, archiveras, auxiliares y demás personal de los archivos, centros y

bibliotecas a los que acudí durante esos meses, especialmente a la directora María del Rayo González, a Sara Canales y a Angélica Alaniz, y al resto de personal del Archivo Institucional del Colegio de México, así como al de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de la misma institución, al de la Hemeroteca Nacional y a Juventina Herrera, de la biblioteca del Ateneo Español de México. Al Dr. Javier Perucho por su amistad y por su ayuda y respaldo en mis indagaciones bibliográficas mexicanas, durante y después de la estancia; a la amabilidad con que me recibieron, atendieron y me hablaron de Max y del exilio Bárbara Jacobs y Vicente Rojo, Aurora Díez-Canedo, Luis de Tavira, Jorge Fink, Paloma Woolrich, y Miriam Kaiser; a Juana Inés Abreu y Paloma Díaz por compartir conmigo su casa, su familia y sus historias; a Rosa Moya por su grata compañía y buenos consejos en el día a día; y muy especialmente a Leticia Fontanals por convertirse en mi mamá mexicana.

Y, por estas latitudes mediterráneas, a las amigas y amigos, compañeras y compañeros, maestras y maestros, del ámbito universitario o no, que me han ayudado, aconsejado, animado, alentado, asesorado, apoyado... cada cual a su manera, en un momento u otro (o en todos) a lo largo de estos años de doctorado, y sobre todo en su recta final, y por todo lo que he aprendido de ellos: José Ramón López, Paqui Montiel, Juan Rodríguez y el resto de miembros del GEXEL; Alba Carmona y Arnald Puy, Laura Fernández, Santiago Restrepo y Catalina Valdés, Guillermo Gómez, Sònia Boadas, Gonzalo Pontón; Francesc Salgado, Francie Cate-Arries, Silvia Monti, Carmen Valcárcel, Pedro Tejada, Mario Bueno, Blanca Oteiza y Rafael Ramos. Y seguro que no están todos los que son...

Finalmente, aunque no menos importante, agradezco mucho a mis padres su apoyo incondicional; a Max y a Emma todo lo que me han regalado estos años; y a Bruno el ser tan adorable y *achuchable* y estar ahí siempre, dispuesto a ser mimado.

La realización de esta tesis ha sido posible gracias a una de las «Ayudas para contratos predoctorales para la formación de doctores 2014» (BES-2014-070354), concedida por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, en el marco de los proyectos «La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939» (FFI2013-42431-P y FFI2017-84768-R). También las estancias de investigación en el extranjero han sido realizadas gracias a dos «Ayudas para la movilidad predoctoral para la realización de estancias breves en centros de I+D» (EEBB-I-17-12737 y EEBB-I-18-12956).

Resumen

Max Aub se consideró siempre hombre de teatro, su vocación más temprana y que nunca abandonó. A pesar de que cultivó todos los géneros literarios, desde la narrativa hasta la crítica, pasando por la poesía, el ensayo, o las escrituras del yo, el teatro tuvo siempre un lugar preferente en su producción, como prueban las más de cincuenta obras dramáticas que publicó en vida. No obstante, siempre se quejó del destino amargo de sus piezas teatrales, que apenas pasaron del «fantasma del papel» a los escenarios.

Son numerosos los estudios que en las últimas décadas se han dedicado al autor exiliado, entre los que su teatro no ha sido desatendido. Sin embargo, el trabajo de investigación llevado a cabo para esta tesis en diversos archivos con fondos del autor ha permitido recuperar más de una veintena de obras dramáticas de las que –de la mayoría– no se tenían noticias hasta ahora.

Por ello, este trabajo se dedica a presentar estos materiales inéditos y en diversas fases del proceso de escritura, insertarlos en el corpus maxaubiano teatral y analizarlos tanto de forma individual como en relación con el conjunto de su obra. Entre ellos destacan una adaptación en cinco actos de *Don Juan*; los materiales pre-textuales de una pieza intitulada *San Luis*, que se convertirían en *San Juan*, su obra más célebre; varias obras breves de temática o ambientación mexicana; una pieza dedicada a la guerra civil española; y siete obras microteatrales, entre otras.

El estudio de las veintitrés piezas que presentamos en esta tesis ha podido determinar su valía, incrementar y matizar la información acerca de la faceta dramática del autor y, sobre todo, constatar el diálogo ininterrumpido que existe en toda la producción dramática de Max Aub.

Abstract

Max Aub always thought of himself as a man of theatre, his earliest vocation, never abandoned. Although he produced works in all genres, including narrative fiction, poetry, essays, first person accounts, and literary criticism, Aub was an especially prolific author of plays, publishing more than fifty in his lifetime. However, frustrated by how few of his plays were ever staged, he lamented that his theatrical works were destined to remain on «the ghost of the paper».

In recent decades, there have been numerous studies devoted to the exiled author, including analyses of his theatrical works. The contribution of this Ph.D. Thesis, based on extensive archival research, is the presentation of more than twenty unpublished plays by Max Aub, the majority of which are completely unknown works.

The purpose of this study is to introduce these unpublished works, which present various stages of the writing process, in order to analyze them within the context of the Max Aub corpus as a whole. Of particular interest is an adaptation in five acts of *Don Juan*; preliminary materials for a play entitled *San Luis*, precursor to the subsequently published version, *San Juan*, his most famous work; several short plays with a Mexican theme or setting; a play about the Spanish Civil War; and seven micro-plays, among others.

This study of twenty-three largely unknown works seeks to make an original contribution to Max Aub studies by establishing a much more thorough assessment of his theatre than has been possible in the past. The integration of these manuscripts within his oeuvre offers a more nuanced perspective about the ongoing, intertextual dialogue among the whole of Max Aub's dramatic production.

*Se nace sabiendo o no sabiendo escribir teatro
igual que con ojos azules o castaños.*

MAX AUB

Índice

1. Introducción	15
1.1. Metodología	16
1.2. Estructura organizativa	21
2. Los estudios teatrales maxaubianos	25
2.1. En vida del autor (1954-1972)	25
2.2. Tras la muerte de Aub (1972-2002)	35
2.3. A partir de su centenario (2003-2018)	41
3. El teatro publicado	45
3.1. Su teatro en España, antes y durante la guerra civil	45
3.1.1. Teatro primero (1923-1934)	45
3.1.2. Teatro de circunstancias (1935-1938)	51
3.1.3. Primer aparte: Las lecturas teatrales que interesaban a Aub en sus primeros años como dramaturgo. Los rastros en sus misivas a León Sánchez Cuesta	56
3.2. Su teatro en el exilio mexicano	64
3.2.1. Los primeros años de exilio (1939-1950)	65
3.2.1.1. Teatro mayor	67
3.2.1.2. Teatro breve	72
3.2.1.2.1. Segundo aparte: <i>La familia Coconeta</i> y <i>El armario de Elena</i>	86
3.2.2. La madurez de su exilio (1951-1971)	104
3.2.2.1. Teatro mayor	104
3.2.2.2. Teatro breve	107
3.3. Características generales del teatro en el exilio de Max Aub	112
4. El teatro inédito	115
4.1. Presentación de las obras	115
4.1.1. Teatro mayor	118
4.1.2. Teatro breve	120
4.1.3. Microteatro	126

4.2. Teatro mayor	128
4.2.1. <i>Don Juan</i>	128
4.2.1.1. Descripción de los materiales	128
4.2.1.2. Los antecedentes: <i>Les âmes du purgatoire</i> , de Prosper Mérimée	130
4.2.1.2.1. Tercer aparte: Max Aub y Prosper Mérimée	135
4.2.1.3. <i>Don Juan</i> , argumento cinematográfico: otro antecedente aubiano	140
4.2.1.4. <i>Don Juan</i> , drama en cinco actos	151
4.2.1.4.1. Primer acto	152
4.2.1.4.2. Segundo acto	169
4.2.1.4.3. Tercer acto	176
4.2.1.4.4. Cuarto acto	185
4.2.1.4.5. Quinto acto y algunas notas sueltas	192
4.2.1.4.6. <i>Don Juan</i> en su conjunto	196
4.2.1.5. Las ideas de Max Aub sobre Don Juan	200
4.2.1.5.1. Cuarto aparte: La publicación de «Hércules y Don Juan» a través del epistolario maxaubiano	207
4.2.1.6. Relación de don Juanes en el teatro español: los años previos a la guerra civil y el exilio	212
4.2.2. <i>San Luis</i> : antecedentes de <i>San Juan</i>	215
4.2.2.1. Descripción de los materiales	215
4.2.2.2. La fecha de escritura y su contexto	216
4.2.2.3. La dedicatoria	219
4.2.2.4. El caso histórico del Saint Louis	219
4.2.2.5. Primeras notas del <i>San Luis</i>	223
4.2.2.6. La vieja y el negro	225
4.2.2.7. La música	228
4.2.2.8. La primera escena: los niños	229
4.2.2.9. Ideas útiles, ideas desechadas	232
4.2.2.10. Los pogromos	235
4.2.2.11. <i>Dramatis personae</i>	240
4.2.2.12. Ideas desechadas, ideas útiles	242
4.2.2.13. Notas sueltas en otras libretas	248
4.2.2.14. Últimas notas: más cerca de <i>San Juan</i>	251
4.3. Teatro breve	254
4.3.1. <i>La consulta</i>	254
4.3.1.1. Descripción de los materiales	254
4.3.1.2. «O me curan los míos o muero»	254

4.3.7.1. Descripción de los materiales	368
4.3.7.2. Una reunión para confirmar su certeza	369
4.3.8. <i>La espera</i>	376
4.3.8.1. Descripción de los materiales	376
4.3.8.2. «Tener esperanza de conseguir lo que se espera»	376
4.3.9. [<i>Drama inglés</i>]	381
4.3.9.1. Descripción de los materiales	381
4.3.9.2. Reencuentro por sorpresa con un antiguo amor	382
4.3.10. <i>Teodora</i>	387
4.3.10.1 Descripción de los materiales	387
4.3.10.2. Interrogatorio interrumpido	388
4.3.11. <i>Divertimento en mi</i>	392
4.3.11.1. Descripción de los materiales	392
4.3.11.2. Cómo convertirse en el mejor tenor del mundo	393
4.3.12. <i>El cáncer</i>	402
4.3.12.1. Descripción de los materiales	402
4.3.12.2. Capricho masculino	403
4.3.13. <i>La despedida</i>	410
4.3.13.1. Descripción de los materiales	410
4.3.13.2. Pelea de gallos con mujer como trofeo	411
4.3.14. <i>Cómo fue o la Revolución mexicana</i>	418
4.3.14.1. Descripción de los materiales	418
4.3.14.2. Una consecuencia inesperada de la Revolución	419
4.3.14.3. El contexto histórico-político del drama	423
4.3.14.4. El contexto de su escritura	428
4.4. Microteatro	434
4.4.1. <i>La mañana siguiente</i>	434
4.4.1.1. Descripción de los materiales	434
4.4.1.2. «Un accidente involuntario»	435
4.4.2. <i>Crimen</i>	439
4.4.2.1. Descripción de los materiales	439
4.4.2.2. Un crimen ejemplar dramático	439

4.4.3. <i>México</i>	442
4.4.3.1. Descripción de los materiales	442
4.4.3.2. Reflexión personal en formato teatral	443
4.4.4. <i>Monólogo de un actor</i>	448
4.4.4.1. Descripción de los materiales	448
4.4.4.2. Micro-monólogo metateatral con asuntos políticos al fondo	448
4.4.5. <i>En un campo de concentración, en octubre de 1943</i>	452
4.4.5.1. Descripción de los materiales	452
4.4.5.2. El contexto espaciotemporal de la pieza	453
4.4.5.3. El comunismo frente al pacto germano-soviético	456
4.4.6. <i>Monólogo de un comunista</i>	460
4.4.6.1. Descripción de los materiales	460
4.4.6.2. El dilema de un comunista	461
4.4.7. [<i>María D.</i>]	466
4.4.7.1. Descripción de los materiales	466
4.4.7.2. Una micropieza que roza lo fantástico	467
5. Cronología de obras teatrales de Max Aub	471
6. Conclusiones	475
6.1. Características del conjunto de obras inéditas	476
6.2. Futuras líneas de investigación	483
7. Bibliografía	487
7.1. Obras de Max Aub	487
7.1.1. Citadas	487
7.1.2. Aludidas	491
7.2. Obras generales	492
7.3. Fondos documentales	525
7.3.1. Archives de La Contemporaine	525
7.3.2. Archivo de la Diputació de València	525
7.3.3. Archivo de la Fundación Max Aub	526
7.3.4. Archivo Histórico del Colegio de México	527

1. Introducción

Max Aub siempre se consideró hombre de teatro, a pesar de que no ocultaba su resquemor ante la evidencia de que «pudo ser dramaturgo de cierto interés si la guerra y el exilio no le hubiesen impedido el acceso a las tablas» (Aub, 1974a: 522n.). Eso no impidió que durante toda su vida, como dramaturgo nato que era –«nacé para escribir teatro [...], es lo único que me importa», afirmaba en 1970 (Kemp, 1972: 380)–, siguiera escribiendo teatro. Así lo atestiguaban hasta ahora el medio centenar de títulos que publicó en vida, a pesar de que se le conozca más por su faceta narrativa, que gozó de mejor suerte que su teatro, relegado, en su gran mayoría, al «fantasma del papel», como él mismo lo llamaba (Aub, 2006a: 266). Sin embargo, y aunque en el mundo escénico la obra dramática de Aub no figure en el repertorio teatral consolidado, sí ha despertado, desde los años sesenta, el claro interés de la crítica y del mundo académico, como se refleja en el siguiente capítulo de este trabajo.

Por ello, el teatro de Aub es un campo de estudio bastante sembrado ya de páginas muy acertadas que describen, reseñan, analizan y leen críticamente su obra. De ahí que, al considerar dedicar una nueva tesis doctoral al autor exiliado, nos decantáramos, sin alejarnos del aspecto dramático, por vertientes poco trabajadas todavía como serían, por ejemplo, su poética teatral o sus epistolarios. De hecho, el proyecto inicial y sostenido a lo largo de la mayor parte de esta investigación era elaborar un corpus de epistolarios teatrales, es decir, cuyo contenido estuviera relacionado con lo teatral, para, a partir de ellos, ampliar lo que conocemos hasta el momento acerca de la poética teatral del autor.

Sin embargo, en el transcurso de la investigación, en el trabajo de campo archivístico, donde buscábamos misivas maxaubianas para completar algunos de los epistolarios que nos interesaban para este trabajo, realizamos un hallazgo de lo más inesperado: teatro inédito de Max Aub. Si hubiesen sido sólo un par o tres de obras, inconclusas, sin demasiado interés, las hubiéramos incluido de algún modo en el proyecto epistolar inicial, como pilón –que diría Aub–, pero, dado que tras unos

meses de comprobaciones y verificaciones lo más exhaustivas posibles, tuvimos la certeza de que no se trataba de pocas obras, sino de más de una veintena, en distintos estadios de redacción, con distinto grado de interés dramático y literario, pero todas ellas claramente de Aub, consideramos que el nuevo descubrimiento era más relevante como objeto de estudio para esta tesis doctoral que el trabajo emprendido con los epistolarios.

Por lo tanto, podemos afirmar que esta tesis es fruto, absolutamente, del trabajo documental y archivístico. Su objetivo no es otro que dar a conocer, mediante una presentación detallada, los materiales inéditos relativos a las veintitrés piezas teatrales que conforman este trabajo (veintidós inéditas, más el interesante conjunto de materiales pre-textuales de *San Luis*, que terminará siendo *San Juan*), así como ofrecer un estudio de las mismas, ponerlas en relación con la obra teatral publicada y conocida ya del autor, y contextualizarlas en su producción. Este análisis nos permitirá determinar su valor tanto en sí mismas como en el conjunto de la obra literaria y dramática aubiana.

1.1. Metodología

Como se acaba de indicar, esta tesis se basa principalmente en el trabajo de campo, del cual se exponen sus resultados. Esta labor se ha desarrollado en numerosos archivos que serán citados posteriormente, aunque los materiales utilizados corresponden al acervo Max Aub del Archivo Histórico del Colegio de México, inserto en el Archivo Institucional del Colegio de México (citado en este trabajo con las siglas «AHC»); al fondo Max Aub del Archivo de la Diputació de València («ADV»); al Archivo de la Fundación Max Aub («AFMA»); y uno de ellos al dossier Max Aub del fondo de André Camp de los Archives de La Contemporaine (llamada Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine (BDIC), hasta marzo de 2018, y citada aquí como «ALC»).

Hay que tener en cuenta que la metodología de trabajo en dichos archivos estaba basada en un primer método orientado a localizar correspondencia de interés para el primer proyecto de investigación y que fue modificada posteriormente, a raíz de los hallazgos realizados. La cronología del trabajo se inicia en el Archivo de la Fundación Max Aub, donde se conserva prácticamente la totalidad del fondo epistolar del autor.

Previamente a las estancias en la Fundación, realizadas en diversos momentos a lo largo de este proceso doctoral, se elaboraron unos corpus de epistolarios potencialmente de interés a partir del catálogo disponible en la web de la Fundación y a las herramientas de la *Guía de fuentes documentales de archivos* que ofrece el Ministerio de Cultura y Deportes. Sin embargo, y a pesar de que ese primer vaciado epistolar dio buenos resultados, para cerciorarnos de no pasar por alto ningún material cuyo contenido pudiera estar relacionado con nuestro objeto de estudio, nos enfrascamos en la lectura de la totalidad del archivo epistolar, que asciende a más de diez mil cartas¹. (Esto explica el alto número de misivas utilizadas en esta tesis, a pesar de la particularidad del cambio de objeto de estudio llevado a cabo durante los últimos meses de la investigación, porque no por ello nos privamos de utilizar los materiales epistolares que ya habíamos seleccionado tras la lectura del archivo).

Con la intención de localizar otras cartas que completaran algunos de los epistolarios seleccionados para el trabajo, realizamos distintas búsquedas en otros fondos, como los de la Biblioteca Nacional de España, los de la Biblioteca Nacional de Catalunya, los del Arxiu Nacional de Catalunya, o los del Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes, donde localizamos, por cierto, las epístolas de Aub a Léon Sánchez Cuesta previas a la guerra civil y que han sido utilizadas en esta tesis, después de haber sido objeto de estudio de un artículo y reproducidas en el anuario de la Fundación Max Aub *El Correo de Euclides* (Lázaro, 2017). Con ese mismo objetivo –principal, pero no el único–, realizamos también dos estancias de investigación en el extranjero.

La primera de ellas fue en París, en la Université Paris Nanterre. Allí pudimos consultar todo el Dossier Max Aub de los archivos de André Camp, custodiados en la entonces llamada BDIC, que nos proporcionó bastante material, a pesar de que no se ha utilizado finalmente todo en este trabajo. Y, aunque no hayamos aprovechado ninguno de los materiales localizados en otros archivos, durante los cuatro meses en la capital francesa tuvimos la oportunidad de consultar también fondos, con resultados variables, en la Bibliothèque Nationale de France, el Institut Mémoires de l'édition contemporaine, el Musée National d'Histoire Naturelle, la Bibliothèque

¹ Para una descripción de este archivo, así como un conjunto de referencias bibliográficas sobre el mismo, cf. Calpe, 2017.

litteraire Jacques Doucet, el Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre de la Université Paris IV-Sorbonne, el Centre National du Théâtre y la Maison Antoine Vitez.

La segunda estancia de investigación tuvo lugar en Ciudad de México, con el objetivo principal de consultar los fondos del archivo de Aub custodiados en El Colegio de México. Como habíamos hecho ya en la Fundación Max Aub, elaboramos un primer listado de posibles materiales de interés después de vaciar los catálogos y herramientas de consulta a disposición del usuario, y de varias semanas consultando las imágenes microfilmadas que albergaban en la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de la institución de herencia republicana. Sin embargo, la escasez de resultados, pero principalmente el deterioro de los microfilms, así como el extravío de alguno de ellos, hicieron que, finalmente, fuera posible consultar los materiales originales, custodiados en el Archivo Histórico.

Dado que disponíamos en aquel momento de tres meses todavía por delante, decidimos hacer un vaciado exhaustivo de la totalidad del acervo, dejando de lado la selección inicial hecha sobre catálogo, y en la que nos guiamos por los títulos o las informaciones bibliográficas especificadas en él, así como la realizada a partir de los microfilms, ya que las signaturas que aparecían en las imágenes no se correspondían con la catalogación en el archivo. Gracias a esta decisión de revisar atentamente todos y cada uno de los materiales disponibles en las veinte cajas que conforman el fondo Max Aub de la institución, apenas localizamos cartas, pero sí fuimos encontrando, dispersos y bajo diferentes etiquetas (p. ej. «Prosas», «Cuentitos», «Miscelánea antigua», etc.), numerosos textos teatrales que, hasta el momento, desconocíamos.

Sin embargo, y para no desaprovechar el tiempo en Ciudad de México, donde debíamos consultar otros archivos relacionados con Aub, preferimos no trabajar todavía con aquellos textos rescatados hasta completar las visitas a todos los fondos que nos proponíamos consultar. De este modo, y aunque los resultados de dichas consultas no se reflejen directamente en esta tesis, trabajamos también en la Hemeroteca Nacional, en la Fonoteca Nacional, en la biblioteca del Ateneo Español de México, en el Centro de Documentación de la Cineteca Nacional y en la biblioteca de la Coordinación Nacional de Literatura.

De vuelta a Barcelona, procedimos a comprobar y verificar del modo más exhaustivo posible la autoría y la naturaleza de los textos teatrales hallados en el archivo mexicano y las noticias que de ellos pudiera haber. Finalmente, tras varias semanas de lecturas y chequeos, pudimos dar por confirmado que dieciocho de los títulos eran, efectivamente, obras inéditas.

En ese punto de la investigación, tomamos conciencia de los resultados obtenidos mediante ese procedimiento metodológico –tal vez poco práctico, demasiado entretenido, pero eficaz– consistente en la revisión completa de todos los fondos. En el primer caso, tras decantarnos por la lectura total del archivo epistolar, pudimos comprobar que había materiales de interés que, de no haber optado por esa metodología exhaustiva de trabajo, habríamos pasado por alto, porque nada en el nombre del interlocutor epistolar ni en la información procedente del catálogo o de la guía del Ministerio contenía indicios de su relación con lo teatral. Lo mismo ocurrió en el segundo caso, en el Archivo Histórico del Colegio de México, que, de habernos limitado a comprobar el corpus elaborado inicialmente, no habríamos encontrado los valiosos materiales con los que dimos.

Basándonos, pues, en esos resultados objetivos favorables, decidimos volver a la Fundación Max Aub para vaciar, con el mismo procedimiento llevado a cabo tanto para el epistolario como para el archivo mexicano, los fondos maxaubianos del archivo de la Diputació de València. Este archivo no está tan trabajado como el de la propia Fundación, y no le habíamos prestado apenas atención hasta entonces dado que alberga muy poca correspondencia. Sin embargo, tras consultar todos los materiales y documentos varios de las diecinueve cajas que lo componen, los resultados fueron tan satisfactorios como en los casos anteriores. Después de las comprobaciones pertinentes, pudimos confirmar el hallazgo, en este caso, de catorce obras teatrales inéditas, muchas de las cuales eran versiones, anteriores o posteriores, de las halladas en México, pero otras las veíamos por primera vez.

Para completar la exhaustividad de la búsqueda, revisamos también varias de las cajas restantes –es decir, que no eran de epistolarios– del archivo de la Fundación, y encontramos, igualmente, tres textos teatrales, que se complementaban también con otros materiales de los archivos anteriormente vaciados. Este procedimiento nos permitió localizar otros materiales que, sin ser textos dramáticos, nos han resultado igualmente de gran interés para el estudio de

la obra teatral y literaria de Aub, por lo que algunos de ellos han sido utilizados también en esta tesis.

En ese momento del transcurso de la investigación, dado que la documentación que manejábamos eran ya desbordante, tomamos la decisión de, por un lado, modificar definitivamente el objeto de estudio y relegar la investigación epistolar a un apoyo secundario, pero relevante, en la investigación teatral inédita; y, por otro lado, a cerrar el corpus presentado en esta tesis, dado que no podíamos dedicar ya más tiempo al trabajo de campo, cuya fase se había visto largamente ampliada por los acontecimientos en el transcurso de la investigación.

En cuanto al proceso de elaboración y redacción del trabajo, se han seguido una serie de criterios a la hora de abordar cada texto inédito. En todos los casos se describen formalmente, en primer lugar, los materiales y se especifica su ubicación y signatura. A pesar de que hoy en día la genética textual, al referirse a un manuscrito, «no solo alude a versiones “a mano”» (Lluch-Prats, 2012: 99), ya que entiende que «un manuscrito del siglo XX puede perfectamente estar mecanografiado» (Bellemin-Noël, 2008: 55), en este trabajo sí hemos distinguido, en el sentido literal, entre manuscrito y mecanuscrito a la hora de describir y presentar los materiales, aun sabiendo que todos conforman lo que en la citada disciplina se considera un manuscrito moderno², es decir, «un *borrador*, como la mayoría de soportes manejados por los escritores contemporáneos, [...] un *manuscrito de trabajo* que presenta las diferentes etapas de creación del texto y las huellas de la escritura, como tachaduras e interpolaciones» (Lluch-Prats, 2012: 98).

En segundo lugar, se presenta con mucho detalle y el mayor número posible de citas el contenido de la pieza, aun a riesgo de presentar una tesis altamente descriptiva. Sin embargo, con esta decisión hemos querido paliar la acertada reflexión que exponía hace unos años Vilches de Frutos (2012: 187) al constatar que

la existencia de un amplio corpus de inéditos [de los escritores y escritoras que emprendieron el exilio] que son objeto de investigación y difusión [...] plantea [...] dudas sobre la publicación³ de excelentes ensayos basados en unos inéditos que no están al alcance de todos.

² Para una mayor información sobre este concepto de crítica genética, cf. Lluch-Prats, 2010a: 19-23.

³ Léase, en este caso, *elaboración*.

Precisamente –y dado que por motivos de derechos de autor no es posible reproducir los textos presentados en esta tesis– para hacer que el lector de este trabajo disponga de la mayor información acerca del contenido de estos inéditos, y pueda seguir luego el estudio que de ellos ofrecemos, es por lo que hemos optado por describir tan minuciosamente los textos. Tras estas descripciones formales y de contenido pasamos, pues, al estudio dramaturgico de las piezas y a ponerlas en diálogo con el resto de la producción aubiana para señalar las similitudes y diferencias, los influjos entre sí, y estimar la calidad y el valor de cada obra.

1.2. Estructura organizativa

El presente trabajo se estructura en siete capítulos de distinta extensión. A esta introducción, que supone el primero, le sigue un capítulo dedicado a repasar los estudios teatrales maxaubianos, en un sentido genérico, desde sus inicios hasta hoy. Este capítulo constituiría la presentación del marco teórico de la tesis y del estado de la cuestión, a pesar de que lo hemos limitado al teatro de Aub. Por ello, no hemos mencionado en él otras obras de consulta básica para elaborar cualquier trabajo de estas características, como serían los valiosos tomos preparados por Berta Muñoz (2011 y 2012) que ofrecen herramientas fundamentales para la investigación escénico-dramática, títulos clásicos de semiótica teatral como los de Ubersfeld (1977) o Bobes Naves (1987 y 2001), e incluso trabajos sobre crítica textual y crítica genética como los de VV. AA. (2008, 2010 y 2012) o Blecua (1983 y 2012), algunos de los cuales sí han sido, en cambio, referenciados en la tesis. De todos modos, no se ha pretendido que el enfoque que hemos dado al estudio de las piezas que aquí se presentan se ajuste a los procedimientos y metodologías de una disciplina concreta –sea la semiótica, sea la crítica genética–, puesto que nuestro objetivo no era analizar estos textos a la luz de ninguna de ellas, sino ofrecer un análisis más amplio –más general, si se prefiere– y, sobre todo, dar a conocer los materiales.

El tercer capítulo no deja de ser la segunda parte de la presentación del marco teórico, aunque en esta ocasión estructurado a partir del comentario de las obras teatrales del autor ya publicadas hasta el momento. No todas las que cumplen este requisito gozan del conocimiento de la crítica, ya que se han incluido también aquellas piezas que, por no haber sido editadas como teatro propiamente, han pasado desapercibidas. Sería el caso, por ejemplo, del *Monólogo con Federico y con*

Miguel, publicado como parte de los diarios del autor; *Paso del señor Director General de Seguridad*, incluido en *La gallina ciega; Zarzuela*, editada junto con los textos del libro póstumo *Cuerpos presentes*; o *La familia Coconeta y El armario de Elena*, que fueron reproducidas facsimilarmente en un estuche de coleccionista con otros materiales maxaubianos, pero que nunca han sido objeto de estudio. En el caso de estas dos piezas, dado el desconocimiento que de ellas parece haber, se les ha dedicado un apartado concreto en el que se presentan y se analizan de manera pormenorizada.

El cuarto capítulo está compuesto por las páginas principales de esta tesis. En el primer subcapítulo se presentan brevemente los textos inéditos objeto de estudio y los tres grupos en que se han clasificado, a saber: teatro mayor, teatro breve y microteatro. Dentro del grupo del teatro mayor, se ofrece la presentación y el análisis de una versión de *Don Juan* en cinco actos y de una serie de materiales pre-textuales bajo el título de *San Luis* que se convertirían en *San Juan*. Como teatro breve se presentan primero dos piezas acabadas, *La consulta y Se vende*; ocho inconclusas que presentan distintos estadios de redacción; y cuatro que hemos etiquetado como indeterminadas porque tanto podrían darse por acabadas como no. Finalmente, el grupo de microteatro lo componen siete micropiezas.

A lo largo del capítulo tercero y cuarto hay siete apartados intitolados «apartes». Conforman unidades temáticas específicas, con entidad propia, y se han insertado en aquellos puntos en los que nos parecía pertinente incidir de manera particular en un aspecto concreto, relacionado con la materia sobre la que versa el capítulo o subcapítulo general en el que se incluye. Se han ordenado numéricamente según su posición a lo largo de todo el trabajo.

De este modo, en el tercer capítulo encontramos un primer aparte dedicado a las lecturas teatrales de Aub hasta la guerra civil, a través del epistolario con el librero León Sánchez Cuesta; y un segundo aparte en el que se analizan las dos micropiezas publicadas –que no editadas, en un sentido filológico o crítico-textual– *La familia Coconeta y El armario de Elena*.

En cuanto al capítulo cuarto, en el subcapítulo dedicado a la versión de *Don Juan*, el tercer aparte atiende la relación literaria entre Aub y Mérimée y las huellas de la misma en la obra del primero; y un cuarto aparte ofrece un estudio de las gestiones para la publicación de las distintas versiones del ensayo «Hércules y Don

Juan» a través del epistolario del autor. En el subcapítulo sobre la obra *Teresa*, hemos incluido un aparte acerca del estreno de *Deseada* en Buenos Aires, en 1952, narrado a Aub por el director del montaje. Y en el de *Monólogo del muerto*, el séptimo aparte ofrece un estudio comparativo entre esta pieza y *De algún tiempo a esta parte*, y el sexto está dedicado a la concepción de Aub del director de escena, así como a recoger las pocas noticias que tenemos de su faceta como director teatral.

El quinto capítulo lo conforma un listado cronológico de las obras teatrales maxaubianas, fruto de la investigación llevada a cabo en esta tesis, en el que se incluyen, además de las cincuenta y seis obras computadas habitualmente en la bibliografía teatral aubiana, aquellas que, como comentábamos, no se han tenido en cuenta en esta bibliografía teatral y han sido más desatendidas por la crítica, como también las obras presentadas en este trabajo, tanto las completas como las inconclusas. Eso nos ha permitido ofrecer una cronología por fecha de escritura de ochenta y cuatro títulos dramáticos.

El sexto capítulo expone las varias conclusiones que se desprenden de esta tesis, sobre todo en relación a las características de los textos inéditos presentados, y apunta futuras líneas de investigación que ofrece. Y, finalmente, el séptimo está dedicado a la bibliografía. En primer lugar, referenciamos las obras citadas o a las que remitimos durante el trabajo, diferenciando las de autoría aubiana del resto. En el caso de las aubianas, hemos incluido también las obras aludidas, es decir, esos títulos que sólo se han mencionado a lo largo del trabajo, pero que, bien por su contenido, bien por la edición, no han sido utilizados, o sea, citados, propiamente. Para no crear confusiones respecto a las dos tipologías de obras referidas, y, sobre todo, para facilitar su consulta durante la lectura de la tesis, se presentan por separado las citadas de las simplemente aludidas.

El segundo subcapítulo de la bibliografía es el que contiene todas las referencias restantes, por lo que es el más general y heterogéneo. El tercer subcapítulo, finalmente, lo dedicamos a listar los fondos documentales inéditos, tan imprescindibles en esta tesis, consultados en los cuatro archivos ya mencionados. Para clarificar la naturaleza de cada documento, a menos que sea evidente por su título –como, por ejemplo, en el caso de la correspondencia–, hemos señalado entre corchetes el género en el que lo incluimos, bien sea como material teatral, narrativo, cinematográfico, ensayístico, de diarios o notas sueltas. A menos que se indique lo

contrario (en el caso de la correspondencia únicamente), la autoría de todos estos documentos es de Max Aub

2. Los estudios teatrales maxaubianos

Max Aub es uno de los autores de nuestro exilio republicano sobre el que más páginas se han escrito en las últimas décadas⁴, especialmente a partir del centenario de su nacimiento, en 2003, cuando las numerosas iniciativas emprendidas durante ese año incentivaron el interés en el autor, sobre todo desde el ámbito académico. De hecho, es en este ámbito, y el de la crítica e historiografía literarias, desde donde se ha prestado más atención a Aub, ya que sigue sin ser un autor conocido por el gran público.

Aunque su teatro no ha sido desatendido por la crítica, tampoco es el género más destacado del autor, a pesar de que en vida llegó a publicar más de cincuenta piezas dramáticas. Esa ausencia de reconocimiento como dramaturgo es algo que molestaba al propio Aub, como dejan constancia de ello no sólo las múltiples quejas derivadas de su falta de estrenos y de apoyos en el terreno teatral mexicano (p. ej., Aub, 1998: 328; 2003: 526; o 1974a: 522n., citada en la introducción de este trabajo), sino también que, en su visita a España en 1969, la mayoría de las notas que aparecieron en prensa⁵ acerca de su obra y persona callaran «mi condición de hombre de teatro» (Aub, 1998: 457), a pesar de que no hubiera hecho otra cosa durante treinta años que escribir teatro para el público español, como él mismo explicita en una carta de 1968 a una joven Montserrat Roig (AFMA. C.12-34/2).

2.1. En vida del autor (1954-1972)

No obstante, ya desde sus primeras obras de vanguardia, entre finales de la década de los veinte y los primeros años treinta, su teatro mereció cierta atención incluso sin haber sido estrenado, como demuestran, entre otras, las reseñas que Enrique Díez-Canedo publicó en los periódicos *El Sol* y *La Voz* y que luego se recogieron como apéndice en el cuarto tomo recopilatorio de sus artículos de crítica

⁴ Para una bibliografía de los estudios acerca de la vida y la obra de Aub, en términos generales, cf. Soldevila y Rodríguez, 2016: 229-230.

⁵ Para una nómina de lo aparecido en prensa durante esa visita, cf. Aznar Soler, 1995: 90-93; para un estudio de la recepción de la visita a través del periódico opusdeista-liberal *Madrid*, cf. Lázaro, 2016b.

teatral (1968: 175-190); las de Guillermo Díaz-Plaja, quien dedicó también algunas páginas, en catalán, al teatro de vanguardia de Aub en *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica* (1932: 118-121), que luego reprodujo de nuevo, esta vez en castellano, en *La voz iluminada* (1952: 59-63); las dos páginas que le dedica Valbuena Prat en *Teatro moderno español* (1944: 172-173); o las de Juan Chabás en periódicos como *La Libertad*, *Luz* o *Diario de Barcelona*. Chabás, además, en su libro de historia literaria *Literatura española contemporánea (1989-1950)*, de 1952, abrió el capítulo dedicado a «Los dramaturgos jóvenes» con el nombre de Aub, a quien dedicó varias páginas, ocupándose también, a diferencia de los trabajos mencionados hasta ahora, de su producción en sus primeros años de exilio (2001: 641-652).

Pero, más allá de reseñas, críticas, artículos breves en publicaciones periódicas o algunas páginas en libros de temáticas más amplias, hasta donde sabemos, el primer trabajo académico de cierta envergadura dedicado al teatro de Aub fue el que presentó Ignacio Soldevila como tesis de licenciatura en 1954. En ella, el joven filólogo abordaba también el primer teatro aubiano, bajo el asesoramiento de Joaquín de Entrambasaguas, dado que en pleno franquismo habría sido impensable «ocuparse de su obra editada en fecha posterior a la del inicio de la guerra» (Lluch-Prats, 2007: 2).

En dicho trabajo, intitulado *El teatro de Max Aub hasta 1936*, Soldevila ofrece primero un panorama del teatro europeo y otro del español, para pasar después a una biografía de Aub hasta 1936 –redactada por el propio dramaturgo (Aub y Soldevila, 2007: 32-40)– y un breve recorrido por su obra no teatral publicada hasta entonces. La parte principal de ese mismo capítulo dedicado a la obra contempla la descripción y comentario de las cinco piezas dramáticas de Aub de corte vanguardista, a excepción de la primera, *Crimen*, por considerar que «no tiene apenas valor» (Soldevila, 1954: 23). Los capítulos siguientes los dedicará a señalar las influencias que detecta en las obras; a la relación que percibe entre ellas y el vanguardismo catalán; a los recursos estilísticos del autor, entre los que destaca la «búsqueda de intensidad expresiva, [...] los artificios de construcción sintáctica, [...] el orden de las palabras en la frase, [...] procedimientos fónicos, [...] procedimientos expresivos [como] la incongruencia», entre otros (Soldevila, 1954: 61-74). Y en el último capítulo analizará la técnica teatral de esas cinco obras primerizas.

Aunque es un trabajo de juventud, está elaborado con minuciosidad. Su mayor logro, sin embargo, no es tanto el trabajo en sí –que quedó inédito– como el hecho de que, para la elaboración del mismo, Soldevila consideró necesario entrar en contacto con el dramaturgo exiliado y, a raíz de ahí, nació una de las amistades del autor más fructíferas –ya que el joven admirador valenciano con el tiempo se convirtió en el primer gran especialista en el conjunto de la vida y la obra de Max Aub–, y cuyo desarrollo queda plasmado en el epistolario entre ambos, donde encontramos también numerosos intercambios de opiniones acerca de la obra dramática aubiana (Aub y Soldevila, 2007).

Entre finales de los cincuenta y mediados de los sesenta varias de las piezas del teatro aubiano fueron objeto de algunos artículos de su amigo Cipriano de Rivas Cherif⁶, quien publicó «más de quinientos [...] desde 1958 en el semanario taurino *El Redondel*⁷, en donde se alternan opiniones sobre la actualidad teatral de la escena mexicana y memorias del pasado escénico español» (Aguilera Sastre y Aznar Soler, 2013: 28). Sin embargo, dichos artículos⁸ tienen más interés por la información que aportan de las actividades teatrales de Aub en la capital mexicana que por los comentarios de las obras, que tienden a ser más superficiales, dado el medio en el que aparecían.

En 1961, Domingo Pérez Minik incluiría también unas páginas acerca del teatro aubiano en el capítulo dedicado a «Cinco españoles fuera de España» de su libro *Teatro europeo contemporáneo*, publicado en la editorial madrileña Guadarrama. En ellas, repasa la trayectoria dramática de Aub en el exilio hasta la fecha, y destaca, sobre todo, las obras en un acto, que, al parecer del crítico, «forman lo mejor de su producción por su acento emotivo, la realidad de sus conflictos, su tono desesperadamente humano» (Pérez Minik, 1992: 513). El crítico canario dedicaría otros estudios al teatro aubiano publicados en forma de artículo en los años sucesivos en revistas como *Ínsula* (1973). Sin embargo, uno de los primeros, aparecido en *Fablas* (1969) –y reproducido después en el suplemento mexicano *El Heraldo Cultural* y en la edición de Taurus que comentaremos más adelante–,

⁶ Como expone y documenta Aznar Soler (2013), la amistad entre Aub y Rivas Cherif fue deteriorándose durante su exilio en el país azteca.

⁷ Para una nómina completa de los artículos de Rivas Cherif en esta revista, cf. Aguilera Sastre y Aznar Soler, 1999: 510-539.

⁸ Algunos de ellos han sido reproducidos en Rivas Cherif (2013: 487-488, 491-496).

mereció los conmovidos elogios de Aub, quien le escribió en una carta el 5 de junio de 1970:

Acabo de recibir «Fablas» con su magnífico artículo acerca de mi teatro. Pocas veces he visto mejor interpretado lo que he intentado hacer, es decir[,] un diario dramático que no tenga el solo interés del hecho sino además dar en las tablas la impresión del mismo. Es decir[,] casar y cazar la historia con la literatura.

Me parece tan bueno su artículo [...].

Le abrazo, conmovido (AFMA. C.11-20/17).

En 1962 se dedicó otro trabajo académico al teatro aubiano: una tesis de máster presentada por Jessie Longston en la North Texas State University. En ella, Longston se proponía «to make an intensive study of the dramatic works of Max Aub to determine his significance as a playwright» (1962: 1). Tras un capítulo biobibliográfico sobre el autor, y otro con reseñas de algunas de sus obras narrativas y de crítica literaria, pasa a describir las características generales del teatro de Aub, los escenarios políticos de fondo que aparecen en sus obras, y al análisis de cuatro títulos: *Morir por cerrar los ojos*, *El rapto de Europa*, *Deseada* y *No*, que él considera como los únicos «dramas» dentro de la producción teatral aubiana. Lo que más sorprende de este trabajo –que apenas tuvo repercusión dentro del campo de estudios teatrales maxaubianos, tal vez por quedar inédito– es la completa bibliografía que maneja, tanto primaria como secundaria, sobre todo si se tiene en cuenta el año de realización y el origen norteamericano del mismo.

En esa misma década de los sesenta aparecen varios artículos en revistas especializadas que atienden el teatro de Aub, como el que dedica Ricardo Doménech (1962) a sus piezas en un acto en *Cuadernos Hispanoamericanos*, la mención que hace del autor Soldevila (1963) en un artículo sobre el teatro español a partir de la guerra civil, el que publica Rafael Bosch en *Hispanófila* tratando de «establecer un catálogo cronológico y crítico de sus obras teatrales [...], además de construir una breve introducción a los valores esenciales de esa producción escénica» (1963: 25), o el artículo de García Lora (1965) en tres entregas en *Ínsula*, las dos primeras acerca del primer teatro de Aub y en la última atiende también sus obras en un acto y *Deseada*. Marra-López comentará igualmente algunas obras teatrales de Aub en el

capítulo que le dedica a su narrativa en el libro *Narrativa española fuera de España* (1963: 177-215).

Sin embargo, la primera apuesta con cierto impacto dentro del ámbito teatral para dar a conocer la dramaturgia de Aub en España se hará con el primer número que le dedicará la revista *Primer Acto* en mayo de 1964. En ese número, además de publicar por primera vez en la península *San Juan* y dos textos acerca de la tragedia –uno del propio Aub (1964a), otro de Alfonso Sastre (1964)–, aparecieron también dos artículos, aunque debían haber sido tres si la censura no hubiera prohibido el que Domingo Pérez Minik terminó publicando en *Fablas* unos años después (AFMA. C.11-20/18; Aub y Quinto, 2004: 103).

El primer artículo publicado, pues, firmado por Marra-López, trataba la obra literaria aubiana, «a grandes rasgos» (1964: 13), y presentaba la producción del autor hasta el momento, prestando especial atención a la dramática. El otro artículo se centraba más en su teatro y su autoría era de José María de Quinto (1964). De hecho, suya fue la iniciativa de dedicar esa monografía en torno a la publicación del texto de *San Juan*, como él mismo le relató por carta al dramaturgo (Aub y Quinto, 2004: 98). Quinto había conocido a Aub en su primer viaje a México en 1962 (Quinto, 2004: 17) y, como recuerda José Monleón, llevó a un Consejo de Redacción de *Primer Acto* el texto de la tragedia aubiana, junto a «unas letras de su autor» (2002: 21) y «una reivindicación apasionada de [su] personalidad y [su] teatro» (1998: 11). En el artículo, Quinto⁹ se muestra rotundo con la producción dramática aubiana: «no existe en todo el teatro español contemporáneo una obra tan abierta, hipersensible y atenta, tan lúcida y comprometida con la realidad social y política de nuestro tiempo» (Quinto, 1964: 16).

A Aub, la aparición y el contenido de dicho número de *Primer Acto* le causaron una muy grata impresión, como se encargó de comentar a todo aquel a quien escribía por aquellos días, como prueban, por ejemplo, las cartas enviadas a principios de junio de 1964 a Francisco Ayala (Aub y Ayala, 2001: 117), a Soldevila (Aub y Soldevila, 2007: 219), a Puccini (Aub y Puccini, 2015: 195), o a Tuñón de Lara, a quien escribe: «estoy de lo más emocionado [...], el [ensayo] de Marra y el de Sastre, amén del de Quinto, son excelentes, y más por haber salido en Madrid» (Aub

⁹ La amistad que unirá al crítico y escritor con Aub queda reflejada tanto en los diarios de Quinto como en el epistolario entre los dos, publicados ambos en Quinto (2004).

y Tuñón de Lara, 2003: 276). De hecho, escribió a los autores de los tres textos para manifestarles su gratitud. A Sastre, de quien había pedido la dirección postal a Quinto, y con quien inicia con esta carta su relación epistolar, le admite:

El número [...] no sólo me ha llenado de orgullo –lo que sería natural– sino de confianza, de esperanza muy baqueteada estos últimos años. No por eso he cejado, pero la falta de resonancia de cuanto podía hacer, en España, me hacía prever que mi esfuerzo, nuestro esfuerzo, se quedaría para las historias de la literatura. Entre todos me demostráis que no. ¿Qué más puedo pedir? (AFMA. C.13-26/1).

A Marra-López, con quien estaba en contacto epistolar desde 1960, le escribe en términos muy similares:

¿Cómo decirle mi agradecimiento? Y en parte mi estupefacción. Su ensayo es extraordinario, por lo menos para mí. Aunque es natural, seguiré adelante, y de todos modos lo hubiera hecho; pero el aliento que me dais es tan formidable que tengo ganas de deciros –como Arniches a Pérez de Ayala–: «Sois mi mayor éxito» (AFMA. C.9-22/21).

Y también a Quinto, quien había ido informándole de la preparación y la salida del número, le reconoce: «No sé a quien agradecer más el número. Excelente lo tuyo, excelente lo de Marra-López, excelente lo de Sastre. [...] Os aseguro que me habéis dejado estupefacto y que mi agradecimiento deja ya de tener ese nombre para convertirse en fraternidad» (Aub y Quinto, 2004: 105).

En la segunda mitad de la década de los sesenta, el interés por el teatro de Aub se plasmó también en otras lenguas europeas, como demuestran el estudio introductorio que preparó el crítico Dario Puccini (1965) para la publicación de las traducciones italianas –hechas por él mismo– de *El desconfiado prodigioso*, *La vuelta: 1947* y *Los muertos*, aparecidas en la editorial Einaudi y que habían sido ya emitidas en versiones radioteatrales en Italia en 1962 y 1963 (Fiore, 2015: 311). Casi una década después se ocuparía también de la introducción a su traducción de *San Juan* (1974). También en catalán aparecieron unas páginas dedicadas al autor exiliado de la mano del dramaturgo, director y crítico Ricard Salvat en el segundo tomo de su libro *Teatre contemporani*, donde, a pesar de defender la importancia de Aub como dramaturgo en el exilio, por ser «dels pocs homes de teatre que han mantingut la folla aventura de continuar escrivint teatre, malgrat quedar desarrelat de la

circumstància del propi país» (1966: 255), presentó su teatro como un teatro «que queda tancat en si mateix i sense arrelament en cap tradició definida» (1966: 257).

Sin embargo, los dos ensayos más completos sobre el teatro de Aub en esa década fueron los que figuraron como prólogos extensos de, por un lado, la edición española de *Morir por cerrar los ojos* y, por otro, el volumen de *Teatro completo* de Aguilar. El primero –y, sin duda, el más destacable–, «Introducción al teatro de Max Aub», de Ricardo Doménech (1967), va claramente dirigido a los lectores españoles que desconocen todavía la mayor parte de la producción aubiana, y a quienes el crítico advierte que, cuando la descubran, «se van a quedar con la boca abierta» (1967: 20).

Dedica las primeras páginas a hacer hincapié en su condición de teatro impreso, pero no representado, ya que considera que ese es «un poderoso rasgo distintivo» (1967: 24). A pesar de ello, se muestra seguro de que el teatro de Aub «está llamado a jugar todavía un papel muy importante en la vida y el desarrollo de nuestra escena actual» (1967: 24). El segundo capítulo del ensayo lo circunscribe a un análisis de sus piezas de vanguardia, las influencias, los estilos y las características distintivas de este primer teatro de «personajes deshumanizados, desprovistos de entidad psicológica» (1967: 32). En el tercero, donde aborda ya el teatro en el exilio, describe a un Aub dramaturgo radicalmente distinto al de sus inicios y plantea su teatro de circunstancias como las obras bisagra entre su primera producción y la que realizará a partir de 1942. El cuarto apartado del ensayo lo dedicará a las obras en un acto, tema sobre el que, como ya se ha señalado, había publicado un breve artículo unos años antes.

Sin embargo, no examina por igual todas las piezas, sino que da mayor importancia a las que llama «épicas», es decir, las de trasfondo político, por considerar que el interés de las otras «es menor» (1967: 53). Concluye reafirmando la intención del ensayo: «llamar la atención acerca de la importancia de ese teatro [...] enorme, de profunda raíz española, y que se sitúa en la avanzada del drama contemporáneo», e incentivando su subida a los escenarios (1967: 63). Doménech será uno de los críticos que más atención dedique al teatro del exilio republicano a lo largo de su trayectoria, como ha señalado Aznar Soler (2011), cosa que incluye, por supuesto, el teatro de Max Aub, al que dedicó numerosos artículos, ediciones y

capítulos de libro –como ha estudiado también Aznar Soler (2008b y 2010a)– y al que le unía, desde que se conocieron personalmente en 1969, una cordial amistad.

En cuanto al «Prólogo» de Arturo del Hoyo (1968) que precede a las obras teatrales reunidas de Aub en el volumen de Aguilar, aunque el crítico consideraba que «le había quedado algo corto» (AFMA. C.1-5/15), cumple con su función de presentar una perspectiva global de la obra y de la vida teatral de Aub. Para ello, del Hoyo combinará a lo largo de todo el texto las temáticas y desarrollos de las obras de Aub con su periplo vital. Desde el principio marca la condición de exiliado del dramaturgo y las particularidades que eso aporta a su producción. Incide también en su visión «renovadora y revivificadora [sic]» (1968: 14) del teatro en los años treinta, que dio paso, a partir de la guerra civil, a una «politización forzosa» (1968: 16) de su obra. Sorprende que, a diferencia de los críticos anteriores, salvo esa apreciación, en lo sucesivo no haga distinción entre su primer teatro y el teatro escrito en el exilio, sino que va comentando las piezas entremezclándolas, según el hilo que conviene a sus argumentos generales, y no son muchas las que reseña más detenidamente. Sin embargo, establece un término interesante para definir el teatro de Aub: «teatro de la libertad» (1968: 32).

También a finales de los sesenta, Angel A. Borrás informa a Aub de que escribió una tesis «como estudiante graduado en la Pennsylvania State University [...] intitulada “A Thematic Analysis of the Post-1936 Theatre of Max Aub”», que terminó en 1967 (AFMA. C.2-38/1) y que le envía a petición de Aub. A éste, aunque sólo puede leerla «por encima» debido a los quehaceres que le apremian en ese momento, le parece «muy interesante y atinada» (AFMA. C.2-38/4). Borrás publicará varios artículos acerca del teatro en el exilio de Aub a partir de 1969 en revistas norteamericanas como *The Theatre Annual* (1969 y 1973) o *Mosaic* (1975a), hasta la aparición de su libro monográfico que comentaremos en el siguiente apartado.

Pero, sin duda, si hubo un año especialmente prolífico para los estudios teatrales maxaubianos, y para, en general, revalorizar su teatro en España en vida del autor, ese fue 1971 y estuvo estrechamente ligado a la amistad entre Aub y José Monleón, director de *Primer Acto*. Se conocieron en Madrid en 1969 y en seguida se reconocieron ambos como hombres de teatro y congeniaron, a pesar de las diferencias generacionales, no tanto por edad, sino por haber vivido uno en una

España libre y republicana y luego en el exilio, y el otro en la España de la dictadura franquista. Desde ese momento, como se expone en Lázaro (2016c), Monleón se convirtió en el mayor promotor del teatro aubiano, no sólo en vida del autor, sino durante el resto de años en que el crítico estuvo activo, prácticamente hasta su muerte en 2016. Por ello, coincidimos con Aznar Soler (2016: 34) al afirmar que Monleón «ha sido el articulista, autor dramático, crítico, editor, ensayista e investigador más cualificado del teatro de Max Aub, es decir, el que más y mejor ha ayudado a mantener viva la memoria del teatro de Max Aub».

A principios de ese año 1971 aparecieron tres iniciativas editoriales perfectamente sincronizadas para visibilizar al autor exiliado: un segundo número con un monográfico sobre Aub en *Primer Acto*, la edición de varias obras en la colección «El mirlo blanco» y el ensayo *El teatro de Max Aub*, de Monleón, ambos libros publicados por Taurus. En el número de la revista –que, por cierto, seguirá recuperando la figura de Aub en varios de sus números en los años posteriores y hasta la actualidad¹⁰– se publicaron los textos de *Crimen y Comedia que no acaba*, acompañados de una entrevista a su autor (Doménech y Monleón, 1971) y un artículo de Monleón (1971c) en el que presenta no sólo las dos piezas aparecidas en la revista y su contexto en el teatro breve del autor, sino también los dos libros de Taurus de próxima aparición y de los que él es responsable.

Uno de ellos es la edición de seis obras aubianas muy variadas: *El desconfiado prodigioso*, *Jácara del avaro*, *Discurso de la Plaza de la Concordia*, *Los excelentes varones*, *Entremés de «El director»* y *La madre*¹¹. Lo interesante del tomo, sin embargo, son todos los materiales previos que acompañan las obras, desde el prólogo extenso del director de la colección «El mirlo blanco», Monleón (1971b), hasta tres notas de prensa –una de Monleón en *Triunfo*, otras dos de Alberto Míguez

¹⁰ En vida del autor, se publicaron tres números de *Primer Acto* con textos de Aub: el 52 (1964) y el 130 (1971) ya comentados, y el 144 (1972), donde apareció *La vida conyugal* y una entrevista al dramaturgo (Aub, 1972). Pero en los años sucesivos Aub apareció y sigue apareciendo en las páginas de la revista teatral. Encontramos contenidos significativos relacionados con nuestro autor, como homenajes, o las dramaturgias que le dedicó Monleón (cf. Lázaro, 2016c: 44), en, por ejemplo, los números 185 (1980), 201 (1983), 202 (1984), 274 (1998) y 298 (2003), entre otros.

¹¹ La elección de los títulos –bastante inocuos todos ellos, o de temas políticos que resultaban lejanos y tangenciales en la España de 1971– estaba lógicamente condicionada por la censura franquista. La misma autocensura que ejercía el propio autor sobre los títulos que publicaba en su país de adopción queda más que evidenciada en el proceso de edición de *Mis páginas mejores* (1966), como estudia Aznar Soler (2003: 144-160).

en *Madrid*¹²– acerca del viaje de Aub a España en 1969 (VV. AA., 1971b), pasando por el recopilatorio de textos acerca del teatro del exiliado publicados con anterioridad (VV. AA., 1971a).

Pero el título que verdaderamente marca un antes y un después en los estudios teatrales maxaubianos es el primer y más extenso trabajo de Monleón dedicado al exiliado: *El teatro de Max Aub* (1971). Este libro nació, en realidad, como prólogo a la edición recién comentada, pero, como el mismo autor indica,

el interés del tema, la idea de que se trataba de un autor cuyo teatro es apenas conocido en España, mi voluntad de diálogo [...] con el escritor transterrado, la conciencia de que me iba internando en uno de los temas más graves y vivos de la sociedad española contemporánea –el exilio– fue alargando lo que escribía (Monleón, 1971: 7).

Por lo que se convirtió en el primer libro dedicado exclusivamente al análisis del teatro de Aub, en el que se ofrece una visión en su conjunto a la vez que un comentario acertado y en profundidad de la mayoría de las obras. Pero Monleón no se limita a eso, sino que, en sus más de ciento treinta páginas, también reflexiona acerca de la condición de teatralidad de la obra y su estrecha vinculación con la literatura, de los aspectos dramáticos que le juegan en contra y los que le juegan a favor, juzga los recursos del autor y subraya los aspectos de la producción aubiana que la distinguen del resto y que la singularizan. Es precisamente por esta lectura tan lúcida y tan crítica del teatro de Aub que hace José Monleón que este libro se erige como uno de los fundamentales, todavía hoy, para el estudio del teatro maxaubiano.

Asimismo, resulta muy interesante y esclarecedor conocer las impresiones y los comentarios que suscitó este ensayo en el autor objeto de estudio, y que pueden leerse en el epistolario entre ambos, donde también puede seguirse el proceso de edición de estas tres aportaciones teatrales aubianas a la España franquista de 1971 (Aub y Monleón, 2016). Como se ha apuntado ya, Monleón dedicará numerosos trabajos más a Aub en los años sucesivos –que han sido computados y comentados por Aznar Soler (2016)– y no sólo de crítica, sino también dramáticos, como se señala igualmente en Lázaro (2016: 43-44).

¹² Cf. Lázaro, 2016b.

La última aportación de cierto impacto en el ámbito historiográfico teatral español que conoció Aub en vida fue su inclusión en la *Historia del teatro español. Siglo XX* de Francisco Ruiz Ramón, cuya primera edición apareció en 1971, aunque la amplió de cara a la segunda, en 1975. A pesar de ser una obra generalista, dedica a Aub veinticuatro páginas (1975: 245-269) en las que le defiende como un autor de teatro testimonial profundamente marcado por la guerra civil y colma su obra de elogios, como el propio dramaturgo constata al anotar en sus diarios que «me pone por las nubes» (Aub, 2003: 516). No obstante, hay algunas ausencias llamativas en el estudio de Ruiz Ramón, como la de *Monólogo del Papa* o *Discurso de la plaza de la Concordia*, que no incluye por no considerarlos obras de teatro (Ruiz Ramón, 1975: 257n.).

Desde mediados de los cincuenta, pues, aunque especialmente en la década de los sesenta y todavía más a partir de la visita de Aub a España en 1969, el teatro del autor despertó el interés de la crítica. Un interés que fue surgiendo de forma contemporánea a su producción, que se desarrolló en paralelo a los últimos títulos dramáticos de Aub. Resulta destacable el hecho de que sus principales críticos – Soldevila en general, Monleón y Doménech en cuanto a lo teatral– lo fueran ya en vida del autor y compartieran con él una amistad. El propio Aub los consideraba también *sus* especialistas, como indica el hecho de que, en 1970, recomendara a su primer biógrafo, Rafael Prats Rivelles, que, para saber sobre «mi obra[,] lo mejor sería que hablara con Ricardo Doménech o con José Monleón [...] o que procurara ver al profesor Ignacio Soldevila» (AFMA. C.11-39/4).

2.2. Tras la muerte de Aub (1972-2002)

Unos meses después de la muerte de Aub, Lois Anne Kemp presentaba en la University of Wisconsin su tesis doctoral *The Plays of Max Aub: A Kaleidoscopic Approach to Theatre*, que dedicó a la memoria del dramaturgo. En su trabajo, Kemp ofrece un análisis del conjunto del teatro aubiano dividido en las ya clásicas categorías, en las que destaca en cada una alguna característica: el teatro de la década de los veinte y sus tempranas influencias europeas experimentales; el de la década de los treinta como un teatro al servicio de la República; hacia las tragedias épicas entre 1939 y 1944; de 1944 a 1949, las influencias del cine y de su experiencia

como profesor de cinematografía; y finalmente, de 1950 a 1972, obras que se desarrollan hacia diálogos no teatrales y el final de su carrera.

Aunque esa tesis fue la primera en abordar todo el conjunto de la obra dramática aubiana, por lo que realmente es valiosa dentro del campo de estudios teatrales maxaubianos es por su apéndice: la entrevista que Kemp realizó a Aub el 6 y 8 de septiembre de 1970 en su domicilio de Euclides, 5, de la capital mexicana, y que la autora publicaría años después, en 1977, en la prestigiosa revista americana *Estrenos*.

De hecho, resulta necesario hacer un paréntesis para mencionar las entrevistas teatrales –es decir, que versan principalmente sobre teatro– que conocemos de Aub, ya que, a pesar de no ser estudios, en un sentido estricto, son una fuente de información (casi) primaria que ha servido en la elaboración de muchos trabajos críticos posteriores. La entrevista de Kemp ha sido, sin duda, la más citada de todas, debido a la estructura con que la hizo, ya que Aub habla, aunque sea un poco, de cada una de sus obras y aporta datos acerca de su escritura que no se conocían hasta el momento. Pero cabe mencionar también las dos entrevistas que aparecieron en *Primer Acto*, una en 1971 –realizada en 1969 (Doménech y Monleón, 1971)– y otra en 1972 (Aub, 1972), así como la que recoge Isasi Angulo (1974: 13-19) en su libro *Diálogos del teatro español de la postguerra*, y que ya había publicado el verano de 1972 en *Ínsula*.

Durante los siete años restantes de la década de los setenta –y como ya hemos indicado en el apartado anterior–, siguieron apareciendo artículos sobre el teatro de Aub, tanto en publicaciones americanas e hispanoamericanas, como, por ejemplo, el artículo que le dedica Antonio Buero Vallejo (1973) en *Cuadernos Americanos*, o el de Eliot S. Glass (1978) en *Latin American Theatre Review*; como en publicaciones españolas, como el de Ignacio Soldevila (1974) en *Segismundo*. Ese artículo de Soldevila, en el que hace un exhaustivo repaso de toda la producción teatral aubiana, se convertirá en otro de los referentes dentro de los estudios teatrales sobre el autor, entre otras razones porque el crítico aporta información que había pasado desapercibida hasta el momento –por ejemplo, la mención a la obra perdida *Los apartes*– y que él conocía de primera mano por las cartas que se intercambió con Aub durante años. Ese artículo, ampliado y actualizado, constituirá años después el

capítulo dedicado a la faceta dramática de Aub en el libro de referencia para adentrarse en la vida y la obra del autor: *El compromiso de la imaginación* (1999).

También en esos años aparecieron dos nuevos libros monográficos dedicados al teatro de Aub. El primero fue el de Angel A. Borrás, *El teatro del exilio de Max Aub* (1975), fruto no sólo del trabajo realizado para su tesis ya comentada, sino también de los artículos que publicó a lo largo de la década anterior. Tal vez por ello, el libro no se estructura a partir de la clasificación de las obras propuesta por Aub en su *Teatro completo* y que han seguido la mayoría de estudios de su teatro, sino por bloques temáticos como las fórmulas dramáticas, el sentido del tiempo, los rasgos característicos de los personajes, o lo que llama «[p]sicología del exilio» (1975: 67) y que puede rastrearse en las obras, cuyos análisis aparecen mezclados entre teatro mayor y teatro breve según encajen en los argumentos de Borrás. Esta estructuración del ensayo es lo que hace singular este libro.

El segundo volumen dedicado al teatro aubiano, con el mismo título que el escrito por Monleón, *El teatro de Max Aub* (1976), estuvo a cargo de Estela R. López y fue publicado por la Universidad de Puerto Rico, donde, en 1956, habían estrenado varias de las obras del primer teatro aubiano. Este ensayo se propone justificar «el que podamos llamar a Max Aub un dramaturgo español del siglo veinte» (López, 1976: 192) mediante un análisis del conjunto de su obra, según una serie de ejes temáticos. La autora dedica los primeros capítulos a la vida y obra del exiliado, a ofrecer un contexto histórico y teatral de los inicios del dramaturgo en la España de los años veinte, y a señalar las características principales de su teatro, defendiendo siempre que «vista su obra en su continuidad, comprobaremos que no hay dos Max Aub, sino uno solo que se irá transformando gradualmente» (López, 1967: 31).

La parte central del ensayo está dedicada al teatro primero y al de circunstancias, por un lado; y, por otro, al «teatro de la post-guerra», es decir, del exilio, donde López distribuye las obras según se rijan por una temática de compromiso social, con España como tema principal, con el exilio, o de temáticas variadas. Finalmente, cierra el ensayo con unos últimos capítulos dedicados a la técnica dramática aubiana, a sus influencias y también a destacar la visión del hombre que ofrece Aub en su teatro, dado que la autora considera que el hombre, en tanto «ser de carne y hueso y no una idea o concepto», es «la base del teatro de Max Aub» (López, 1967: 155).

Aub gozó también en esos años de algunas páginas en otro prólogo teatral, en la edición de Aguilar *Teatro de análisis*, dentro de su colección «Teatro contemporáneo», en la que se incluyó *El cerco*. La edición y el prólogo fueron a cargo de José Méndez (1975: 36-40), cuyas líneas dedicadas a Aub carecen de interés, ya que, a pesar de que el prologuista conoce y cita algunos estudios sobre el dramaturgo, como los de Pérez Minik o Puccini, se muestra bastante desinformado acerca de Aub y de su desaparición tres años antes.

Pero si a principios de la década la obra dramática de Aub había entrado, de la mano de Ruiz Ramón, en el canon del teatro español del siglo XX, a finales lo haría en el canon indiscutible del teatro del exilio al aparecer en la primera obra general de referencia sobre el exilio republicano español de 1939, dirigida por José Luis Abellán y compuesta por varios tomos que dan cuenta del fenómeno del éxodo en todos los ámbitos. Las páginas dedicadas a Aub como dramaturgo –ya que se le incluye también en el capítulo acerca de la narrativa, a cargo de Sanz Villanueva (1977: 135-137)– fueron escritas por Ricardo Doménech, quien ocupa en Aub el tercer apartado íntegro (1977: 204-216) y le presenta –como había hecho ya en sus publicaciones anteriores– como un autor, básicamente, de teatro épico y documental, aunque atiende también sus «diversiones» y su «teatrillo», y ofrece un listado bibliográfico de los estudios sobre Aub hasta el momento.

A finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, aparecerán tres aportaciones destacadas dentro de los estudios teatrales del autor. La primera es la del libro de Pilar Moraleda, *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub* (1989), fruto, en parte, de su tesis doctoral. En el libro, la autora propone, –tras una introducción biográfica de Aub y de su teatro, en general–, un análisis de las obras comprendidas en «Teatrillo» y «Diversiones», desde un enfoque que podríamos considerar semiótico, en el que se fija en los núcleos temáticos, los personajes, las estructuras dramáticas, el lenguaje y las acotaciones. Supone el primer trabajo en el que un corpus de piezas de Aub es analizado con detenimiento y en el que se presta especial y concreta atención a esa serie de elementos clave del texto teatral.

La segunda aportación de esos años es el libro *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub* (1992), de Silvia Monti, quien había dedicado ya al teatro de Aub un artículo a finales de la década de los setenta –que reproducirá en *Sala d'attesa*–, y que se convertirá en una de sus mayores especialistas a partir de los

noventa y hasta la actualidad, como prueban sus numerosas publicaciones. En el libro de 1992, Monti aborda en cuatro ensayos independientes diversos aspectos de, también, un corpus delimitado de obras aubianas, ya que considera que «il gran numero e la varietà contenutistica e formale dei drammi di questo autore ne scoraggiano infatti uno studio complessivo, che probabilmente non andrebbe al di là di un prolisso resoconto descrittivo» (Monti, 1992: 17), cosa que ya ofrecían los estudios anteriores. De este modo, Monti dedicará el primer capítulo a la incomunicación en el teatro de vanguardia de Aub; el segundo, a su teatro de circunstancias; el tercero, a un estudio comparativo entre cine y teatro a partir de *Morir por cerrar los ojos* y *Campo francés*; y el cuarto a la temática del exilio en *San Juan*, *De algún tiempo a esta parte* y *Comedia que no acaba* en cuanto a obras sobre «persecuzioni antiebraiche» (Monti, 1992: 138), *El rapto de Europa* en tanto obra que ejemplifica la huida de España y el viaje hacia el exilio mexicano, y *Tránsito* como ejemplo del exilio ya en el país de acogida.

Y la tercera aportación es el volumen *Max Aub y la vanguardia teatral*, de Manuel Aznar Soler (1993), donde se recogen artículos de Aub aparecidos en prensa sobre teatro, discursos, fragmentos del prólogo y del texto de *La guerra*, su proyecto de teatro nacional, una entrevista, publicados todos entre 1928 y 1938. Este libro no es solo una antología del Max Aub hombre de teatro anterior al exilio republicano, sino que Aznar Soler traza, en las páginas de su autoría que los acompañan, la trayectoria escénica del dramaturgo hasta entonces y, sobre todo, su parecer teatral, sus ideas escénicas, su evolución en unos años de teatro de vanguardia, entre los que resulta muy determinante, por ejemplo, el viaje que realizó a la URSS para ver y vivir el teatro que allí se hace a principios de los años treinta. El valor de este libro, pues, es doble: por un lado, la aportación crítica al campo de estudios teatrales maxaubianos; y, por otro, la recuperación, recopilación y reedición de unos textos claves para entender los inicios de Aub en el arte escénico, que no dejan de ser las bases de su pensamiento teatral posterior, porque, como él mismo reconocía en su madurez, respecto a una de sus piezas de juventud, «a mis veinte años, ya con las mismas ideas que a los sesenta y siete » (Aub, 2003: 463).

Durante los años ochenta y noventa se dedican varios artículos al teatro aubiano, así como inclusiones en libros generales como, por ejemplo, la mención que hace de su teatro Borrás en su capítulo «Twentieth-century Spanish Drama in

Defence of Liberty» (1982) en el libro colectivo *The Theatre and Hispanic Life*; o el de César Oliva, *El teatro desde 1936*, en el que alude a Aub, no sólo en el primer capítulo acerca del estado del teatro hasta el final de la guerra civil, en el que le menciona, sino en mayor profundidad en el capítulo dedicado al «teatro de los vencidos», donde considera a Aub como el «autor más representativo del teatro del exilio» (Oliva, 1989: 149-158).

Pero si algo incentivó, en los noventa, la aparición simultánea de numerosos artículos dedicados a Aub, tanto en la faceta teatral como en todas las demás, fue el congreso internacional «Max Aub y el laberinto español», celebrado en Valencia y en Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, y cuyas actas, editadas por Cecilio Alonso, aparecieron en dos volúmenes en 1996. Como hemos preferido tratar en este capítulo los estudios generales sobre el teatro de Aub, y la mayoría de los artículos aparecidos en ese encuentro trataban sobre obras en concreto, serán referenciados en el capítulo próximo, según se comente cada pieza del autor, o a lo largo del trabajo cuando sea pertinente.

Tampoco podemos olvidar otro evento que despertó el interés por el teatro aubiano a finales de los noventa y que ocupó titulares en las secciones culturales de la prensa nacional: el estreno de *San Juan*, dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente y con co-producción del Centro Dramático Nacional y los Teatros de la Generalitat Valenciana, en 1998¹³. Es relevante que la producción se costeara con fondos públicos y que se decidiera invertir ochenta y cinco millones de las antiguas pesetas (Torres, 1998b) en subir a las tablas la obra del exiliado y reivindicarlo con un gran montaje, digno del texto, en el que por fin se tomó en serio al dramaturgo, como señaló Monleón (1998: 12).

Indirectamente, ese estreno puede considerarse, en cierto modo, fruto del trabajo llevado a cabo desde las décadas anteriores por Ricardo Doménech para difundir la obra aubiana. El propio director del montaje recordaba cómo, en sus años de estudiante «en la Escuela de Arte Dramático de Madrid, [...] Doménech, profesor de Literatura Dramática, nos hablaba de [Max Aub] como uno de los grandes dramaturgos españoles de este siglo» (Pérez de la Fuente, 1998: 22), y que fue a raíz de esas clases que leyó la tragedia a la que le dedicaría su trabajo de final de carrera

¹³ Este estreno ha sido estudiado por Aznar Soler (2003: 266-280).

en 1983 (Torres, 1998a), y que estrenaría quince años después, llevándola por primera vez a las tablas desde que Aub la escribiera en 1942. Este ha sido, sin duda, el estreno maxaubiano de mayor envergadura y repercusión hasta la fecha.

Finalmente, con anterioridad a su centenario, aparecieron también, como parte del proyecto de publicación de las *Obras completas* del autor, dirigido por Joan Oleza, los dos volúmenes dedicados a su teatro breve. El primero presenta las obras de su primer teatro y sus *Tres monólogos y uno solo verdadero*, y la edición va a cargo de Josep Lluís Sirera. El segundo presenta el teatro breve escrito en México, en el que se incluye además la obra inédita *El hombre del balcón*, y la edición del volumen la hace Silvia Monti. Ambos tomos van precedidos de sendos estudios introductorios muy completos (Sirera, 2002a y Monti, 2002), que recogen la bibliografía fundamental y lo expuesto anteriormente sobre cada pieza, y que se convirtieron en referencias bibliográficas imprescindibles para el estudio del teatro aubiano. Ya nos hemos referido a los numerosos artículos de Monti, y ocurre lo mismo en el caso de Sirera. Ambos se cuentan entre los especialistas en el teatro de Aub posteriores a su muerte, a quienes se podría añadir también el nombre de Manuel Aznar Soler. De los tres hay numerosas referencias recogidas en la bibliografía de este trabajo.

2.3. A partir de su centenario (2003-2018)

Como ya se ha comentado, la fecha de su centenario y las distintas iniciativas llevadas a cabo por la efeméride fomentaron los estudios maxaubianos, y, en general, el interés por el autor. Sin embargo, en cuanto a los estudios teatrales, las aportaciones destacadas habían sido realizadas ya en las décadas anteriores, como se ha expuesto hasta ahora, y en estos últimos quince años no ha aparecido ninguna publicación de tipo ensayístico, en formato libro monográfico, significativa, aunque sí un buen número de artículos, tanto en revistas como en actas o en libros colectivos, que matizan los conocimientos de aspectos concretos de la obra dramática del autor. A este respecto, merece la pena señalar la aparición en 2006 de *El Correo de Euclides*, el anuario científico que publica la Fundación Max Aub y cuyos trabajos suelen surgir de la realización de un congreso anual dedicado al autor.

Apareció también en 2006 el volumen correspondiente al teatro mayor de las *Obras completas*, coordinado por Sirera, y en el que las piezas fueron editadas por

varios especialistas, a saber: Aznar Soler (2006b) se encargó de *San Juan*, obra de la que ese mismo año publicó otra reedición suya anterior con un estudio introductorio más amplio (2006a); Miralles (2006) editó *Del amor*; Diago (2006) se ocupó de *El cerco, Retrato de un general y De cabo a cabo* –inédita hasta entonces–; y Sirera (2006a, 2006b, 2006c, 2006d, 2006e) de *La vida conyugal, El rapto de Europa, Morir por cerrar los ojos, Cara y cruz y No*.

Lo que sí marca una tendencia muy clara en el siglo XXI es la presencia indiscutible de Aub en todas las historiografías teatrales españolas, en las que, por regla general, se le considera uno de los máximos representantes del teatro del y en el exilio. Así lo demuestran, por ejemplo, las páginas que le dedica Rodríguez Richart (2003a) en la *Historia del teatro español*, o Díaz Navarro (2008) en la *Historia del teatro breve en España*, ambas obras dirigidas por Javier Huerta Calvo; o las reservadas para el dramaturgo en el temario *Teatro español: siglos XVIII-XXI*, presentado por Romera Castillo (2013: 172-174).

También su lugar privilegiado dentro del canon de la dramaturgia del exilio ha quedado afianzado todavía más, si cabe, en estos últimos años. En el libro póstumo de Ricardo Doménech, editado por Fernando Doménech Rico, *El teatro del exilio*, el crítico no se olvida de Aub, casi cincuenta años después de que escribiera el primer artículo sobre su teatro, y le dedica todo un capítulo (2013: 171-205). En el libro que se ocupa del exilio teatral en México, perteneciente al proyecto «Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939» del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), a Aub se le dedican tres capítulos que dan cuenta de su teatro mayor y su teatro último, a cargo de Sirera (2014); del teatro breve, a cargo de Monti (2014b); y de su papel como dramaturgo en la escena mexicana, a partir del caso del estreno de *La vida conyugal* en el país de acogida, del que se ocupa Paulino Ayuso (2010). Dichos capítulos ofrecen una versión reducida y actualizada de lo expuesto por los especialistas en las respectivas introducciones de los volúmenes de las *Obras completas*, sobre todo para el caso de las que editaron los mismos Sirera y Monti. La publicación más reciente que presenta la totalidad de la obra (habitualmente computada hasta ahora) del autor en el exilio y las referencias básicas para su lectura crítica ha sido el capítulo que se le dedica en el primer volumen de *La literatura dramática del exilio republicano de 1939* (Lázaro, 2018b),

perteneciente al proyecto «La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939», también del GEXEL.

Merece la pena destacar otros trabajos aparecidos en los últimos años acerca del teatro de Aub desde dos perspectivas poco estudiadas. La una es la censura franquista sobre sus obras dramáticas, expuesta y estudiada por Berta Muñoz (2010: 89-145). El trabajo, basado en fondos documentales del Archivo General de la Administración, aporta información muy interesante y relevante para comprender la recepción del teatro aubiano en España y el papel que jugó en ella la censura. La otra perspectiva en la que los estudios maxaubianos no abundan es la de establecer una poética teatral del autor a partir de sus textos de teoría y crítica teatral. Esta labor ha sido llevada a cabo por Pérez Bowie en varios artículos (2004, 2012, 2013 y 2015) donde recoge el parecer dramático de Aub a partir, sobre todo, de sus artículos mexicanos de crítica teatral, aunque también de teoría teatral y de crítica literaria, de las abundantes anotaciones en sus diarios, e incluso de obras de ficción como *Campo de sangre*.

Por último, señalar que otra fuente de información valiosa para conocer lo relativo al teatro de Aub son sus epistolarios, por el alto contenido de lo teatral que presentan algunos de ellos, como demuestran los publicados ya (p. ej., Aub y Casona, 2003; Aub y Quinto, 2004; Aub y Soldevila, 2007; Aub y Puccini, 2015; o Aub y Monleón, 2016) o los trabajos dedicados al estudio de las correspondencias en sí, o que se sirven de ellas aun siendo otro su objeto de estudio, como, por ejemplo, los de Rodríguez Richart (2003b), Aznar Soler (2008b), Lázaro (2015b y 2016c), Sánchez Zapatero (2016: 60-76) o Montiel Rayo (2017).

Sin embargo, y aunque en los últimos diez años se han estrenado algunos (pocos) textos teatrales –y no nos referimos ni a dramaturgias de sus textos narrativos, ni a espectáculos que combinaran textos originariamente de distintos géneros– de Aub, y a pesar de que este próximo 2020 se estrenará un nuevo montaje de *San Juan* en una producción canaria, coincidimos aún hoy con Monti (2004: 9) en que «su teatro queda todavía pendiente de una normalización por lo que se refiere a su inclusión en el repertorio dramático español del siglo pasado». Y también sigue siendo vigente la observación de Soldevila (1994: 6), que nos parece oportuno citar como reivindicación de la validez dramática de Aub no sólo desde el punto de

vista académico –cosa que sus numerosos estudios avalan–, sino también del artístico y escénico:

Frente al interés [por su teatro] suscitado entre los estudiosos, contrasta el desvío de que sigue siendo víctima por parte del mundo del espectáculo. El teatro de Aub sigue siendo, fundamentalmente, [...] irrepresentado. Y no fue Aub ni un escritor ajeno a los saberes de la dramaturgia, muy al contrario, ni dejó jamás de tener en cuenta la representabilidad de sus textos a la hora de escribirlos. No se trata, pues, de teatro escrito para ser leído, sino de un teatro que busca sus actores y su público.

3. El teatro publicado

3.1. Su teatro en España, antes y durante la guerra civil

3.1.1. Teatro primero (1923-1934)

Los inicios literarios de Max Aub se insertan en el vanguardismo de la época, durante las décadas de 1920 y 1930, cuando, además de obras narrativas y poéticas¹⁴, escribe sus primeras piezas teatrales¹⁵. Este primer teatro, si bien no tiene gran relevancia para el objeto de estudio principal de este trabajo, sí es importante en tanto que permite apreciar la evolución dramática del autor. Suscribimos, además, las palabras de Sirera (2002a: 16-17) al afirmar, respecto a todo el teatro de Aub anterior al exilio, que

nos encontramos ante un conjunto de obras que son no sólo válidas como precedentes de su *teatro mayor*, y en general del teatro que Aub escribirá a partir de la década de los cuarenta, sino también porque poseen por ellas mismas valores literarios y teatrales que las hacen merecedoras de su lectura, de su estudio y, ¿por qué no?, de su puesta en escena.

Como el propio Aub indicaba –aunque no estemos de acuerdo con la primera parte de esa afirmación– respecto a su primera obra, *Crimen*, «es una obrita mal escrita, pero no es mala si se quiere comprender mi obra» (Isasi Angulo, 1974: 15), es decir, el conjunto de su producción teatral, desde los primeros años veinte hasta los primeros setenta. Este *Crimen* por el que tanto se disculpó (Aub, 2002a: 51) y que se nos presenta como «melodrama», escrito en 1923, se sitúa «en una época anterior a la guerra de 1914» (Aub, 2002a: 55) y el autor lo dedica a su amigo el filósofo José Gaos¹⁶. En él, Aub parodia el género melodramático con el conflicto de un matrimonio que, ante la noticia del embarazo de ella, el marido, que se cree estéril, asesina al primo de la mujer porque piensa que el hijo es suyo. Para poner en

¹⁴ Para un acercamiento general a la biobibliografía del autor, cf. Soldevila y Rodríguez, 2016.

¹⁵ Para análisis más extensos de este primer teatro, cf. Monti, 1992: 21-56 y Sirera, 2002a: 17-30.

¹⁶ Aub describe bien la relación con Gaos y la influencia de éste en su obra en la nota necrológica que le dedicó y reprodujo en *Cuerpos presentes* (Aub, 2001a: 209-225).

entredicho el género lo hace con una serie de recursos dramáticos, como la mezcla de caracteres entre el marido iracundo y celoso, propio del melodrama, en contraste con el personaje de la mujer, mucho menos sobreactuado, más propio de un drama burgués. Y, sobre todo, al establecer una escenografía que da «la sensación de otro escenario en el mismo escenario» (Aub, 2002a: 56), es decir, utiliza un recurso metateatral para subrayar la teatralidad, lo ficcional, de la acción. El final de la pieza, con todo el coro de vecinos y vecinas chismosos juzgando lo ocurrido con mala fe, le sirve a Aub para, por un lado, provocar un distanciamiento entre el espectador y el argumento, en un recurso que algunos críticos han tildado de «pirandelliano» (García Lora, 1965: 13), para hacer reflexionar al público acerca de la imposibilidad de establecer una verdad a partir de los hechos, pero, por otro lado, también para incidir en cómo la sociedad, representada por los vecinos, prejuzga y culpabiliza a la mujer, es decir, a la víctima, sin molestarse en averiguar qué ha sucedido realmente. Es decir, Aub plantea ya una crítica social –que podría ser leída incluso en clave feminista actualmente– que será lo que le llevará a afirmar la declaración que citábamos al inicio de este párrafo: «*Crimen* [...] es ya teatro social, de crítica social». De ahí que no sea mala «si se quiere comprender mi obra» (Isasi Angulo, 1974: 15).

No es de extrañar que un año después, en 1924, dedique su siguiente texto dramático, *El desconfiado prodigioso*, a Luis Araquistáin¹⁷, ya que, gracias a su intervención y aval, a punto estuvo de subir a las tablas: «iba a estrenarse [...] en el [19]25 en un teatro del centro de Madrid donde hacían una temporada de obras en un acto. Me llevó Araquistáin, aceptaron la obra, pero la temporada fracasó» (Kemp, 1977: 11). Sin embargo, esta pieza fue su primer estreno teatral y la única que se llevó a escena durante esos años, bajo la dirección de Carlos Clavería. Fue, eso sí, en una versión catalana, *El malfiat extraordinari*, del escritor, traductor y dramaturgo Josep Maria Millàs-Raurell (1896-1971). Esta pieza es deudora, en cierto modo, de la anterior, ya que desarrolla el tópico de la desconfianza. Don Nicolás, el protagonista, es, por encima de todo, un desconfiado y cree en la maldad del hombre por naturaleza, en contraposición al personaje del juez, quien cree lo contrario. De modo que, tras una conversación con su doble en un recurso de desdoblamiento para dialogar con su parte más desconfiada, llegan a la conclusión de que su mujer

¹⁷ También dedica Aub una necrológica a su viejo amigo en *Cuerpos presentes* (Aub, 2001a: 231-232).

le engaña con su mejor amigo: nada más lejos de la realidad. Sin embargo, convencido de la mentira, les dispara a ambos. En medio del delirio, no se da cuenta de que el arma no estaba cargada y los dos presuntos muertos huyen sigilosamente para ir a buscar a alguien que lo detenga, dándole por loco. Esta obra tiene rasgos muy claramente farsescos, desde la indicación inicial de Aub cuando apunta que «los personajes casi son marionetas» (Aub, 2002a: 67), hasta los recursos de repetición entre réplicas o el mismo desarrollo de la pieza, con ese falso asesinato, por ejemplo.

El mismo año escribe el paso *Una botella*, una farsa de carácter circense por los recursos dramáticos usados por Aub, quien incluso apunta que «se puede adaptar fácilmente para representar en pista de circo» (Aub, 2002a: 96). En la pieza, los personajes –dos borrachos, un payaso, un arlequín, un cartero-poeta, el autor, un espectador y la botella (además de algunos extras)– discuten y presentan planteamientos filosóficos acerca de cómo y qué es esa gran botella que hay en escena, según cómo y/o quién la perciba. Esas discusiones sobre la botella, sin embargo, pueden extrapolarse a todo en la vida. Encontramos de nuevo el elemento metateatral con la incursión del autor en la pieza, disculpándose por no hacerse responsable de su contenido ante las demandas del espectador descontento, o quejándose lastimosamente acerca del sentido trágico de su existencia.

De 1925 es *El celoso y su enamorada*, otra pieza que sigue la línea de las dos primeras y del tópico de la desconfianza y, en este caso, también los celos. Son varios los críticos especialistas en este primer teatro aubiano quienes la consideran la pieza breve más rica y compleja (Monti, 1992: 35; Sirera, 2002a: 24), por la multiplicidad de recursos dramáticos que despliega Aub a lo largo de los tres cuadros en que divide la obra. A un primer cuadro donde se nos presenta el matrimonio protagonista y la desconfianza de él al dejar a su mujer sola, celoso de sus múltiples pretendientes, enamorados todos de sus ojos, le sigue un acto donde ella se ha arrancado los ojos para que cesen así los celos del marido, segura de que él la ama por su belleza interior. Pero cuando éste llega no la reconoce y la cree fugada con un amante, ante la impotencia y el llanto desgarrado de ella, que no consigue que su marido la vea bajo su nueva apariencia ciega. Finalmente, en el tercer cuadro, después de que el marido haya estado con varias prostitutas, éstas le conducen hacia su enamorada y le revelan su identidad. Aunque en un primer momento él parece arrepentido de su error, al final termina por acusarla de haberle

engañado al «ponerse una careta» para que él no la reconociera, y la asesina. Lo único que le importaba a él era la sumisión y la dominación absoluta de su mujer. Por su desarrollo, pues, resulta una obra mucho más oscura de lo que apunta en su inicio. La utilización del coro de pretendientes que se nos presentan como fantoches egoístas, como títeres, y que en la última escena se verá reforzado por el coro de prostitutas, ayuda a marcar el distanciamiento de cualquier naturalismo o realismo. Las cuatro piezas comentadas hasta ahora fueron publicadas en 1931 bajo el título conjunto de *Teatro incompleto*, ya que era como las consideraba el autor al no haberlas estrenado (con la excepción ya comentada de la versión catalana de *El desconfiado prodigioso*).

En 1927 Aub escribe la que será su primera pieza en tres actos, ya que las anteriores habían sido todas de acto único. *Narciso*¹⁸ se erige, pues, como «la obra de mayor entidad de todo este teatro primero» (Sirera, 2002a: 25), y también la más claramente conectada con el teatro de vanguardia de los años veinte y sus intereses europeos. Como ya señaló García Lora (1965: 13), refiriéndose a ella como la primera pieza «larga» del teatro aubiano, «una primera obra de esta calidad dramática y poética denota genio poco común». La misma idea de estar ante un gran dramaturgo cosechó ya en 1928 cuando se publicó, como denotan las elogiosas palabras que le dedica Juan Chabás (1928: 8) en su reseña que hace de la obra en el periódico *La Libertad*, y donde asegura que se trata de «la obra que afirma indiscutiblemente la importancia de Max Aub entre los escritores jóvenes de España».

El propio título nos indica que Aub, en esta pieza, recrea el mito de Narciso, el joven que rechaza el amor de la ninfa Eco, provocando así su muerte, y los dioses, como venganza, hacen que Narciso se enamore de sí mismo, de su reflejo en el agua, y termine ahogándose en ella. Nuestro autor actualiza la historia al presente de su escritura, pero con cambios significativos en el desarrollo del mito, como, por ejemplo, el final de Eco. Afina, además, ese personaje coral que había usado ya en las piezas anteriores, con la inserción en esta de un coro de ninfas cuyo Corifeo se nos presenta casi como el director de escena, que nos recuerda constantemente que lo que ocurre es todo teatro, es decir, irreal. Destaca también la estética expresionista

¹⁸ Para análisis más extensos de esta obra, cf. Monti, 1996, con especial interés para su relación con las vanguardias; y Alganza Roldán, 2009, para los precedentes en la tradición literaria.

que Aub confiere a todos los elementos teatrales de la pieza (iluminación, sonido, atrezzo, movimiento,...) salvo al texto.

En el primer acto, Aub presenta a los personajes principales y el planteamiento del conflicto: Narciso y su –valga la redundancia– narcisismo; Eco y su amor no correspondido por el joven; y Juan, enamorado de Eco; además del Corifeo ya referido y las amigas de la chica. En el segundo acto tiene lugar el punto álgido de la obra, cuando Narciso se enamora de su imagen en el espejo y Eco se convierte en una sombra a sus pies que repite el final de sus frases. En el último acto, en el que nos enteramos de que los dos protagonistas se han casado y acaban de regresar de un largo viaje de bodas, encontramos una Eco apagada e infeliz ante el fracaso de la convivencia conyugal, a la que Juan, todavía enamorado de ella, rescata del matrimonio que la martiriza. Aunque Narciso argumenta primero que Eco sin él no va a poder vivir, pronto se da cuenta de que es al revés, y, según los comentarios de las amigas en la última escena, Narciso se suicida tirándose al río.

Resulta muy interesante la polémica que suscita el final del personaje, ya que algunos críticos entienden que el final de la obra se corresponde con el final de Narciso, aunque pueda no quedar claro si cae accidentalmente al río o se suicida, como defiende, por ejemplo, Monti (1996: 253). Mientras que otros, como Sirera (2002a: 27-28), consideran que el suicidio de Narciso tiene lugar al final del segundo acto, cuando dispara contra su imagen en el espejo que es, en última instancia, él mismo, y que el tercer acto correspondería, en realidad, a un plano onírico que se desarrollaría durante los segundos de agonía del protagonista.

Espejo de avaricia en 1925 es una obra en un acto a la que, como hará años después con *Los muertos*, añadirá en 1934 dos actos más para convertirla en una pieza en tres actos, de carácter farsesco. Aub incidirá en esta pieza por primera vez en las relaciones paterno-filiales y en el tema de la avaricia, que retomará de forma más esquemática en *Jácara del avaro*, su siguiente obra. El primer acto nos presenta al protagonista, el avaro, quien, ante la noticia de que va a recibir una cuantiosa herencia, expresa perfectamente lo que es para él el dinero y lo que simboliza, e incluso alucina con la aparición de varias figuras que representan sus tópicos dorados, como el pirata o el buscador de oro. Pero, al finalizar ese primer acto, Aub añade la figura del hijo que vuelve a casa para pedir dinero a su padre. El conflicto entre ambos se desarrollará en el segundo acto, ya que el padre se niega a darle ese

dinero, pero la revelación llega cuando se comprueba que el dinero que tan celosamente atesora el avaro es falso. En el tercer acto encontramos a un avaro enfermo y débil que trata de averiguar quién ha dado el cambiazco y se descubre que ha sido la vieja criada y su amante, un sargento. Sin embargo, ya es tarde para el protagonista, porque sin su dinero, que lo era todo para él, muere.

Los personajes de este «carácter en tres actos y siete cuadros», como ese mismo subtítulo descriptivo indica, destacan por la composición caricaturesca que les atribuye Aub, sobre todo en los secundarios, como el sargento o el cobrador de impuestos, amén del propio protagonista, dominado absolutamente por la avaricia. Destaca también en la pieza el aparato escénico que Aub plantea en sus acotaciones, con escenografías de gran envergadura y mecanismos muy innovadores, como plataformas giratorias, que apenas se conocían en el teatro español de la época y que son influjo claramente europeo.

Además de los rasgos que ya se han ido señalando, si algo tienen en común todas las obras de este primer teatro aubiano es el interés del autor por señalar la falta de comunicación, o los fallos en la misma, entre los personajes de las piezas, como problemática intrínseca de las relaciones humanas. Así lo han señalado también estudios como los de Monti (1992: 21-56), Soldevila (1999: 151) o Sirera (2002a). Por otro lado, comparten también su clara influencia europea, tanto del teatro contemporáneo francés, muy frecuentado por Aub en aquellos años (Malgat, 2013: 45-46), y de los directores afines al círculo del Théâtre du Vieux Colombier de Jacques Copeau, renovadores de la escena francesa, entre los que cabe destacar también a Georges Pitoëff, Charles Dullin, y dramaturgos como Jean Cocteau, Georges Ribemont-Dessaignes, Fernand Crommelynck,...; como del teatro expresionista alemán, con nombres destacados como Erwin Piscator, pasando por Everinov y el teatro ruso, que Aub pudo conocer de primera mano en su estancia en la URSS en 1933, u otros renovadores de la escena teatral europea del momento como Luigi Pirandello.

Todas esas influencias, así como las ideas renovadoras teatrales que tiene el propio Aub, quedan muy claramente reflejadas en los textos que recoge Aznar Soler (1993) en su libro sobre el autor y la vanguardia teatral. Del mismo modo, es evidente también el peso de la tradición del teatro clásico español, sobre todo en los géneros menores que elige para dar forma a sus piezas, como sucederá también en

su teatro de circunstancias¹⁹, y de autores de las primeras décadas del siglo XX, como Unamuno o Valle-Inclán. Las fuentes de estas –y otras– influencias serán comentadas posteriormente en este mismo capítulo²⁰.

3.1.2. Teatro de circunstancias (1935-1938)

Durante los años de la guerra civil –y los meses previos– se decanta ya por un teatro político y de propaganda, que incida directamente sobre la realidad del conflicto, con obras breves que calificó de «teatro de circunstancias»²¹, con una clara dimensión didáctica para concienciar al pueblo a favor del bando republicano. Él mismo reconoce que son piezas que no tienen «pretensión alguna de longevidad: son demasiado pequeñas, mal encaradas o encarnadas, y nacieron de cualquier manera, por encargo o necesidad del momento; pero cumplieron su cometido, llevan su circunstancia en la frente» (Aub, 2002a: 227). Por tanto, Aub supedita la calidad dramática –hecho que no significa que no la haya– a la necesidad política y social del momento.

Sin embargo, antes de comentar este teatro de urgencia, cabe mencionar que en 1933 afirma tener terminada una tragicomedia, *La guerra*, que apareció publicada parcialmente en 1935, y que, según Aub (1933: 7), era «un grito contra la guerra imperialista». A pesar de que desconocemos la obra en su conjunto, parece que hubiera sido su pieza más ambiciosa en esta etapa, ya que él mismo la considera «un precedente de *San Juan* y de *No*» (Aub y Soldevila, 2007: 57). En la revista *Nueva Cultura* aparecieron cuatro escenas del drama y en *El Mercantil Valenciano* fragmentos del prólogo, en el que Aub hace toda una declaración de intenciones acerca de la renovación teatral necesaria en esos tiempos, para convertir el teatro en algo útil y al servicio del pueblo. Las cuatro escenas conservadas presentan discursos políticos patrióticos pronunciados por un parlamentario y por un maestro ante sus alumnos, quienes se conocen de corrido las hazañas bélicas de su país; otro discurso antibélico pronunciado por un obrero al que asesinan al final del parlamento; y, finalmente, una acción política en un juzgado donde los acusados son todos obreros revolucionarios y pacifistas que, tras ser fusilados por orden de los

¹⁹ La renovación de los géneros menores del teatro clásico español durante las primeras décadas del siglo XX ha sido estudiada por Huerta Calvo (1992).

²⁰ Cf. apartado «3.1.3. Primer aparte...» (p. 56).

²¹ Para un análisis más extenso del conjunto de estas obras cf. Sirera, 2002a: 30-41.

jueces, reaparecen para ametrallarlos y la escena termina con todos cantando «La Internacional». Como afirma Sirera (2002a: 35), esta obra «se convierte en un referente inexcusable para el estudio del teatro político española, aunque su carácter inconcluso le haya privado del lugar que sin duda merece».

La primera de la decena de piezas circunstanciales que conocemos –ya que el mismo Aub reconoce que «escribí muchísimas más pero se han perdido» (Kemp, 1977: 11)– es *Jácara del avaro*²², a pesar de que tiene más de entremés que de jácara, en el sentido literario tradicional del término, como observó también Monti (1992: 77). Esta pieza fue escrita en 1935²³ para el Teatro del Pueblo, la sección teatral de las Misiones Pedagógicas que dirigía Alejandro Casona. En ella, un avaro intenta esconder su caja llena de monedas antes de que aparezcan sus sobrinos y, al no hallar un escondite apropiado, decide tragárselas. Sin embargo, su criado, a quien el avaro trata despóticamente, ha cambiado la caja del dinero por otra idéntica llena de galletas segundos antes. Ante la inminente llegada de los sobrinos y sobrinas, el avaro engulle las galletas creyendo que son sus monedas y enferma. Los sobrinos, deseosos de que muera, llaman a un doctor para fingir que se preocupan por el tío, de quien sólo anhelan la herencia. El criado, disfrazado de doctor, simula que le da un brebaje capaz de disolver cualquier cosa que se haya tragado. De este modo, el avaro cree que está en la ruina y el criado, quien dice que acaba de recibir una herencia, le insta a un cambio de papeles, y pasar a ser él el amo y el avaro su siervo. Aub juega con los tópicos y con las formas del teatro clásico, muy del gusto del teatro popular promovido por la Segunda República²⁴, para presentar una crítica inocua sobre la avaricia y la riqueza.

El agua no es del cielo, subtitulada por Aub como «improvisación electoral», fue escrita como apoyo propagandístico para la campaña electoral del Frente Popular para las elecciones de febrero de 1936, que ganaron. En esta pieza, Aub presenta el enfrentamiento entre los poderosos, personificados en el Banquero, el Cura y el Comandante, y el pueblo, representado por las figuras del maestro, el ciego, y los labradores. El conflicto dramático reside en que el Banquero, que acaba de

²² Para un análisis más extenso de esta obra, cf. Irún Vozmediano, 1996.

²³ Sin embargo, en la entrevista realizada al autor en 1933, afirma tener terminada «una farsa, *Oro*, en cuatro actos» (Aub, 1933: 7), que Aznar Soler (1993: 32) apunta a que podría tratarse de *Jácara del avaro*.

²⁴ Para un estudio de las políticas culturales llevadas a cabo durante la Segunda República, cf. Holguín, 2003; para un estudio detallado de las relativas al teatro, cf. Rodríguez-Solás, 2014.

comprar la tierra de donde nace el río que abastece de agua a todos los labradores, pretende cobrarles por el uso que hacen de su río, con el apoyo del poder militar y eclesiástico. Pero el maestro contrarresta con ingenio el abuso y lo invalida al afirmar que acaba de comprar el cielo y las nubes, que son quienes abastecen de agua al río. Cuando los tres villanos derechistas de la pieza reafirman su superioridad frente al pueblo, el maestro va despojándoles de todo aquello que les conforma mientras lo enumera, para cerrar la pieza con un romance que cantará el ciego instando al público a votar a las izquierdas. En esta obra, pues, Aub pone su dramaturgia al servicio de la política y la salpica de recursos populares, como las canciones, para hacerla cercana al público.

Ya durante la guerra, destaca el auto (sacramental)²⁵ *Pedro López García*, cuya versión primitiva, *Historia y muerte de Pedro López García*, data de 1936, año en el que se dieron, al menos, dos representaciones en Valencia (Sirera, 2002b: 468), dirigidas por el propio autor con la compañía universitaria El Búho, creada a imagen y semejanza de La Barraca lorquiana por los estudiantes de la Universidad de Valencia afiliados a la Federación Universitaria Escolar (FUE)²⁶. A lo largo de 1937 y 1938, Aub reescribirá casi por completo esa primera versión: ampliará el primer cuadro, añadirá un intermedio y cambiará el final. En *Pedro López García* se nos cuenta la historia del protagonista, apresado y obligado a alistarse en el bando franquista, para, luego, convencido por el discurso de La Tierra²⁷, pasarse a las filas republicanas y tratar de convencer al resto de soldados para que imiten su gesto. A pesar de tratarse de un teatro de urgencia, como el resto de piezas de esta etapa, escrito a la luz de la inmediatez de los hechos, Aub consideraba que este texto era el único «escrito en serio», es decir, el único para el que se había tomado su tiempo, a pesar de que el resultado tampoco terminara de convencerle (Kemp, 1977: 11).

En 1936 escribió también *Las dos hermanas*, un diálogo entre la UGT y la CNT en el que Aub muestra a los espectadores, de manera didáctica, cómo los dos sindicatos abogan, al fin, por lo mismo, y que sus diferencias son, tal vez, de forma

²⁵ Para un estudio de esta pieza de Aub en el contexto de la recuperación del auto sacramental en el pasado siglo, cf. Hermans, 1996 y Basalisco, 1997: 127-151; para la revalorización del género en la década previa a la guerra civil, cf. Paco, 1992 y Kasten, 2012: 1-43.

²⁶ Para más información sobre El Búho, cf. Aznar Soler, 1992; para un testimonio del papel de Aub en la compañía, cf. Morales, 1991: 35-37.

²⁷ Para un estudio de los personajes del auto, además del citado Sirera (2002a), cf. Villalba Álvarez, 1990.

pero no de fondo. E insiste el dramaturgo en la necesidad de una lucha conjunta de estas dos hermanas para impedir el avance fascista. El apropósito fue estrenado a finales de ese año en Valencia (Aub, 2002a: 228; Sirera, 2002b: 469), y parece que se realizó también una versión radiofónica francesa en 1970, traducida por Robert Marrast, según se desprende de la correspondencia con el crítico (AFMA. C. 9-23/56) y, sobre todo, con la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques de Francia (AFMA. C.13-63), a pesar de que no consta información sobre ella en los estudios acerca de los estrenos teatrales –o radioteatrales– de Aub en el país galo (Malgat, 2015), ni en la nómina de representaciones de su teatro previo al exilio republicano (Sirera, 2002a: 469).

También cató Aub el género del teatro infantil con *Fábula del bosque*, escrita «para ser representada por los niños de una colonia escolar» (Aub, 2002a: 228) en 1937. En la pieza, dos hermanas se pierden en el bosque porque no encuentran su pueblo, arrasado por la guerra, y allí los animales les advierten del peligro que supone la Corneja Traicionera y el Lobo Fascio. Afortunadamente, la llegada de un grupo de «pioneros» –adolescentes que prestaban auxilio a la República en una suerte de agrupaciones similares a los scouts de la tradición anglosajona–, entre los que se encuentra el hermano de las niñas protagonistas, permite que den caza y muerte al lobo, y la hazaña despierta el deseo de las pequeñas de formar parte también de esa agrupación. Ese final remarca que, incluso en el teatro infantil, Aub tiene muy claro el valor proselitista republicano de sus textos en esos momentos.

Otras tres piezas breves de ese mismo año 1937, escritas para las Guerrillas del Teatro –grupos ambulantes creados en diciembre de 1937 por el Consejo Central de Teatro, del que Aub era secretario²⁸, son *Por Teruel, ¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* y *Juan ríe, Juan llora*. Las tres tienen características comunes, como su brevedad, su alto contenido didáctico y la implicación con el público, desde el público. En la primera, tres catequistas y un miliciano, en zona republicana, probablemente en Barcelona, confabulan acerca de los rumores que corren sobre el avance fascista y celebran secretamente que vayan a llegar por Teruel. La obra termina cuando un vendedor de periódicos anuncia, con la prensa en la mano, la

²⁸ Para más información sobre las Guerrillas del Teatro, cf. Torres Nebrera, 1999 y Gómez Díaz, 2006.

toma de Teruel por parte del Ejército Popular de la República, hecho que revela que los rumores eran, en realidad, bulos.

En la siguiente pieza, una mujer, quien ejerce el papel de maestra de ceremonias, va preguntando a diversas personas en el público qué han hecho hoy para ganar la guerra, qué han aportado a la causa. Entre las personas que suben al escenario y responden se encuentran desde obreros hasta abogados, pasando por mujeres que hacen cola en las filas de racionamiento o jóvenes estudiantes. De este modo, Aub ejemplifica cuál es el papel de cada uno en la guerra, y, en los casos en que se considera que la persona no hace nada por ganar la guerra, se la insta a que intervenga, a que ponga sus conocimientos o su fuerza al servicio de la causa republicana, y a que todo el mundo se pregunte cuál es su gesto individual en favor de la victoria.

En la última pieza, se enfrentan Juan Optimista y Juan Pesimista, ya que uno considera que la guerra está ya ganada y el otro que no hay nada que hacer. Es necesaria la intervención de Doña Realidad para reprenderles a ambos, ya que ninguna de las dos actitudes es la correcta, y les anima a que dejen de lado sus diferencias y luchen juntos por la España republicana. Con ello, Aub quiere animar a los espectadores a no dejarse influir por las diferencias ideológicas que cada uno pueda tener y a luchar unidos en un Frente Popular de izquierdas, como el que ganó las elecciones de 1936. El parlamento final de Doña Realidad, en el que imagina la España republicana victoriosa, leído hoy, resulta triste y penoso. Sin embargo, en el momento, tenía un claro sentido práctico: dar aliento a los espectadores en el frente y reforzar «su fe en la victoria» (Aub, 2002a: 316).

Finalmente, dentro de este teatro de circunstancias encontramos el –hasta ahora– único trabajo de Aub como adaptador teatral de un texto narrativo: *La madre*, a partir de la novela revolucionaria de Maxim Gorki²⁹. A pesar de que en los años treinta se hicieron varias adaptaciones teatrales de esta novela –alguna de las cuales vio escenificada el propio autor en París en 1936 (Kemp, 1977: 15)–, a Aub le fue encargada una más, para estrenarla en Barcelona en 1939. Pero el final de la guerra impidió ese estreno, a pesar de que el dramaturgo había hecho ya su trabajo entre 1938 y enero de 1939, fecha en la que Marrast (1978: 172) asegura que fue

²⁹ Para un análisis más extenso de esta adaptación, cf. Sirera, 2002c.

terminada la adaptación. Años después, ya en México, Aub retocará las acotaciones para otro escenario mexicano –y añadirá en el mecanuscrito una nota introductoria aclaratoria sobre ello en la que también afirma que la pieza fue escrita «en Barcelona en 1939» (ADV, C.11-1)³⁰–, pero tampoco en esta ocasión pudo subir a las tablas (Aub, 2002a: 318). *La madre* de Aub, «drama en dos partes», consta de treinta y una escenas y es la obra más larga de las que conocemos en estos años, a pesar de que prevalece en ella el mismo espíritu didáctico que en las obras breves anteriormente tratadas.

El conflicto principal de la obra es la lucha del proletariado, tanto obreros como campesinos, frente a la clase poderosa. El protagonismo de la madre viene dado porque, a partir de las ideas socialistas del hijo, también ella, a pesar de ser ya mayor y casi analfabeta, se implica en la lucha por la verdad y por la justicia. La adaptación de Aub destaca frente a otras, porque, de nuevo –como hizo ya en *Juan ríe*, *Juan llora*, por ejemplo–, no excluye a nadie de la lucha por la libertad, sea cual sea su ideología, y da la misma importancia al campesino que al obrero, al anarquista que al socialista, al noble o al burgués concienciado que al pobre. E incide también en la importancia de la alfabetización y de la lectura. Él mismo recalca ese aspecto, al asegurar que se trata de una pieza con «fines didácticos. Trata de la alfabetización y cuidé mucho de poner de relieve el ambiente del campo» (Kemp, 1977: 15), ya que no hay que olvidar que España era un país, en general, mucho más rural que industrial en esos tiempos.

3.1.3. Primer aparte: Las lecturas teatrales que interesaban a Aub en sus primeros años como dramaturgo. Los rastros en sus misivas a León Sánchez Cuesta.

Gracias a su perfecto dominio del francés –su lengua materna–, y a conocer también el inglés y el alemán, Aub, en esos años veinte y treinta, se procuraba de manera autodidacta toda una serie de lecturas europeas e internacionales a las que muy pocos de sus contemporáneos tenían acceso. Como expone Bernat Castany (2019: 35) en su estimulante ensayo acerca de las bibliotecas, a éstas debemos

³⁰ A pesar de la fecha que da en esa nota, cuando revisa el mecanuscrito para incluir la obra en su edición de *Teatro completo*, modificará el año por «1938» (Aub, 1968: 1319), como aparece también en la edición de las *Obras completas* (Aub, 2002a: 318), o como referirá igualmente en una carta a Buero Vallejo en 1957 (AFMA. C.3-14/4).

entenderlas como un «conjunto de libros que present[a] una unidad de sentido o, al menos, una cierta organicidad». De ahí que varios críticos aludan a los volúmenes que había en la biblioteca de Max Aub, custodiada ahora en la Fundación, para, mediante la observación de esos títulos, comprobar hasta qué punto abarcaba Aub todo tipo de intereses artísticos y literarios (Bonet, 1999; Oleza, 2008; o Malgat, 2013: 46-49 para los títulos en francés). El propio Aub describía así su biblioteca en 1966: «debe tener unos 8000 volúmenes de los que cinco mil deben ser de literatura española», y reconocía «el trabajo que me ha costado reunirla»³¹ (AFMA. C.3-54/21). Muchos de los autores que en ella se encuentran han sido mencionados ya a lo largo de estas páginas, al referirnos a las influencias estéticas y teatrales de este primer teatro aubiano.

Sin embargo,

debemos tener en cuenta [...] que las bibliotecas son realidades dinámicas, que nacen, crecen y mueren, disgregándose en los altillos de casa, en los mostradores de las librerías de viejo o junto a contenedores, o agregándose a otras bibliotecas, grandes o pequeñas, mediante el legado, el regalo, el saldo, el robo o el expolio (Castany, 2019: 36).

Esta observación cobra especial sentido en el caso de Aub, ya que la biblioteca del autor que conocemos fue forjándose a lo largo de toda su vida, sobre todo de los años en México, y muchos de los primeros volúmenes que tuvo, anteriores a su exilio, se perdieron en la incautación de su casa en Valencia por las tropas franquistas (Bonet, 1999: 5) y terminaron en la bodega de la biblioteca de la Universidad de Valencia. Desde su exilio mexicano, hizo algunos intentos por recuperarla, incluso aprovechaba cuando alguien de dicha universidad le escribía para pedirle que hiciera «lo posible para que me devuelvan parte de mi biblioteca que está encerrada en los sótanos de la Universidad» (AFMA. C.8-1/3). Por fin pudo recuperar algunos de esos libros, como relata él mismo, en su viaje a España en 1969 (1995: 155-156, 288-289)³². Por el repaso que hace Aub en su diario de esa «gran

³¹ Por lo que todavía sorprende más que, en esa misma fecha, manifestara su interés en vendérsela por cincuenta mil dólares a la Universidad de California, San Diego, donde andaban buscando una biblioteca de esas características para adquirir (AFMA. C.3-54/20 y 21).

³² Tanto la instancia oficial para reclamar los libros en Valencia en 1969 y su resolución, como el listado de libros que se elaboró, han sido reproducidos en «Apendice 1» (2008); en Baustista Boned (2008) se encuentra una ordenación de esa lista, así como un cotejo respecto a los volúmenes que efectivamente se custodian en la Fundación Max Aub.

biblioteca» (Aub, 1986: 131 o AFMA. C.11-39/10), su primera biblioteca española, podemos comprobar que, efectivamente, había en ella mucho teatro:

[Ha desaparecido] casi todo el teatro de la época, pero no las revistas. En cambio, a mi mayor sorpresa, intactas las cuarenta y cuatro cajas, en cuarto, que contienen mi colección de comedias sueltas del siglo XVIII. [...] Lo sorprendente es que lo que de lo mío queda –relativamente muy poco– está junto, ordenado. ¿Quién fue el hada? Éstos que fueron míos, que están en mí, por lo menos en gran parte... Casi todo teatro (Aub, 1995: 288-289).

También puede constatarse este interés en la exposición de esa biblioteca valenciana del autor que hace Oleza (2008), quien confirma que «la imagen del lector que resulta de la posesión de todos estos libros, y de los intereses lectores que delimitan, es la de un lector marcado [...] por sus intereses de hombre de teatro (en la teoría, la práctica y la lectura de teatro)» (Oleza, 2008: 110).

Pero lo que de verdad nos da una idea más exacta, respecto al momento y a las fechas, de los libros que le interesaban a Aub en aquellos años son los encargos que le hacía a uno de sus librerías, y seguramente el más célebre del gremio, León Sánchez Cuesta, conocido como el librero de la generación del 27³³. En su archivo, custodiado en la Residencia de Estudiantes³⁴, se conservan veinte cartas escritas por Aub entre 1926 y 1936, de cuyo contenido se destaca, sobre todo, que da cuenta de las lecturas del autor o, al menos, de los libros que encargaba y las revistas a las que se suscribía. Sorprende el conocimiento que tenía de lo que se publicaba en Europa y América, y las peticiones que, a veces, ni el mismo librero conocía.

Otro aspecto destacable es la significación, o así lo hemos interpretado, de qué textos le pide a Sánchez Cuesta que le distribuya. En este sentido, en la quinta carta –que, a pesar de no ir fechada, puede deducirse que fue escrita en 1928– le habla de una próxima publicación: «Quiero publicar en Barcelona un libro (Narciso), ¿en qué condiciones me lo administraría usted? ¿Tiene usted contado el servicio para provincias? Porque a mí los tantos por cientos no me importan gran cosa y usted antes que nadie» (Aub, 2017: 66). Desconocemos si Sánchez Cuesta le había distribuido el único libro que había publicado anteriormente, *Los poemas cotidianos*, de 1925, pero, al menos en las cartas, la primera referencia que aparece de que Aub

³³ Para más información sobre la persona y la labor de León Sánchez Cuesta, cf. Martínez Rus, 2007.

³⁴ Para más información sobre este archivo, cf. Valverde, 1998.

le solicite su distribución para un libro es, justamente, para una obra de teatro. Una pieza a la que, además, añadió estas palabras preliminares en esa primera edición de 1928, que completaba en la «Nota» al libro *Teatro incompleto* ya referido:

«Ni pensada, ni escrita esta obra para leída, hecha para la escena, viene a ahogarse en el libro. Teatro incompleto se le podría llamar». [...] Se me objetará que [...] pudo quizá, con un poco de constancia, llegar a ser representada. Al constante ajeteo de una vida viajera se puede achacar la imposibilidad de los ejercicios necesarios a esta realización (Aub, 1931)³⁵.

Tal vez el interés en su distribución formaba parte de hacer lo que estaba en la mano de ese Aub viajero por un posible montaje, a través de la difusión del texto. En diciembre de ese mismo 1928 le escribe otra carta en relación con *Narciso*. Por un lado, demuestra el interés que tiene por conocer y conservar lo que sobre él y la obra escriben otros: «Hágame el favor de enviarme inmediatamente seis números de *La libertad* del viernes pasado –de hoy hace 8 días–, que Chabás me hizo un artículo y no lo he conseguido. Tengo gran interés» (Aub, 2017: 66). El artículo al que se refiere –citado ya en el comentario a la obra que hemos hecho en las páginas precedentes– apareció en el mencionado periódico madrileño el 7 de diciembre de 1928. Chabás lo inicia con un retrato del Max Aub del momento y, tras un elogioso repaso de la obra literaria de Aub aparecida hasta entonces, escribe una aún más elogiosa reseña de la pieza teatral en cuestión.

Volviendo a la epístola que mencionábamos, a renglón seguido vemos también la preocupación de Aub por asegurarse la distribución de su *Narciso*: «Al mismo tiempo le ruego telefonee a Fabián (el de F. Fe) o a la Ibero-Americana. [¡¡] Esa gente no ha enviado a provincias ni un ejemplar de mi libro!! (miento, uno o dos a Valencia donde un librero los pidió). Perdón por tanta molestia» (Aub, 2017: 66).

Narciso no será lo único que Aub le pida a Sánchez Cuesta que distribuya. Las últimas dos cartas de esta primera correspondencia son especialmente interesantes por los datos que ofrecen acerca de su *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile*, que Aub dedicó y presentó «A Su Excelencia el Presidente de la República Don Manuel Azaña y Díaz, escritor». A Aub le importaba

³⁵ Esa misma idea de la falta de tiempo para las gestiones necesarias para estrenar sus obras la repetirá Aub muchos años después, en un tono mucho más amargo, ya en su exilio mexicano. Pueden leerse esas reflexiones en las pp. 82-83 de este mismo trabajo.

mucho este texto, como denotan estas cartas, porque le importaba mucho el teatro, el arte dramático, la puesta en escena. Consideraba que el estado del teatro en la España de 1936 carecía de valor y que debía impulsarse una reforma teatral desde el gobierno republicano, ya que, como indica Aznar Soler (1993: 130), Aub tenía «la convicción de que el teatro es una cuestión de Estado»³⁶. Al aludir a la faceta de escritor de Azaña, quien fue también dramaturgo, Aub esperaba contar con su complicidad, a pesar de que el golpe de estado al gobierno legítimo de sólo dos meses más tarde impidió que este proyecto fuera más allá de los 150 ejemplares que se imprimieron.

El texto está fechado en Madrid el 12 de mayo de 1936, y el colofón indica que se terminó de imprimir el 15 de mayo de ese año. El día 20 de mayo le escribía a Sánchez Cuesta: «Acabo de publicar un espléndido proyecto de Teatro Nacional (3 ptas.) Tengo 100 ejemplares para la venta. ¿Cuántos le envío? ¿Puede usted hacer el servicio de novedades?» (Aub, 2017: 69). El librero le responde ese mismo día, la respuesta tarda en llegar unos cinco días, y el 25 de ese mes, Aub le explica:

El «proyecto» iba a ser editado por C. y R. pero figúrese usted que por ir dedicado a quien va se me vuelven atrás, [iiii]después de tirado!!!! Esto para explicarle alguna anomalía tipográfica tan de extrañar en mis publicaciones, y para que se dé usted cuenta de ciertas cosas (Aub, 2017: 69).

Efectivamente, el proyecto de Aub iba a publicarse en la revista *Cruz y Raya*, dirigida por José Bergamín, pero en el último momento lo reconsideró, parece ser que por estar dirigido a Azaña, de modo que Aub tuvo que imprimirlo a toda prisa en Valencia, en la Tipografía Moderna, bajo su propia supervisión. La necesidad de justificar las anomalías tipográficas a las que se refiere tiene sentido si se conoce otra de las facetas del autor, la de tipógrafo, y el trabajo tan cuidado que hacía con sus diseños³⁷. La carta sigue:

Recibirá usted unos 90 ejemplares que constituyen toda la tirada, cóbrelos –y que no los volvamos a ver–, envíe a provincias los menos posibles aquí, a Barcelona unos 20, a Valencia ninguno. Y a América los

³⁶ Para un estudio acerca de los proyectos maxaubianos de renovación teatral a nivel nacional, cf. Aguilera Sastre, 1996.

³⁷ Para más información acerca de esta faceta del autor, cf. Giner de los Ríos, 1993; Andújar García, 2009 y Mengual, 2016.

pertinentes: total que le queden en casa cinco o seis. Y mil gracias (Aub, 2017: 69).

Como apuntábamos, a lo largo de toda la correspondencia que se conserva, este proyecto sobre teatro es lo único que le pide que distribuya desde su librería, y con celeridad, igual que hiciera casi diez años antes con *Narciso*. Desconozco si, verbalmente, cerraron otros tratos de distribución. Pero, sin duda, parece que los que le urgía concretar, y por tanto solicita los servicios de Sánchez Cuesta por carta, son ambas publicaciones de o sobre teatro.

Otra constante en estas cartas son los pedidos de revistas o suscripciones a las mismas. Además de ser suscriptor de la *Nouvelle Revue Française* o de la *Revista de Occidente*, entre otras, la publicación periódica que más llama la atención en lo que a teatro se refiere, porque era, además, la suscripción que más preocupaba a Aub, era la de la revista teatral norteamericana *Theatre Arts Monthly*. Le pidió a Sánchez Cuesta que renovara la suscripción bianual en 1929, 1931, y en 1935 (no tenemos noticia de la renovación de 1933, pero se deduce que se hizo también), le explicitó que, cuando terminara ese año, volviera a renovarla porque «pienso seguirla» (Aub, 2017: 68)³⁸.

Y es que, sin lugar a dudas, los pedidos que más abundan en las misivas, a lo largo de los diez años que abarcan, son de libros relacionados con el teatro. A finales de 1928, por ejemplo, le pide a Sánchez Cuesta, aportándole todos los datos editoriales e incluso el precio –muestra de que debía tener la referencia exacta que debió sacar, probablemente, de esa revista teatral americana–, un libro titulado *Drawings for the theatre*, de Robert Edmond Jones, publicado en 1925. Se trataba de un libro con los bocetos de tres montajes de obras de Eugene O’Neill, ya que Jones, el autor del libro, fue el escenógrafo, iluminador y figurinista, además de un amigo cercano, de O’Neill. Esta referencia en la carta de Aub nos permite saber que, en

³⁸ Respecto a las suscripciones a publicaciones periódicas sobre teatro, nos consta que fue un hábito que retomó una vez establecido en su exilio mexicano, como da muestra de ello una encuesta de satisfacción enviada a Aub en 1948 por el Institut Français d’Amérique Latine acerca de las revistas *Cahiers d’Art Dramatique* y *Revue Théâtrale* (además de *Revue de Cinéma*) que había recibido durante el último año (AFMA. C.7-46/1). Además, un vistazo a las revistas que se conservan en su biblioteca nos permite comprobar también que Aub atesoraba, además de las citadas, varios números de otras publicaciones periódicas teatrales como *L’Avant-Scène*, *Théâtre d’Aujourd’hui*, la cubana *Conjunto*, *Primer Acto*, *World Premieres*; y números sueltos de otras revistas como las argentinas *Cuadernos de Arte Dramático* y *Platea*, el *Bulletin de l’Institut International du Théâtre*, *Masques* o un ejemplar del año 1934 de la revista rusa de la Unión Internacional de Teatro Revolucionario *Le Théâtre internationale*, entre otras.

1928, Aub contaba con información de cómo habían sido, escénicamente hablando, tres montajes del teatro realista americano más en boga a principios de la década de los veinte, como eran *Deseo bajo los olmos*, *La fuente* y *Anna Christie*.

Sus conocimientos de publicaciones teatrales extranjeras no se limitan al ámbito anglosajón, sino que demuestra tenerlos también, como no podía ser de otro modo, en el francés, y así lo prueban varias peticiones. En 1929, le manda una lista de títulos entre los que encontramos las siguientes obras teatrales: «Bernard Zimmer. *Le Veau Gras* [...]. H. R. Lenormand. *Theatre* [sic] - *Tomme IV*» (Aub, 2017: 67). En otra carta de 1931 escribe: «Tengo noticias de un libro, *Le drame moderne*, de Ducke Londres, año 1901, que me interesa únicamente si lleva texto francés» (Aub, 2017: 67). O en una más, de septiembre de 1933:

Hágame el favor de pedirme el número de los *Cahiers du Sud* dedicado al theatre Elizabethain [sic], que acaba de salir. Y darme el precio de *Le théâtre chinois* de Camille Poupeye, ed. Labor. Es una editorial belga. Del mismo autor me interesa también el precio de *Les dramaturges exotiques* (La Renaissance d'Occident) -1924-6- y *La mise en scène* (édition L'Equerre) -1927-, ambas editoriales probablemente belgas también (Aub, 2017: 68).

Efectivamente, el número 152 de la revista francesa que menciona, correspondiente a junio y julio de ese año, recogía un monográfico de 256 páginas intitulado «Le Théâtre Élisabéthain» y dirigido por Georgette Camille y Pierre d'Exideuil. En él, se publicaron los siguientes trabajos: Edmond Jaloux, *L'Esprit élisabéthain*; Jean Schlumberger, *Sur les personnages de Shakespeare*; H. Granville-Baker, *Progrès du drame shakespearien*; Abel Chevalley, *Shakespeare et les poètes élisabéthains*; William Empson, *La double intrigue et l'ironie dans le drame*; Georges Ribemont-Dessaignes, *À propos de Webster et de quelques femmes*; Georgette Camille, *Des travestis*; Pierre d'Exideuil, *Vengeance*; Philip Carr, *Souvenirs de mise en scène*; H.R. Lenormand, *Le théâtre d'aujourd'hui et les élisabéthains*; Louis Jouvet, *À l'instar de Cuvier*; Gaston Baty, *La scène élisabéthaine*; Henri Sauguet, *La musique élisabéthaine*; Jean Catel, *Visages élisabéthains: John Lyly, immoraliste*; Louis Gillet, *Arden de Feversham*; Edouard Roditi, *Thomas Kyd*; Marcel Brion, *Vie de Robert Greene*; F. de Heeckeren, *Chapman et les pièces d'actualité française*; Henri Fluchère, *Thomas Dekker et le Drame Bourgeois*; Raymond Queneau, *Cyril Tourneur, dramaturge noir*; Joseph de Smet, *Jugement sur Philip Massinger*; Camille Cé, *Le*

drame incestueux chez John Ford; Maurice Venoise, *James Shirley*; Charles Chassé, *Les personnages de la pègre dans le théâtre élizabéthain* y André Brulé, *Bibliographie des principales traductions du Théâtre Elizabéthain*; así como los textos dramáticos *La fiancée tragique*, de Francis Beaumont y John Fletcher, con traducción de Josph de Smet, y *Arden de Feversham*, anónimo, traducido por André Gide (*Cahiers*, 1933).

En cuanto a los tres libros del autor belga que menciona, Camille Poupeye, da bien al librero las referencias de títulos y editoriales (belgas también las tres, como apuntaba Aub), salvo por la duda del año de publicación del segundo libro, que fue en 1924 y no en 1926, además de que el título completo del tercero es *La mise en scène théâtrale d'aujourd'hui*.

Nos llama también la atención, en una carta fechada en julio de 1935, la petición de, «sobre todo, el catálogo de esa “Bibliothèque des historiens du théâtre”» (Aub, 2017: 68). Aub podía estar refiriéndose a la colección de monografías «Bibliothèque de la Société des Historiens du Théâtre», publicada por dicha institución. En el número de su boletín bimensual correspondiente a julio de 1935, el catálogo que allí consta está compuesto de los siguientes ocho títulos: *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, de S. W. Holsboer; *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, de Kosta Loukovitch; *La vie théâtrale en province au XVIIIè siècle, première partie*, de M. Fuchs; *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, de D. Knowles; *Porto-Riche*, de H. Bugmans; *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)* y *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, ambos de Pierre Mèlèse; y *Le Recueil Trepperel, t. I. Les Sotties*, de E. Droz (*Bulletin*, 1935). Las cartas posteriores no explicitan si Sánchez Cuesta le consiguió ese catálogo o si Aub pidió alguno de los títulos.

Unos meses después de esa petición, en la siguiente epístola que le manda, escribe: «pídame usted, de la Theatre Arts Prints, el nº II y III (II Modern stage design, III Shakespeare and his times). El precio es \$1.50 y la dirección Theatre Arts, Inc., 40 East 49th St., New York, N.Y.» (Aub, 2017: 68). De nuevo, Aub conoce ya los datos editoriales e incluso el precio de lo que está encargando. Ambos libros se habían publicado ese mismo año 1935 y el subtítulo de la colección era: «a collection of reproductions of stage and costume designs, character portaits and scenes from productions». Se trataría, pues, de dos libros similares al que había pedido años

antes sobre las puestas en escenas de las obras de O'Neill y que le permitían conocer los detalles de los montajes, bien de los escenarios modernos, bien del teatro en tiempos de Shakespeare, un tema del que anteriormente también solicitó a Sánchez Cuesta, como se ha visto, el monográfico de la revista *Cahiers du Sud*.

En la misma línea de estos títulos, se encuentra otro pedido, hecho el 20 de mayo de 1936, del que Aub había informado también de entrada al librero del precio y los datos editoriales: *Moscow Rehearsals*, «by Harris Houghton» (Aub, 2017: 68). El nombre de pila del autor, sin embargo, era Norris, no Harris. El libro se titulaba «an account of methods of production in the soviet theatre». Vale la pena recordar, como ya se ha indicado, que Aub había estado en la URSS conociendo su teatro unos años antes, en 1933³⁹, por lo que vemos que su interés por seguir al día de la escena soviética persiste, ya que el libro que pide fue publicado ese mismo año 1936.

Estas son todas las referencias teatrales que encontramos en estas primeras cartas maxaubianas, pero no son las únicas referencias literarias, ya que la nómina de libros y revistas que Aub encarga a Sánchez Cuesta a lo largo de estas veinte cartas es mayor. La transcripción de la totalidad de este epistolario unilateral puede leerse en Lázaro (2017), donde se encuentra también un estudio más extenso de este primer contacto epistolar entre autor/cliente y librero.

3.2. Su teatro en el exilio mexicano

El grueso de su obra dramática, sin embargo –y como no podía ser de otro modo–, tuvo como país de producción México, aunque la mayoría de sus temas siguieran siendo muy españoles. Si tenemos en cuenta lo que se conocía hasta ahora de su producción dramática, Aub escribió durante su exilio republicano un total de cuarenta obras de teatro, la mayoría en su primera década de exilio, en los años cuarenta. Durante los treinta años de destierro publicó también textos de su primer teatro, e incluso llegó a editarse, en vida del autor, su *Teatro completo* (Aguilar,

³⁹ Tras el viaje de un mes en el país soviético, Aub escribió trece artículos sobre el teatro en la URSS que se publicaron en el diario *Luz* entre el 2 de agosto y el 26 de septiembre de 1933. Dichos textos han sido recogido y estudiados en el ya citado Aznar Soler (1993: 37-87).

1968), que pronto dejó de serlo porque Aub siguió ampliando su producción dramática hasta el final de sus días.

Para abordar en este apartado toda la obra teatral publicada por Aub en su exilio, además de algunos títulos aparecidos póstumamente pero escritos también durante esos años, las obras se organizarán por fecha de escritura, según el momento vital del autor en su exilio, y se distinguirá entre su teatro mayor y su teatro menor o breve. La distinción entre uno y otro «refiérese» –según Aub (2006a: 97)– «solo al tamaño», es decir, que se trata de una cuestión de cantidad y no de calidad. Mientras las del teatro breve suelen ser obras en un acto, cuyos conflictos tienden más a la individualidad, el teatro mayor lo componen obras más largas, con varios actos, y sobre problemáticas que afectan a todo un colectivo. O así lo explicó él en una carta enviada a Ignacio Soldevila: «Llamo teatro menor al [que] presenta en primer término problemas individuales y teatro mayor al que da primacía a lo colectivo. No implica valoración» (Aub y Soldevila, 2007: 58). Estos criterios luego no siempre coinciden con el contenido de las piezas asignadas a uno u otro grupo, pero la clasificación fue hecha por el propio autor para su edición del *Teatro completo* ya referida, y completada luego por los especialistas en el caso de los textos aparecidos posteriormente y/o no incluidos en el volumen teatral de Aguilar.

Cabe tener en cuenta, como consideración general, que el teatro de Aub responde a un teatro de testimonio, a un teatro político. Aub, en sus piezas, refleja desde los acontecimientos vividos o conocidos en los primeros años de destierro en Francia, hasta la realidad del exilio y del exiliado. Imagina también la España franquista con el mismo afán documental, o denuncia los abusos del poder (político o no) en otros espacios. Sin embargo, también hay excepciones entre su producción teatral y pueden encontrarse textos más aislados de esas temáticas. En cuanto a su estilo, tiende, aunque con licencias, al realismo, como él mismo reconocía (Aub y Monleón, 2016: 54).

3.2.1. Los primeros años de exilio (1939-1950)

Las obras que escribirá en sus primeros años de exilio, en la década de 1940, suponen la mayor parte de su producción dramática y también su etapa de mayor plenitud como dramaturgo.

La primera obra que Max Aub escribe propiamente en el exilio, en 1939 en París, es el monólogo *De algún tiempo a esta parte*⁴⁰. A pesar de que él la incluiría en su teatro breve por su extensión y por tratarse de un único personaje en escena, debería pertenecer al teatro mayor –como señala también Buschmann (2010: 248)– en cuanto a su temática, ya que parte de lo particular para reflejar lo colectivo. Se puede contemplar como la pieza bisagra, aquella que marca el cambio entre el teatro previo al exilio y el posterior. Pero ese cambio no es sólo por su ubicación espaciotemporal dentro de la biobibliografía del autor, sino que la madurez dramática que demuestra Aub con este monólogo, considerado acertadamente por la crítica como «una de las obras maestras del género en el teatro occidental contemporáneo» (Ruiz Ramón, 1975: 257), marcará el inicio de una serie de obras de igual lucidez y de igual voluntad testimonial y crítica. El propio Aub reconocía que «*De algún tiempo a esta parte* [...] es sin duda de lo mejor que he escrito» (Aub y Soldevila, 2007: 32).

Este monólogo tiene como protagonista a Emma, una mujer católica conversa de segunda generación que se encuentra en la Viena de 1938, después del Anschluss, la anexión de Austria al Tercer Reich. Emma ha sido despojada de todo lo que tenía, obligada a barrer las calles y a limpiar su propia casa expropiada, y se encuentra, en el momento de la acción dramática, limpiando un teatro. Mientras lo hace, habla con su marido asesinado en el campo de concentración nazi de Dachau y le cuenta cómo ha cambiado su vida en los últimos tiempos, o recuerda momentos felices de su pasado juntos, en familia. Y se pregunta, repetidamente, ya que es su gran tormento, por la ideología de su hijo, diplomático en Barcelona y muerto a manos de los republicanos durante la guerra civil por, al parecer, su postura colaboracionista con los nazis. Emma relata lo que se está viviendo en las calles, ese auge del totalitarismo y ese odio antisemita que afecta a todo el mundo, a sus antiguos amigos, a sus vecinos, a sus semejantes... No lo hace con ningún discurso grandilocuente, sino con

⁴⁰ Para análisis más extensos de este monólogo, cf. Doménech, 2003, uno de los primeros artículos dedicados a esta pieza y en el que se la establece como el inicio del teatro de madurez de Aub, así como Doménech, 2013: 183-186, un trabajo posterior en la misma línea; Lluch-Prats, 2004, especialmente interesante por su estudio de la primera versión manuscrita del texto; Basalisco, 2004, donde enmarca la obra dentro del ciclo judío aubiano además de ofrecernos un estudio del carácter de la protagonista; Buschmann, 2010: 248-252, en relación con las heterotopías presentes en el texto; López García, 2013: 65-69, en el que se incide en lo relativo al judaísmo en la pieza; Aznar Soler, 2014, con un rico marco teórico sobre la obra y un estudio de la misma detallado y certero; y Lázaro, 2018a para una aproximación global a los temas, personajes y mensajes de la obra.

su mirada particular sobre la realidad que está viviendo, con anécdotas menudas que, sin embargo, logran plasmar la situación de todo un colectivo.

Ahí reside la grandeza de esta pieza: en la capacidad de Aub de apelar a la empatía del espectador a través de un personaje muy bien construido, muy rico, muy complejo, que sufre una evolución palpable cuando ella, mujer burguesa, acomodada, apolítica, ha tenido, a la fuerza, que abrir los ojos a aquello que nunca hubiera esperado vivir. Aub alerta en este monólogo de lo que está sucediendo ya en Europa, cuando todavía no ha empezado la segunda guerra mundial pero sí se ha dado inicio a lo que luego se convertiría en el Holocausto. *De algún tiempo a esta parte* es un texto estremecedor, de una fuerza dramática apabullante, con una protagonista profundamente humana, en el que el autor construye a uno de los mejores personajes de su producción teatral.

3.2.1.1. Teatro mayor

Las principales piezas de su teatro mayor fueron escritas entre 1942 –año en que Aub llega a México– y 1944. La primera fue *La vida conyugal*⁴¹, en la que el autor sitúa la acción en la España de 1927, durante la dictadura de Primo de Rivera, aunque los hechos son extrapolables al presente de su escritura. Tiene como protagonistas a Samuel, un líder sindicalista que huye de la policía del régimen; Ignacio, un intelectual de cierta fama que vive una vida mediocre y que procura no tomar partido político; y Rafaela, su mujer, quien sufre la actitud egoísta de su marido y la carga de su asfixiante vida conyugal en común. La trama gira alrededor de esa infelicidad doméstica, que será el motor de la acción dramática principal: el conflicto político y la persecución policial del fugitivo, a quien auxilia el matrimonio. De corte muy realista, Aub denuncia con esta obra las actitudes cobardes como la de Ignacio, mientras defiende la implicación y justifica ideológicamente la lucha política, encarnada en Samuel. Ignacio le sirve como ejemplo para plantear «un caso ético (el compromiso del intelectual) inseparablemente unido a otro moral (el egoísmo del escritor frente a su esposa)» (Sirera, 2006a: 19). Pero la verdadera protagonista del drama es Rafaela, el personaje más redondo de la obra y quien sufre una mayor transformación durante el transcurso de los hechos y una toma de

⁴¹ Para análisis más extensos de esta obra, además del citado Sirera (2006a), cf. Bonilla Cerezo, 2003; Llorens Marzo, 2004 y Paulino Ayuso, 2010, centrado en el estreno y la recepción de la obra.

conciencia de la situación en la que vive. Este rasgo es distintivo de muchos de los personajes femeninos aubianos –casi todos en el caso del teatro mayor⁴², que suelen contar con una mayor complejidad que los masculinos.

Ese mismo año 1942 escribe también la que es su obra más conocida, *San Juan*⁴³, la tragedia de un barco de refugiados judíos a la deriva, porque ningún país quiere acogerlos. La acción se sitúa en 1938, en pleno auge del nazismo en Europa, pero su problemática sigue siendo absolutamente vigente en pleno siglo XXI, como señalaba Elvira Lindo (2018) en la prensa nacional española hace poco más de un año. Se trata de una de las obras más corales de Aub, con más de cuarenta personajes con texto⁴⁴, sin contar los extras, y distintas tramas –como la del grupo de jóvenes comunistas que quieren huir del barco para llegar a nado a las costas españolas y participar en la batalla del Ebro, o dos historias de amor con sus dificultades– que se desarrollan durante la espera del permiso de desembarco en algún puerto. El mayor acierto de Aub en esta gran tragedia universal que es su *San Juan* es la falta absoluta de maniqueísmo en sus personajes, los claros y oscuros que presentan todos ellos, las contradicciones y los contrastes, la gran variedad humana. Desde el judío adinerado y de derechas que votaría encantado a Hitler si no fuera antisemita, hasta los padres que separan a su hija del novio por no ser él judío, pasando por el fantasma de los pogromos de principios de siglo XX en el recuerdo de una de las ancianas, o por el grupo de oficiales al mando que no pertenecen a esa comunidad con la que conviven desde hace meses. Aub retrata una sociedad, con sus diferentes generaciones, clases, profesiones, poderes e ideologías, y obliga al lector/espectador a empatizar con la tragedia de esas personas. El destino del barco no puede ser más aciago, víctima de un incendio y hundido en el mar, con toda su carga humana⁴⁵.

*El rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo*⁴⁶, escrita un año después, en 1943, está situada en la Marsella de 1941 y es una de sus obras más

⁴² En Doménech (2006) se analizan tres de estos personajes femeninos, a los que el autor califica como «personajes-conciencia»: Rafaela, Margarita (*El rapto de Europa*) y María (*Morir por cerrar los ojos*). Las tres obras pertenecen a esta primera década de exilio.

⁴³ Para análisis más extensos de esta obra, cf. Aznar Soler, 2006a y López García, 2013: 147-192.

⁴⁴ Acerca de las obras corales de Aub, cf. Monti, 2008, donde la autora da cuenta no sólo del personaje coral en *San Juan*, sino también en *Morir por cerrar los ojos*, *No*, *La madre*, *Los muertos* y otros títulos del primer teatro vanguardista de Aub.

⁴⁵ Pueden encontrarse más detalles sobre esta tragedia en el subcapítulo «4.2.2. *San Luis*, antecedentes de *San Juan*» (p. 215) de este mismo trabajo.

⁴⁶ Para un análisis más extenso de esta obra, además del citado Sirera (2006b), cf. Naharro-Calderón, 2008.

autobiográficas. La protagonista, Margarita, es un trasunto de Margaret Palmer –a quien Aub (2006a: 208) dedica la obra–, ciudadana norteamericana que ayudó a cientos de exiliados españoles a huir de Francia y llegar a costas americanas, como procuró hacer con el propio autor, aunque no lo consiguiera⁴⁷. La obra recrea, a modo de testimonio y, a la vez, de homenaje, el proceso de un caso de evacuación de un capitán del ejército republicano y los riesgos que comportaba, mientras muestra también las duras presiones que recibía la norteamericana por parte de su gobierno para que dejara de auxiliar a los refugiados. Aub señala en esta pieza la importancia de los gestos individuales de solidaridad, que permitieron salvar la vida de tantas personas en la Europa convulsa de la segunda guerra mundial.

*Morir por cerrar los ojos*⁴⁸ es la versión teatral del guión cinematográfico *Campo francés* (1965), el cuarto título de *El laberinto mágico*⁴⁹, del que Aub afirmaba en una carta a José Martínez, editor de Ruedo Ibérico –donde se publicó–, que, «releído, es de los pocos libros míos que me gustan» (AFMA. C.12-49/10). Escrita –es decir, adaptada del «script cinematográfico, disparatadamente largo[,] con el que llegué a México, a fines de 1942» (AFMA. C.8-60/2)– en 1944, *Morir por cerrar los ojos* se sitúa también en Francia y, a pesar de los más de sesenta personajes que aparecen, tiene como principales protagonistas a un matrimonio (él, español; ella, francesa) y al hermano de él. De nuevo encontramos el enfrentamiento entre el que se implica políticamente y el que no, aunque a ambos la obra les lleve a terminar en campos de concentración franceses, escenarios que Aub conocía también muy bien por haberlos sufrido. De hecho, el propio autor reconoce que *Morir por cerrar los ojos*

está muy cerca de ser autobiográfica. [...] Salvo los protagonistas, [los personajes] son todos ciertos, uno por uno, gente que he conocido o de quienes me han hablado. La casa donde sitúo el principio en París es donde

⁴⁷ En Malgat (2013: 93-100, 103) puede conocerse la ayuda que Palmer prestó a Aub. Asimismo, dan cuenta directa de ello las cartas de la americana al autor, conservadas en el ADV. C.13-4, así como, por ejemplo, las dos cartas que Gloria Giner de los Ríos envía a Indalecio Prieto de parte de Palmer pidiéndole que ayude a Aub desde la JARE (Prieto y de los Ríos, 2010: 96, 97, 99). El papel de la JARE en el viaje de Aub a México ha sido estudiado por Montiel Rayo (2012).

⁴⁸ Para análisis más extensos de esta obra, además del citado Sirera (2006c), cf. Venegas Grau, 2007 y Cate-Arries, 2012: 121-141.

⁴⁹ Para estudios comparativos de la versión teatral y la cinematográfica, cf. Monti, 1992: 93-131; Díaz Navarro, 2006; y Martínez Montón, 2006.

vivíamos. El estadio, Vernet, el desarrollo –todo lo que pasa– es más o menos verdadero (Kemp, 1977: 16).

Aub, pues, se mantiene en su teatro testimonial y denuncia con esta obra la sociedad francesa que cerró los ojos ante las nuevas políticas del gobierno de Vichy y se resignó al colaboracionismo con la Alemania nazi. Aub retrata en los distintos escenarios que componen la pieza las opiniones del momento y cómo el protagonista, Julio, va juzgando el periplo al que se ha visto arrastrado sin sospecharlo, y cómo su mujer, María, quien termina la obra cantando «La Marsellesa» en las alambradas del campo, apelando a la dignidad del pueblo de la *liberté, égalité, fraternité*, cobrará también conciencia crítica y política, como las anteriores heroínas femeninas de Aub⁵⁰. Pero tal vez sea este el único cambio real que se produce durante la obra, ya que, a pesar de que el autor quiso de nuevo contar una historia colectiva, en esta pieza el peso de la individualidad del conflicto, centrado en los dos hermanos, María y su triángulo amoroso, resta calidad a la visión de conjunto y a los personajes secundarios, no tan elaborados como en *San Juan*, por ejemplo, como ha observado también Sirera (2006c: 42-43).

De estos primeros años en México, *Cara y cruz*⁵¹ será su última pieza de teatro mayor, también de 1944. Se trata de nuevo de un drama histórico, aunque con la particularidad de que, en este caso, Aub quiere recrear de manera ficcional pero con una sólida base histórica la derrota de la República vivida desde los despachos del gobierno. De ahí que se trate de una obra en clave, ya que la mayoría de personajes se corresponden con un personaje histórico real, como Azaña, por ejemplo, a quien Aub dedica la pieza y otorga el papel protagonista. Sin embargo, el autor va más allá y combina en la realidad ficcional el intento de golpe de estado del general Sanjurjo con el golpe efectivo de Franco. Y se sirve también de la gestión de la crisis, que supone la acción dramática de la obra, para abordar desde el teatro el papel de los intelectuales en la política. Aub se distancia de la realidad en el final, ante la decisión del presidente de no dejar el problema en manos del pueblo (y, por tanto, no permitir que tomaran las armas, como sucedió en realidad) y asumir con resignación su derrota que le llevará a la muerte. A pesar de que toda la obra está bien estructurada y el juego dramático entre realidad y ficción, bien trabajado, el final no

⁵⁰ Cf. n. 42.

⁵¹ Para un análisis más extenso de esta obra, además del citado Sirera (2006d), cf. Aznar Soler, 2004.

está tan bien resuelto, como el propio autor reconocía (Aub y Soldevila, 2007: 57). En la última escena se personifica ante el general que ha tomado la presidencia el fantasma del diputado socialista que reclamaba el poder para el pueblo y le vaticina horrores y sufrimientos por haber arrebatado la República a su gobierno legítimo. Como ya ha señalado Sirera (2006d: 54), que sea este personaje, quien apenas ha salido en una escena en toda la obra, y no el presidente y protagonista quien haga ese discurso, si bien se justifica ideológicamente, le resta coherencia dramática a la pieza. Por lo que no consideraríamos esta pieza como «una obra maestra de la tragedia moderna española y del teatro histórico», como la valora Kemp (1999: 235).

Estas primeras cinco obras (como ocurre también con las obras breves del mismo periodo) tienen algo fundamental en común: son anteriores a 1945 y siguen siendo un teatro de urgencia y de denuncia, aunque no ya de la manera propagandística de su teatro de circunstancias, sino con una mayor madurez y complejidad dramática. Ante la posibilidad de que su exilio republicano termine en 1945 con la victoria de los aliados, Aub se mantiene fiel a un teatro que hable de las injusticias que recorren Europa para que provoque en el espectador lo mismo que en sus personajes: ese despertar de la conciencia y del sentido crítico para juzgar la realidad del presente y tomar partido ideológicamente. Pero, como es por todos conocido, aunque los aliados ganaron la segunda guerra mundial, el exilio republicano español tuvo que esperar todavía más de treinta años para que se restituyera la democracia en su país.

De ahí que cuando retoma la escritura de su teatro mayor, en 1949, lo haga con una pieza que, sin abandonar el teatro político y testimonial –o, en este caso, si se prefiere, documental, ya que Aub no había vivido esa experiencia–, trate esta vez del conflicto que se inició tras la victoria aliada: la guerra fría, el desafío entre comunismo y capitalismo, entre Oriente y Occidente, un tema al que Aub dedicó varios escritos de tipo ensayístico en los que abogaba por una tercera vía, como los publicados en *Hablo como hombre* (Aub, 2002c: 73-102). *No*⁵² sucede en una frontera entre suelo alemán y suelo soviético. Una frontera que muchos quieren pasar y en la que topan constantemente con el control burocrático de ambos países

⁵² Para análisis más extensos de esta obra, además del citado Sirera (2006e), cf. Llorente, 1997.

que se lo impide. Tiene mucho en común con *San Juan* en cuanto a su concepción, porque Aub sí logra en esta ocasión dar de nuevo una visión colectiva de la situación, con unos personajes definidos concisamente y, por tanto, personalizados dentro de la coralidad⁵³. A través de escenas breves situadas a ambos lados de la frontera, Aub nos muestra la cara humana del conflicto, las víctimas, las distintas situaciones desesperadas que provocan que muchos terminen quitándose la vida o traten de saltarse el control y pasar al otro bloque clandestinamente. Como sucedía con la tragedia naviera, *No* es una obra universal que se mantiene de absoluta actualidad y que sigue interpelando al público contemporáneo.

3.2.1.2. Teatro breve

Como se ha visto en el caso del teatro mayor, las primeras piezas de teatro breve de Aub responden a las mismas inquietudes y las temáticas son similares⁵⁴. Muchas de ellas las publicó en su revista unipersonal *Sala de Espera* entre 1948 y 1951⁵⁵, aunque hubieran sido escritas con anterioridad. Entre 1943 y 1944 encontramos el ciclo de «Los trasterrados»⁵⁶, cuatro piezas que tienen como protagonistas a exiliados políticos, aunque sólo en uno de los casos se trate de republicanos españoles. Es, seguramente, uno de los ciclos más interesantes y ricos de su teatro, no sólo por los recursos dramáticos que Aub utiliza, sino también por los distintos enfoques desde los que aborda las problemáticas más intrínsecas a la condición del exiliado. Además, las cuatro «tienen en común la ambientación nocturna, [...] significativa en el plano simbólico por aludir a la pérdida de las dimensiones espacio-temporales, como si el exiliado se encontrara en una especie de noche prolongada» (Monti, 2002: 15).

En *A la deriva* sitúa a una prostituta y a su cliente en una vieja habitación de hotel en París, antes de la segunda guerra mundial. A través de un diálogo muy picado, con réplicas breves y concisas, van desvelando su identidad y terminan por darse cuenta de que, antes de iniciar sus respectivos periplos por Europa como exiliados –él de cárcel en cárcel, ella prostituyéndose– habían sido marido y mujer.

⁵³ Cf. n. 44.

⁵⁴ Para análisis más extensos de la mayoría de las obras del teatro breve de Aub durante su exilio, cf. Monti, 2002.

⁵⁵ Para más información sobre esta revista, cf. Aznar Soler, 2003: 81-92 y Lázaro, 2018c.

⁵⁶ Para un análisis más extenso de este ciclo, cf. Orazi, 1998.

Lo que al principio parece un reencuentro afortunado termina por convertirse en una separación definitiva cuando él consigue que ella admita que es confidente de la policía. A pesar de lo que les unió en el pasado, el exilio les ha convertido en dos extraños el uno para el otro, e incluso en enemigos.

*Tránsito*⁵⁷ es probablemente la mejor pieza dramática que afronta de manera directa el conflicto del exilio republicano español de 1939: volver o no volver. Situada en México en 1947 y protagonizada por un escritor exiliado allí tras la guerra civil, puede considerarse otra pieza con bastantes referencias autobiográficas, si entendemos al protagonista, Emilio, como trasunto del propio Aub. Emilio vive con una chica joven en México, Cruz, ya que sus hijos y su mujer, Tránsito, se quedaron en España⁵⁸. En una noche de insomnio, se pone a hablar imaginariamente con su esposa, en un diálogo lleno de reproches que presenciamos porque Aub juega con los dos planos de la realidad en escena, ya que Emilio habla sucesivamente con Tránsito y con Cruz. El diálogo se interrumpe cuando recibe la visita de otro exiliado que le anuncia que va a volver a España. Eso propicia un debate entre la postura favorable a la vuelta (el amigo) y la que lo entiende como una traición a los ideales por los que lucharon (Emilio). Cuando el amigo se va y el protagonista retoma el diálogo con Tránsito, la línea entre realidad y ficción se desdibuja y Aub hace aparecer a las dos mujeres en escena e incluso al hijo mayor –del que se apunta que lo han fusilado por ser guerrillero antifranquista–, en una especie de delirio provocado por las dudas y los miedos de Emilio. Tanto por los recursos escénicos como por su contenido, es una de las piezas mejor elaboradas del teatro breve aubiano.

El puerto, situada, como su título indica, en el muelle de un puerto, aborda el conflicto contrario al de la pieza anterior: marcharse o no al exilio. De nuevo, Aub enfrenta a dos amigos con posturas contrapuestas para debatir el dilema. Andrés, coronel del ejército francés, aboga por desertar y exiliarse, ya que no está dispuesto a obedecer las nuevas consignas del gobierno de Pétain. Claudio, en cambio, considera que su lugar está en su país y que debe hacer frente desde allí a lo que venga. Aparecen otros personajes que mendigan por el puerto y se inmiscuyen en el

⁵⁷ Para un análisis más extenso de esta obra, cf. Aznar Soler, 2003: 283-295.

⁵⁸ A propósito del enfoque del adulterio en *Tránsito* y en *El rapto de Europa*, cf. Monti, 2014a.

registro policial que busca a Andrés, a quien ha delatado la mujer de su amigo. El protagonista logra finalmente escapar, porque Claudio da la vida por él.

La última de las piezas de este ciclo, *El último piso*, situada en una buhardilla mexicana –aunque el título es también una metáfora del último estadio anímico– plantea las dos maneras en las que puede entenderse el exilio: como algo permanente o como algo transitorio. La protagonista de la obra, Tamara, una ex-bailarina rusa exiliada en México desde hace muchos años, encarna la postura del estado permanente e incluso del olvido, uno de los miedos más ligados al transtierro. Concha, en cambio, exiliada española desde hace diez años, confía aún en la vuelta, en la transitoriedad de su condición, y sigue alimentando los recuerdos de su país. De este modo, Aub simboliza en las dos mujeres dos actitudes frente al exilio, una motivada por la esperanza y otra por la resignación. Merece recordar lo que señala en cuanto a la fecha de redacción de esta pieza Monti (2002: 24):

Es muy posible que este texto sea en realidad posterior a la fecha de 1944, [...] ya que Concha dice que lleva diez años en México y que por otra parte, [...] en *Obras en un acto* [1960] no figuraba en *Los trasterrados*, sino en el apartado *Teatrillo*, junto a obras escritas por los años 47-48. De ser así se explicaría la visión pesimista frente a un exilio que se va convirtiendo en algo permanente proyectada en el personaje de Tamara, que viene a ser una especie de prefiguración del mismo autor.

De estos primeros años cuarenta es también una pieza poco conocida y atendida, *Entremés de Djelfa*, que no vio la luz en vida del autor, ya que no se publicó hasta 2011 –aunque apareció en 2001 en la tesis doctoral de Eloísa Nos Aldás–. A pesar de no estar fechada, es muy probable que, por su temática, fuera escrita en sus primeros años de exilio, como el resto de textos testimoniales de su paso por el campo de concentración africano. De hecho, podríamos aventurar una posible datación en 1944, si nos guiamos por la nota que aparece en su diario el 26 de junio de ese año, donde baraja dos opciones de género dramático para la pieza: «Djelfa, entremés [...]. O drama» (Aub, 2003: 61).

Este entremés está situado en el barracón de mando del campo en el verano de 1942 y tiene como protagonistas a dos presos españoles: Pérez, cenetista, y López, a quien han nombrado jefe del campo. Pérez discute con el jefe mientras barre para conseguir algunas ventajas para sus compañeros cuando otro preso entra

al barracón para informar de que faltan 24 pares de alpargatas. El jefe lo comunica a Ahmed, el sargento moro, que se marcha dispuesto a dar un escarmiento a los presos, en lo que llega el Comandante del campo con su esposa y echa a los dos españoles para enseñarle el barracón de mando a la mujer, recién llegada al campo.

En esta pieza –cuyo original mecanuscrito se encuentra en el Archivo Histórico del Colegio de México⁵⁹, como la mayoría de las piezas que se van a tratar en este trabajo y que conforman parte del teatro inédito de Aub–, a pesar de que sus seis folios puedan tener entidad propia y unitaria, son varios los detalles que podrían llevarnos a pensar que se trata en realidad de una pieza inconclusa. Por ejemplo, el hecho de que Aub bautice a la mujer del comandante en la acotación en la que aparece en escena, justo antes de la última réplica. Si es un personaje que ni siquiera habla, ¿para qué molestarse en ponerle nombre? Otro detalle es el hecho de que en la conversación entre los dos españoles y el sargento moro han estado hablando de Juana, la mujer del comandante. Es un recurso habitual y clásico el anticipar información al público sobre uno de los personajes antes de que este aparezca en escena a través de las conversaciones de los demás. Pero este recurso suele emplearse para personajes con cierto peso dentro de la obra. Por lo que nos inclinamos a pensar que, en realidad, Juana hubiera sido un personaje destacable en el entremés, de estar terminado. También lo sugiere así la nota del diario a la que aludíamos anteriormente, ya que Aub anota el siguiente argumento: «Djelfa, entremés: el sargento moro se precia de sus victorias amorosas en Francia, cuando hizo allí su servicio militar. Llega el nuevo comandante, su esposa fue en tiempos querida del sargento» (Aub, 2003: 61). No obstante, la pieza tal y como se publicó como texto del apéndice de *El limpiabotas del padre eterno*, es decir, entendiéndola como una obra conclusa, si bien no tiene un gran valor dramático porque apenas hay lugar para la acción dramática, sí lo tiene como obrita de teatro testimonial.

Otro ciclo publicado, escrito en los años siguientes, entre 1944 y 1947, es el que Aub recogió bajo el título de «Teatro de la España de Franco», que comprende otras tres piezas en un acto, cuya acción tendría lugar en España en el mismo presente de escritura. En la primera, *Los guerrilleros*, un grupo de maquis aguardan el resultado de un atentado contra el régimen que han planeado, pero no sucede

⁵⁹ Cf. AHC. C17.s/V.D01.

porque parece que hay en el grupo un traidor que avisó a la guardia civil. No todos los miembros de la cuadrilla están de acuerdo con el sacrificio, pero finalmente llevan a cabo el plan y se descubre al traidor, a quien una guerrillera fusila. En ese punto final, Aub da un giro a la estética de la obra y hace aparecer en el proscenio a dos personajes que, de modo autorreferencial, comentan que en realidad los hechos no pasaron como los ha contado el autor y que el traidor murió en su cama muchos años después, condecorado incluso, y discuten si tiene lugar la ficción en el teatro documental o testimonial. Aub inserta así, como hará en otros finales, reflexiones metateatrales al margen de la acción en planteamientos realistas.

La cárcel tiene en común con su predecesora que también es una delación el motor de la acción dramática. Esta vez, sin embargo, en un ambiente muy distinto: la estrecha celda de una cárcel de mujeres franquista. Siete presas políticas sospechan de la traición de una, la favorita de un oficial. Éste la obliga a dormir con él cada noche. A pesar de que ella defiende su inocencia, las demás presas no la creen, hasta que una noche que pasa en la celda descubren que habla en sueños y que es así como proporciona, involuntariamente, la información comprometedor. La cabecilla del grupo la convence de que, ante la posibilidad de que pueda volver a delatar a alguien en sueños, la única manera de ayudar a la causa es suicidándose. Aub ganó con esta obra el Premio Nacional de Teatro de México en 1963 (Aub y Puccini, 2015: 171).

En la última de las piezas del ciclo, *Un olvido*, Aub usa el recurso dramático clásico de supeditar la acción a la entrega de un mensaje clave y vital. Ricardo debe entregar a su cuñado Guillermo una nota de Carlos con una contraseña que le indica que le han delatado y debe huir porque su vida corre peligro. Pero a Ricardo se le olvida el recado y esa nota nunca llega a manos de Guillermo, quien es apresado por la guardia civil. Cuando Ricardo se da cuenta de lo comprometedor de la nota, decide entregarla para reafirmar ante todos su adhesión al régimen, inventar que ha colaborado en la detención de su cuñado y delatar también a Carlos. La tía del detenido, Engracia, el personaje más digno de la pieza, corre a buscar a Carlos para esconderle. Cuando la guardia civil va en su búsqueda y no le encuentra, detienen a Ricardo, pero todo se arregla pagando una gran suma de dinero al alcalde, que accede incluso a soltar a Guillermo, alegando una equivocación, si se hace efectivo el pago. Aub denuncia de nuevo la corrupción del sistema franquista, pero vuelve a

introducir el elemento delator en esta última pieza, como en las precedentes. No es de extrañar que dé tanta importancia y significación a ese gesto, tan habitual en la España atemorizada del primer franquismo, donde la gente se delataba aunque fuera falsamente. Él mismo tuvo que sufrir durante años las consecuencias de una falsa delación, que le llevó primero a iniciar su periplo por campos de concentración y luego a que no se le permitiera entrar en Francia hasta décadas después⁶⁰.

Otra obra significativa y perteneciente a la España de Franco, aunque se incluya en el ciclo de «Las vueltas», es la primera de ellas, la de 1947. Aub, en tres momentos distintos a lo largo de su vida, imagina tres situaciones de exiliados (o insiliados) que vuelven a su tierra o a su hogar. Las dos últimas serán tratadas más adelante, ya que fueron escritas en la década de los sesenta, pero la primera fecha del mismo momento que el ciclo franquista. *La vuelta: 1947* recrea el regreso de una maestra republicana que ha sido encarcelada y a la que indultan por sorpresa ocho años después. Vuelve a su pueblo de forma imprevista y comprueba la imposibilidad del retorno: los vecinos temen relacionarse con ella, la hija de diez años apenas la reconoce, y el marido la ha sustituido por la criada, que ahora vive en su casa como si fuera la dueña, y además les hace el juego a los que mandan para poder dedicarse al estraperlo. Los encuentros de Isabel, la protagonista, con sus vecinos y familiares se desarrollan con tensión, pero Aub ajusta muy bien los tonos para, a pesar de la situación, no caer en ningún momento en lo melodramático. Toda la acción de la obra sucede de manera rápida, precisa, en un muy corto espacio de tiempo, y se resuelve cuando la guardia civil vuelve a detener a Isabel porque tiene otra causa pendiente con la justicia.

Entre 1946 y 1948 Aub escribe varias obras breves más, que clasifica bajo distintos títulos generales: «Teatro policíaco» para aquel cuya temática está relacionada con las fuerzas del orden, «Teatrillo» en los casos de piezas que no se relacionan entre sí, que tampoco tiene que ver con temas políticos, pero a las que Aub atribuye más valor que a las clasificadas en «Diversiones», que son para el autor

⁶⁰ Él mismo expone las consecuencias de esa delación en una carta que escribe al presidente socialista de Francia, Vincent Auriol, en 1951, después de que le negaran su visado, y que publicará años después en *Hablo como hombre* (Aub, 2002c: 109-117). Tras varios intentos de conseguir un visado, logrará finalmente volver a pisar suelo francés a finales de 1956, pero con un permiso de corta duración (Malgat, 2013: 158-164).

lo que su propio nombre indica. En estos mismos grupos se añadirán otras piezas de escritura más tardía⁶¹.

Escritas ambas en 1946, como piezas de «Teatro policíaco» se encuentran *Los excelentes varones* y *Un anarquista*. La primera, situada en un despacho de la Alemania nazi, en 1939 en Berlín, gira alrededor del complejo mecanismo de espionaje y control del Tercer Reich, ejemplificado en un caso de asesinato que la policía necesita encubrir, por lo que planea asesinar a los testigos, cosa que provocará que deban eliminar, a su vez, a los testigos de esos segundos asesinatos. Los diálogos podrían sonar absurdos en cualquier otro contexto, pero Aub crea unos personajes tan fríos, calculadores y deshumanizados que incluso sus planes suenan creíbles, por descabellados que pudieran parecer. Es casi una parodia dramática de un estado policial, tan presente, por otra parte, en casi todas las obras que se han reseñado hasta ahora.

Un anarquista, cuya acción sitúa Aub en Barcelona en 1914, recrea la conversación que mantiene un ladrón común que ha entrado a robar en la habitación de un anarquista, y el huésped de la habitación. Éste trata de explicarle los principios ideológicos del anarquismo y en qué consiste la justicia social, confrontando los delitos comunes con los políticos. Sin embargo, la batalla dialéctica parece ganarla el individualismo y el sentido práctico del ladrón en vez de la utópica idealización del anarquista.

Las obras escritas entre 1946 y 1948 que Aub recoge bajo el epígrafe de «Teatrillo» son de caracteres muy distintos. *Uno de tantos* (1946), tiene como protagonista a un hombre mediocre y sin espíritu que tiene relaciones con muchas mujeres distintas, a pesar de seguir enamorado de la primera con la que estuvo, veinte años atrás, ahora casada y con hijos. A lo largo de la pieza se le aparecen, en un nivel onírico, como sucedía también en *Tránsito*, las distintas mujeres, en una reflexión del propio protagonista acerca de su vida triste y vacía.

Una no sabe lo que lleva dentro (1947), en cambio, presenta a modo de sainete, como se aprecia también por el habla de la protagonista, la situación de una mujer que acaba de salir de la cárcel por haber agredido a su marido que la maltrataba. Salvo la breve intervención de éste en la segunda parte de la pieza, es en

⁶¹ Para un análisis extenso y minucioso sobre las obras que se integran en «Diversiones» y en «Teatrillo», tanto en esta década como las aparecidas posteriormente, cf. Moraleda, 1989a.

su mayoría un monólogo en el que la mujer justifica su derecho a defenderse de la violencia machista, a pesar de las habladurías que ahora corren sobre ella entre el vecindario, y su determinación a no volver a caer en su trampa y a mantenerse firme en su decisión.

Del mismo año es *Nuevo tercer acto*, obra en la que Aub reescribe el tercer acto de una pieza del dramaturgo mexicano Xavier Villaurrutia, *Invitación a la muerte* (1944), justo al día siguiente de asistir al estreno (Aub, 2002b: 425). En ella, el protagonista de la obra, que planea fugarse con su novia, se ve incapaz de hacerlo y se esconde en casa de su amigo, al que le desvela –aunque con muchos subterfugios que el lector/espectador deberá captar– que no puede fugarse porque en realidad está enamorado de él. El amigo ya lo sospechaba y le invita a quedarse a vivir allí. Esta pieza resulta curiosa dentro de la producción aubiana porque no es habitual encontrar en ella referencias homosexuales. Aun así, Aub la justifica en tanto que homenaje a Villaurrutia: «La *Invitación* [...] es de las mejores obras de su teatro y es relativamente autobiográfica, [...] pero no se atreve a decir las cosas claras. Yo sí, me atrevo. No hay para qué andarse con rodeos al plantear el problema de su homosexualidad que está latente» (Kemp, 1977: 17).

En 1945 Aub escribirá el primer acto de *Los muertos*, pieza que completará en 1960 –por lo que se comentará más adelante–, y, en la misma línea, escribe dos años después, en 1947, *Otros muertos*. De nuevo juega el autor con el plano real y el onírico o fantasmal, si se prefiere. La primera parte de la obra tiene lugar en una mercería y tanto los personajes como los conflictos, básicamente de enredos amorosos, son de carácter sainetesco. Pero la obra queda partida en dos por una bomba que provoca que el escenario cambie a una cámara negra, el más allá, y los personajes se vean a ellos mismos en el espacio real masacrado y tomen conciencia de su situación extrahumana. Por si no fuera poca ruptura con el sainete inicial, Aub sigue innovando y hace aparecer en escena en el último momento a los dobles de los personajes que les instan a que se juzguen a sí mismos, ya que no han hecho nada con sus vidas, en una clara denuncia de las actitudes pasivas. Este rasgo de los personajes asemeja esta pieza (y *Los muertos*) con *Uno de tantos*, y las distancia de las protagonizadas por personajes activos, que toman decisiones, que se arriesgan, mucho más habituales en el teatro de Aub.

Estas obras del «Teatrillo», a pesar de su interés literario y de las particularidades concretas comentadas, no suponen lo mejor de su teatro breve. En cambio, en estos primeros años, destacan dos piezas incluidas también en este grupo y que guardan un mayor interés dentro de la obra aubiana. La primera sería *Comedia que no acaba* (1947), obra que completaría el ciclo judío de Max Aub, compuesto por *De algún tiempo a esta parte*, *San Juan* y la que nos ocupa⁶². Pone en escena a dos jóvenes que acaban de pasar la noche juntos. Él, miembro de las juventudes hitlerianas, quiere gritar a los cuatro vientos su amor, hasta que ella le confiesa que es judía y que seducirle formaba parte de un plan para vengar la muerte de su amiga Emma, antigua novia del chico, con quien iba a casarse, hasta que éste la repudia por sus orígenes y ella, embarazada, se suicida. Si bien una de las características que la diferencia del resto de obras de «teatrillo» es que es la única en la que Aub aborda, aunque tangencialmente, un tema político, hay algo más destacable aún: su final. La acción se interrumpe antes del desenlace y el autor, es decir, Aub, entra en escena, rompe la cuarta pared y confiesa que no sabe cómo terminar la pieza. Apunta varias posibilidades, pero termina por desistir sabiendo que ese texto, como tantos otros, no va a interesar a nadie y se quedará en su cajón, sin conocer las tablas de un teatro. Esa amarga reflexión autoral confiere a la pieza una singularidad propia.

Deseada (1948) es la otra obra que destaca en el conjunto. De hecho, destaca en su teatro breve porque se trata de una obra en ocho cuadros, y no especialmente breves. Tiene como protagonistas a una madre y su hija y el enfrentamiento de ambas. Teodora, la hija, que de niña adoraba a su padre, culpa a su madre, Deseada, de haberla apartado de él al mandarla a un internado durante años. Ahora, al saber que su madre se ha vuelto a casar con un hombre más joven, decide regresar a la casa familiar para seducir a su padrastro y vengarse así de su madre. El joven marido, Pedro, se enamora de Teodora y, ante las dudas y los remordimientos por el amor que siente también por su esposa, decide suicidarse. Cuando se descubre el motivo, Deseada le confiesa a Teodora que si la apartó de su padre fue para protegerla y no por celos, como ella creía, porque el padre era un mal hombre y

⁶² A propósito del ciclo judío, resaltamos una afirmación de Aub, anotada a modo de entrada de diario –por el tono autobiográfico, aunque sin indicar una fecha concreta– en una libreta de notas datada ca. 1967: «Nunca pensé mucho acerca del antisemitismo. Me pareció, naturalmente –y siempre–, un absurdo». (ADV. C.2-5). No deja de llamarnos la atención, por la contradicción que entraña, que el autor de ese ciclo judío tan claramente antisemita afirme no haber pensado mucho en el tema.

Deseada no quería que se corrompiera a los ojos de su hija, sabiendo la adoración que le profesaba la niña.

Este argumento tan melodramático, motivo por el que precisamente a Aub no le gustaba esta pieza, que describía como una Fedra vuelta del revés (Kemp, 1977: 18; Aub y Soldevila, 2007: 58; Aub y Monleón, 2016: 53), guarda, sin embargo, una peculiaridad formal significativa: su estructura. Los ocho cuadros que la componen, que pertenecen a momentos distintos del presente y del pasado de la acción dramática, se presentan desordenados y es el lector/espectador quien debe organizar cronológicamente las secuencias, de modo que Aub predispone un público necesariamente activo. Además de esto, también destaca la fuerza de los dos personajes femeninos y sus diálogos.

Finalmente, en el grupo de «Diversiones», encontramos entre 1946 y 1948 tres piezas de sentido más lúdico, que comparten el aire divertido, pero sin mayores pretensiones ni interés. *Una proposición decente* (1946) es una sátira acerca de la hipocresía y la doble moral de la sociedad, y de cómo el catolicismo se adapta a los intereses de la iglesia y de las personas más pudientes del pueblo. En la pieza, varias personalidades de la localidad (el alcalde, el juez, el boticario, el propietario, el molinero) acuden a ver al joven cura, que ha llegado hace poco al pueblo, para quejarse de que su llegada ha propiciado un aumento considerable de la afición católica entre las mujeres del lugar, cosa que no gusta nada a sus maridos. De modo que le piden que se haga cargo de una joven moza, hija de un peón, que el hijo del propietario ha dejado embarazada. De este modo, el propietario se ahorra tener que reconocer descendencia indeseada y a las mujeres les gustará menos ver por la iglesia a una joven que viva con el cura, aunque sea su ama de llaves. El cura se niega al principio, pero, cuando ve a la muchacha, accede.

El *Entremés de «El director»* (1948) es una farsa acerca del mundo de la información, ubicada en la redacción de un periódico de provincias al que llega un nuevo director. Si por la mañana, al jurar el cargo, pretende cambiar y mejora muchísimas cosas, a mediodía ha desistido ya de todas ellas al comprender cómo funciona en realidad aquello y cómo son las presiones del gobierno y de los lobbies. El cambio de actitud del director, que choca con la realidad, es lo que fomenta el humor en la pieza.

Una criada, pieza aparecida también en 1948 en *Sala de Espera*, pero que luego Aub no vuelve a reeditar y, por tanto, no la incluye en ningún grupo, se consideraría también un divertimento por sus características. Se trata de una micropieza monológica en la que una criada deja por un momento sus quehaceres, se sienta en la butaca de su señora, y empieza a hablar con gente imaginaria como si fuera ella la dueña de la casa. Sus gestos y su lenguaje, que Aub recrea populares, la delatan, y deja de fantasear en cuanto la señora la llama.

Pero, sin duda, la diversión de mayor interés es *Dramoncillo*, del mismo año, que pone en escena justamente el mundo de la escena, de modo metateatral, pero lo hace con una combinación de recursos que, si bien Aub había usado ya antes en otros textos, reunidos en este obtienen un resultado que sorprende. La obra empieza como un melodrama sentimental en el que una mujer llega tarde a casa y declama un monólogo con excusas al marido, que parece dormido. Pero advierte que en realidad está muerto y ha dejado una nota de suicidio acusándola de engañarle. Efectivamente, la mujer, ante la situación, corre a llamar a su amante y le pide que venga. Pero el marido sólo estaba fingiendo y, ahora que ha comprobado que sus temores eran ciertos, asfixia a su mujer y llama a la policía dando el aviso, esperando que acusen al amante, que está por llegar. Justo cuando éste llega... el director interrumpe la escena porque no le está gustando la ejecución de los actores en ese ensayo. Éstos, entonces, discuten con él sobre cómo debería montarse, y acaban incluso por echar la culpa al autor y su texto y proponiendo desarrollos alternativos de la acción, a cuál más descabellado. Finalmente, como no logran ponerse de acuerdo, optan por empezar a ensayar una pieza de Echegaray, autor cuyo teatro gustaba especialmente poco a Aub, por su retórica efectista y carente de veracidad (Aub, 1974a: 438).

Esta obrita cómica sintetiza el parecer maxaubiano sobre el mundo de la práctica escénica y, por tanto, ofrece muchas claves para entender su modo de comprender el hecho teatral y también su falta de presencia en los escenarios. Él mismo lo explicó en la «Advertencia» que precede a la versión definitiva de *Los muertos*:

Lo publico como hice siempre con mi teatro, sin esperar a ver si la obra se puede estrenar; por falta de tiempo y gusto de hacer vida de autor dramático. Ni cuando estuve en edad me dio por acosar empresarios, hacerle

la zalá a actores y actrices, procurar financiamientos, compartir dimes y diretes, soportar rupturas, arreglos, chismes, enojos, rabetas, decoradores, directores, músicos, tiempo, ensayos, desvelos, dudas. Si a alguien le gusta una de mis obras, que la monte. Si no, duerma la paz de su tinta. [...] Sigo en mis trece de no hacer los ejercicios necesarios para estrenar (ni actor, ni perdedor de tiempo, ni financiero). [...] Me perdí salir a saludar al final de la obra. Lo siento (Aub, 2002b: 325-327).

Aunque ya se había expresado en términos muy similares también unos años antes, en una carta que escribe a Buero Vallejo en 1957, en respuesta a la pregunta del dramaturgo acerca de por qué no estrena Aub en México, achacándolo, en cierto modo, al sistema teatral mexicana y a sus múltiples quehaceres literarios:

[...] fucionan aquí muchos teatros, pero no hay empresarios. Generalmente es el autor, el traductor, los actores los que montan su tinglado, a base de una sola obra. Tiene sus ventajas y sus inconvenientes. No es difícil estrenar, pero tiene uno que hacerlo todo. Es decir, una pérdida grande de tiempo –y a veces de dinero–. Si yo no fuese más que autor teatral, posiblemente haría la gimnasia necesaria para estrenar por lo menos una comedia al año. Pero da la cochina casualidad de que, por otro lado[,] me tira la novela, me obligan a ser crítico y a escribir ensayos (esto último me lo pagan muy bien), amén de tener que ganarme la vida [...]. Pero, todo junto, me inhabilitan [sic] para estrenar. No faltan amigos que me prometan, cada seis meses, montar una obra mía[,] pero acaban, siempre, estrenando una suya. No me quejo (AFMA. C.3-14/4).

Otro texto breve de Aub, desatendido por la crítica, es *Zarzuela* (1949), «representada en honor de la sexta década de Alfonso Reyes» (Aub, 2001a: 281). Como el subtítulo nos indica, esta «loa» en verso fue escrita como homenaje al escritor mexicano, y como tal se publicó ese 1949 en el volumen editado por el Fondo de Cultura Económica *Homenaje a Alfonso Reyes en sus 60 años*. Por el mismo motivo apareció también el 23 de mayo –a escasos días del cumpleaños del escritor, el 17 de mayo– en las páginas de *México en la Cultura*, el suplemento cultural del periódico mexicano *Novedades*. Fue recuperada en el libro póstumo *Cuerpos presentes*, donde la acompañan otros cuatro textos que Aub dedicó a su amigo, uno en su septuagésimo cumpleaños, otros a modo de necrológicas (Aub, 2001a: 285-298). La loa, toda cantada, bailada, con música –según indican las acotaciones–, y escrita en verso, agrupa a diversos personajes fantásticos: «dos diablillos [...], las

Siete Virtudes [...], el coro de Maldicientes [...], la Fama [...], [y] las Tres Gracias» (Aub, 2001a: 281-283). Aparecen en escena haciendo juegos de palabras con el nombre y la edad de Alfonso Reyes, y alabando sus virtudes. La pieza no es más que un guiño lúdico al amigo, sin verdaderas pretensiones escénicas, a pesar de que Aub presente a los personajes de manera muy activa, cantando y bailando sin cesar.

Dos de sus últimos textos teatrales de estos primeros años de exilio se corresponden con dos monólogos que años después publicará en forma de tríptico, junto con *De algún tiempo a esta parte*, bajo el título de *Tres monólogos y uno solo verdadero*⁶³ (1956). El *Monólogo del Papa* (1948) tiene como locutor al jefe de la iglesia católica, que habla con Dios –aunque éste no le responda—, le señala cómo está el mundo y le reprocha el haberse olvidado de la humanidad, haberla dejado de lado y le suplica que le quite la fe en él. Aunque el componente pesimista del monólogo es evidente, y ha sido señalado ya por Sirera (2002a: 43), fruto de los acontecimientos que sacudieron a la humanidad en los años previos a la escritura del monólogo, el propio autor afirma en una carta que el tema de fondo de esta pieza es, concretamente, «la bomba atómica» (AFMA. C.3-5/25). En *Discurso de la Plaza de la Concordia* (1950)⁶⁴, Aub enfrenta el capitalismo y el comunismo, representados por figuras bidimensionales de Truman y Stalin, respectivamente, en la plaza parisina de tan significativo nombre. El Gran Mentecato, la voz del monólogo, que no deja de ser un alter ego del autor –aunque éste lo presente como un amigo (Aub, 2002a: 424)—, expone en su discurso su parecer político acerca de las dos potencias que lideraban el mundo en aquel momento, mientras interpela a las dos figuras, aunque sin obtener tampoco respuestas⁶⁵. Estos dos monólogos dan muestra de la lucidez de Aub ante la realidad política del momento y de la visión crítica que tuvo siempre de la actualidad, como ya lo demostraba su texto del teatro mayor escrito en los mismos años, *No*.

Y otro monólogo que compartiría ese contenido crítico, aunque esta vez en relación a su condición de exiliado y a los motivos que le llevaron al y le tienen en el destierro, es *Monólogo con Federico y con Miguel* (1950). Como en el caso de la comentada *Zarzuela* alfonsina, esta obra ha sido ignorada por la crítica en los

⁶³ Para un estudio de los tres monólogos comprendidos en este libro en relación con la imagen del exilio del autor, cf. Vicente, 1999.

⁶⁴ Para un análisis más extenso de este monólogo, cf. Aznar Soler, 2003: 296-305.

⁶⁵ Pueden encontrarse otros detalles de este monólogo en la p. 466 de este mismo trabajo.

estudios acerca del teatro maxaubiano por encontrarse inserta en los diarios del autor, concretamente en la anotación perteneciente al 28 de abril de 1950. Esto, junto con su contenido reflexivo y autobiográfico ha hecho que, cuando se ha tenido en cuenta o se ha dado noticia de él (p. ej., Aznar Soler, 1998: 21 y 2010b: 255-257; Faber, 2003: 36n.; o Rodríguez, 2013: 296), haya sido siempre desde el prisma de la escritura del yo, por el carácter no ficcional de su contenido. Sin embargo, consideramos que Aub la concibió como una pieza teatral y no como parte de sus diarios, y así nos parece que lo demuestra el hecho de que su manuscrito se encuentre en una libreta junto con versiones manuscritas de otros textos dramáticos como *Comedia que no acaba*, *La cárcel*, *Los muertos*, *La mañana siguiente*⁶⁶ o *Deseada*, que conforman el contenido mayoritario de dicho documento. De modo que, aunque Aub feche con precisión el día en que lo escribió –«28.4.50» (ADV. C.4-2)–, nos parece menester sacarlo del cómputo de sus notas diarias e incluirlo en el listado de las obras teatrales del autor y estudiarlo como tal.

La voz dramática del monólogo es la del propio Aub, como indica la sencilla acotación inicial, «El que habla soy yo» (Aub, 1998: 164), y se dirige a los dos nombres del título, Federico y Miguel, que no son otros que García Lorca y Hernández. Aub les elige a ellos no sólo por el simbolismo que entrañan estos dos nombres –y sus muertes– para la causa republicana, sino también porque están enterrados en España. Su permanencia allí le sirve al autor como excusa para reflexionar acerca del destino que corrieron él y tantos otros «amigos nuestros» (Aub, 1998: 165) que se vieron abocados al exilio once años antes. Aub describe en este monólogo su sensación de desarraigo, la nostalgia que siente por su tierra española, porque «siempre se es de donde se ha aprendido a vivir» (Aub, 1998: 165), y los motivos éticos que le impiden regresar. Este monólogo supone uno de los mejores testimonios de lo que representaba para Aub su exilio, de cómo lo vivía y lo sentía tras una década, así como una muestra de lo presente que tenía España y a los amigos que allí había dejado, incluidos Federico y Miguel.

⁶⁶ Obra inédita que se presenta en la p. 434 de este trabajo.

3.2.1.2.1. Segundo aparte: *La familia Coconeta* y *El armario de Elena*

En 2013, el Centro de Arte Moderno de Madrid, como homenaje al ciento décimo aniversario del nacimiento de Aub, publicó una pequeña virguería bibliográfica que tituló *Cartas a mi hija Elena*, cuya edición estuvo a cargo de Claudio Pérez Míguez. Dicho objeto literario consiste en un estuche entelado que contiene reproducciones facsímiles de diecinueve postales, dos dedicatorias en libros que el autor regaló a su hija mediana, cinco cartas, un grabado dedicado, el manuscrito del poema «Te acuerdas, Elena...», su versión mecanuscrita y otra versión a limpio en una carta, tres fotografías, dos obras breves de teatro y una carpeta con la transcripción de todos estos materiales y una nota del editor⁶⁷. Estos documentos, inéditos hasta la publicación de este –llamémosle– libro-estuche, fueron proporcionados a Pérez Míguez por Elena Aub. Sin embargo, el libro es de tan difícil acceso, ya que la tirada fue de cien ejemplares firmados y numerados por el editor, y su precio de venta es digno de un objeto artístico –motivo por el cual, hasta la fecha, no se encuentra en ninguna biblioteca del estado, ni siquiera en la Nacional o en la Fundación Max Aub–, consideramos necesario tratar las dos obras que en él aparecen, *La familia Coconeta* y *El armario de Elena*, con la minuciosidad con la que analizaremos los textos inéditos, ya que nada se ha escrito sobre ellas hasta la fecha, más allá de las breves palabras que le dedica el editor en su nota a una de ellas: «La familia Coconeta de una de las obras de teatro se corresponde con su familia: Max y Perpetua –Peua–, y sus tres hijas Mimin [sic], Elena y Carmen» (Pérez Míguez, 2013).

La familia Coconeta

El manuscrito de *La familia Coconeta* se encuentra en el primer documento de la caja 8 del Archivo de la Diputació de València (ADV. C.8-1). Está escrito en tinta azul y ocupa seis páginas de la libreta en la que se encuentra, de la 91 a la 96. No hay apenas diferencias, en cuanto al contenido o a la forma, entre el manuscrito y la versión mecanuscrita, salvo dos detalles. El primero es la inclusión en el mecanuscrito de la palabra «Personajes» antes del listado de los ítems, detalle que no aparece en el manuscrito, donde la lista no va encabezada por el sustantivo aclaratorio. Y el segundo detalle es la única corrección que aparece en el manuscrito

⁶⁷ Las fotografías, dedicatorias y, especialmente, los materiales epistolares (cartas y postales) han sido presentados y estudiados en Valcárcel (2018).

y que, por tanto, queda ya subsanada en las versiones mecanuscritas, y que enmienda el nombre de uno de los personajes, a quien Aub bautiza primero como «María Luisa» y luego, tras tacharlo, anota encima «Mimín». Como otros datos de interés que nos aporta este documento destaca la marca característica con la que Aub señalaba que un texto había sido pasado a limpio, es decir, mecanografiado: una tachadura en diagonal (a veces eran dos, formando una cruz) desde el ángulo superior derecho hasta el inferior izquierdo del folio. En este caso, la marca aparece en tinta verde. Y, como curiosidad, la página en la que inicia la micropieza había sido utilizada con anterioridad para anotar dos versos, que aparecen muy tachados en la parte superior del folio, pero de los que se alcanza a leer «Todo [ilegible] por el mundo / mejor tú, mi España».

La versión definitiva⁶⁸ está catalogada como documento 19 de la caja 17 del Archivo Histórico del Colegio de México (AHC. C17.s/V.D19). Dicho documento se compone de dos copias iguales mecanuscritas de la pieza, con cinco folios cada una. En una de ellas encontramos varias correcciones manuscritas, que consisten en la supresión (con tachaduras) del apellido de uno de los personajes y de un *pero*; de la corrección de una mayúscula inicial que se mecanografió minúscula; de una marca para unir una letra que había quedado espaciada al resto de la palabra; y de dos cambios de los que se arrepintió, ya que, en el primero, escribe a mano encima de la palabra mecanografiada *chupa* otro verbo que luego tacha, quedando ilegible, y escribe, abajo, de nuevo, *chupa*, y lo mismo ocurre las dos veces que aparece la palabra *cadáver*, que tacha para cambiarla por *espectro*, que luego borra ligeramente y escribe otra vez *cadáver*, como estaba desde un principio en el manuscrito (y en el manuscrito).

Sin embargo, el manuscrito reproducido facsimilarmente en *Cartas a mi hija Elena* no se corresponde con ninguna de las dos copias que encontramos en el archivo mexicano, sino con lo que sería una transcripción anterior del manuscrito, ya que mantiene el contenido íntegro de éste, sin tachaduras ni correcciones. El cotejo de los tres mecanuscritos nos revela que el facsimilar tiene una distribución ligeramente distinta en cuanto a las alineaciones de las didascalias y del texto, por

⁶⁸ Cada vez que nos referimos a lo largo de este trabajo a *versión definitiva* o *texto definitivo* en cuanto a los manuscritos y mecanuscritos que presentamos, nos estamos refiriendo a lo que la crítica genética prefiere llamar *versión última* o *texto último* (cf. Lluch-Prats, 2010a: 34).

ejemplo, así como alguna errata que no se mantiene en los manuscritos del archivo mexicano, hechos que indican que no se trata del mismo documento. A pesar de ello, vamos a fijarnos en el manuscrito descrito anteriormente, corregido, por considerarlo la última versión acorde con los deseos del autor, como marca la tradición de la crítica textual (Blecua, 2012: 18; Lluch-Prats, 2009).

El título aparece en mayúsculas, centrado y subrayado. La lista de personajes está alineada a la izquierda, pero entre el título y el *dramatis personae* encontramos, alineado hacia la derecha, aunque no completamente en el margen, «Los espectros», también subrayado. Las didascalias de personaje aparecen centradas, en la línea superior a cada réplica, y subrayadas; las acotaciones, entre paréntesis. El inicio de cada intervención aparece tabulado, y las acotaciones que no están insertas en las réplicas se inician a partir de la mitad de la página.

La familia Coconeta es, sin lugar a dudas, una de las piezas más singulares del teatro de Aub. Además, se trata de una pieza en clave, es decir, que sus personajes se corresponden con personas reales, en este caso del entorno familiar y cotidiano del autor. Se desmarca de toda la producción dramática aubiana, fundamentalmente realista –aunque con concesiones–, para seguir una estética de teatro del absurdo que no se conocía en el autor hasta ahora. El crítico Winston Manrique Sabogal –el único que, hasta el momento, ha comentado esta pieza en la reseña que le dedicó al libro-estuche desde las páginas culturales de *El País*– la define como «una breve pieza surrealista que no parece ir a ningún lado escrita para divertimento de sus mujeres» (Manrique Sabogal, 2013). Las afirmaciones que pueden hacerse sobre esta obra son relativas, por lo que el análisis se basará en hipótesis más o menos justificadas que podrían ser acertadas (o podrían también no serlo).

El inicio didascálico de la pieza entraña alguna incertidumbre. Si empezamos por el título, *Coconeta* podría ser una deformación cariñosa de *cócono*, vocablo mexicano para *pavo*, sinónimo de *guajolote* o *pípilo*, como remarcarán los personajes autóctonos de la pieza inédita *México*⁶⁹. Si, en cambio, lo leemos como un galicismo, podría ser una deformación y castellanización de *cocon*, palabra francesa para *capullo*. Ambas interpretaciones podrían tener su sentido: en la interpretación afrancesada, el capullo, es decir, el envoltorio que construye el gusano de seda para

⁶⁹ Cf. p. 442.

encerrarse en él y transformarse en crisálida, podría relacionarse con la familia, con el lugar en el que uno está seguro, protegido, antes de «salir al mundo». Pero también tendría sentido considerar que *Coconeta* podría entenderse como *Pavita* dentro del contexto lúdico-jocoso que plantea la pieza, e iría también más acorde con el ambiente mexicano de la misma.

Como se apuntaba en la descripción del documento, ese «Los espectros», que encontramos entre el título y la lista de personajes, no queda claro si ocupa el lugar de un subtítulo o bien es un personaje colectivo descolocado, ya que en la pieza intervienen varios espectros, con sus respectivos nombres, pero que no aparecen, en cambio, en el *dramatis personae*. Ese *dramatis personae* nos da la clave de la obra, porque los personajes son: «Papá Coconet, Mamá Coconeta, Mimín Coconet, Elena Coconeta» y «Carmen Coconetita». Se trata, evidentemente, de Max Aub y su propia familia. Por si hubiera alguna duda, en el manuscrito, como se ha indicado, cambió el nombre de María Luisa por el de Mimín, apodo cariñoso con el que llamaban a la hija mayor.

Max Aub y Perpetua Barjau se casaron el 3 de octubre de 1926 –después de ocho años de noviazgo, iniciado el 31 de octubre de 1918 (Aub, 2003: 416)– en la iglesia de San Andrés de Valencia (Aub, 1998: 106n.),

tempranito porque tomamos el tren para Madrid. A la hora de comer, nos encontramos en el carro-comedor con Pedro Salinas. Como siempre, fui a dar al hotel Gran Vía –que todavía resiste– y dimos, al llegar, en el *hall*, naturalmente por casualidad, con Enrique Díez-Canedo. Estuvimos en Madrid como tres semanas. Luego fuimos a Burgos [...], donde una madrugada tuve que salir porque mi mujer tuvo antojo de comerse un panecillo con chorizo. Luego Vitoria [...]. Luego San Sebastián [...]. Fuimos a Bilbao [...] donde íbamos a la tertulia de Mourlane Michelena y con Manuel de la Sota y Somonte, que luego fue alcalde republicano de Bilbao. Santander [...], Oviedo [...], Gijón y la tertulia de Gerardo Diego [...]. Bajamos a León, fuimos a La Coruña, donde tenía tantos amigos reunidos alrededor de *Alfar* y de su rubicundo y espléndido director, Julio J. Casal. Santiago, Vigo. Una noche en Astoria y una semana en Zamora [...]. Valladolid, Madrid otra vez, un par de días. Calatayud, Zaragoza para volver a Valencia el 22 de diciembre. Inútil decirle que además del viaje de bodas era viaje de negocios (Aub, 1986: 130-131 o AFMA. C.11-39/10⁷⁰).

⁷⁰ La carta que se conserva en el AFMA tiene algunas ligeras omisiones respecto a la versión citada y reproducida en Prats Rivelles (1986). Estas variantes se deben, seguramente, a que las cartas

Seis meses después de la boda, el 8 de abril de 1927, nació María Luisa, su primera hija. Elena, la segunda, llegó al mundo el 18 de septiembre de 1931, y Carmen, la menor, lo hizo pocos días después de estallar la guerra civil, el 30 de julio de 1936 (*Retorno...*, 2017: 139). Las tres nacieron en Valencia, igual que su madre. Durante los convulsos años de la guerra, a raíz del nombramiento de Aub como agregado cultural de la Embajada de España en París, Perpetua y sus hijas se trasladan a la capital francesa en marzo de 1937 (Malgat, 2013: 81), y permanecerán allí hasta 1940, momento en el que –ante el arresto de Aub y el inicio de su periplo concentracionario– regresan a Valencia. La familia no volverá a reunirse hasta al cabo de varios años, en septiembre de 1946, establecido ya el autor en México (Aznar Soler, 1998: 17).

Hasta donde sabemos, esta es la única ocasión en la que Aub convierte a sus hijas en personajes de una obra teatral, a excepción de Elena, como veremos en *El armario de Elena*. No es el caso, en cambio, de Peua (diminutivo con el que se referían a Perpetua), quien volverá a aparecer como personaje en una de sus últimas piezas, *el Paso del señor Director General de Seguridad*⁷¹, aunque en ésta ya como «P.» (Aub, 1995: 463) y no bajo ningún sobrenombre como en la que nos ocupa.

La acotación inicial de *La familia Coconeta* nos indica que la acción tiene lugar en «el comedor de la familia Coconet. Cierta desorden. Está amaneciendo»⁷². En esta acotación apreciamos algo que también se ve en el listado de personajes, que son las dos variantes del nombre de la familia, Coconeta o Coconet, que parece usar indistintamente. Este comedor de la familia podría muy bien ser el del piso tercero de Euclides 5, vivienda de los Aub Barjau en Ciudad de México. En esa misma acotación, Aub indica la entrada en escena de uno de los personajes que no aparece en el *dramatis personae*: «el espectro de Rubén».

En el manuscrito, como se ha señalado anteriormente, el apellido de Rubén aparece tachado, pero en el manuscrito leemos claramente que el nombre del espectro era Rubén Rojo. Es muy probable que se trate del actor español

custodiadas en el AFMA escritas por Aub son, por lo general, copia de las originales que mandaba y no contienen «las adiciones que muchas veces de forma manuscrita incluía» (Sánchez Zapatero, 2016: 2), como se comprueba en los casos en los que el destinatario ha conservado la original maxaubiana.

⁷¹ Cf. p. 110.

⁷² Marcamos en cursiva las acotaciones para facilitar su lectura y distinguirlas del resto del texto y de otras didascalias, a pesar de que no aparezcan así ni en el manuscrito de *La familia Coconeta* ni en el manuscrito de *El armario de Elena*.

nacionalizado mexicano Rubén Rojo Pinto (1922-1993), quien trabajó mucho en la época de oro del cine mexicano, donde seguramente coincidió con Aub. Era hijo, además, de la escritora, periodista, dramaturga, divulgadora y feminista canaria Mercedes Pinto (1883-1976), quien, a pesar de haberse exiliado de España durante la dictadura de Primo de Rivera para no acatar la orden de destierro a la que le condenó el dictador en 1923, apoyó fuertemente la causa republicana desde Cuba durante la guerra civil y, a partir de 1943, se trasladó a México con sus hijos⁷³. A pesar de que no aparezca ninguna mención sobre Pinto o su descendencia, tres de ellos actores –Rubén, Gustavo y Pituka de Foronda–, en los diarios del autor, resulta evidente que, al menos a los intérpretes, sí les conocía: los tres hermanos actuaron en la compañía El Bú, que dirigió Aub en México en 1944 (Diago, 2015: 178). Pituka, además, como actriz profesional con trayectoria (Díaz Bethencourt, 1995), estuvo en el elenco principal que estrenó ese mismo año *La vida conyugal* (Paulino Ayuso, 2010: 51). En el caso de Rubén, aunque no coincidió con Aub en ninguna película durante los años en que ambos trabajaban en la industria cinematográfica mexicana, sí protagonizó algunos films de Buñuel como *El gran calavera* (1949) o *La hija del engaño* (1951). En cuanto a su hermano Gustavo, actor también en *El gran calavera* –y presente también en esta micropieza, como se verá a continuación–, él sí trabajó con Aub en *Amok* (1944), dirigida por Antonio Momplet, en la que nuestro autor colaboró como dialoguista, y en *Barrio de pasiones* (1948), de Adolfo Fernández Bustamante, donde Aub trabajó como adaptador.

El «espectro de Rubén», pues, entra a escena y pronuncia unas fórmulas mágicas –«Jamalajá, jamalajá [...]. Jamalajá Coconeta»– mientras «*echa unos polvos*» y «*se oye una música lejana*». A continuación, una «voz fuera», tal vez de un vendedor ambulante, tan habituales en México, grita: «¡Hay naranjas! ¡Hay naranjas!». Y aparece en escena otro personaje, «Espectro de Gustavo», a quien atribuimos la identidad de Gustavo Rojo (1923-2017). Declama unas frases exclamativas que pueden sonar tanto a (parodia de) obra clásica, como a guion cinematográfico de esas películas comerciales del cine mexicano que Aub consideraba «horrendas» aunque tuviera que escribirlas (Aub, 1998: 146): «¡Oh, sol! ¡Oh, mañana recién nacida! ¡Oh, noche! ¡La sangre no será nada! ¡Mueran! ¡Mueran!». A esa intervención

⁷³ Para una mayor información sobre la vida y la obra de esta autora, cf. Llarena, 2003; o, para una aproximación más general a ella, cf. Armas Marcelo, 2009 y Olmedo, 2016.

le sigue la de la voz exterior, que repite sus gritos, y luego la de Rubén, que vuelve a gritar su «¡Jamalajá!».

Con eso termina la breve introducción, ya que la acotación nos indica que «*desaparecen los espectros porque entra Elena*», quien, «*cruzando la escena*», dice: «Paco, Luis, Fede, Pedro, José, Rubén, Pepito, Vicente, Max, Santiago, Jaime, Horacio, Bigotito, perillita, calzoncillo», y sale. Carmen entra tras Elena mientras solfea: «Do, re, mi, fa, sol, la, do, mi, si. Elena quiere a Santiago, Elena quiere a Jaime, Elena quiere a Vicente. Tengo 500 sellos, tengo 1452 sellos. Tengo 20 para chiclets [sic]». Y vuelve a oírse la voz anunciando que «¡Hay naranjas, hay naranjas!», antes de que la acotación informe de la salida de Carmen y la entrada de Mimín, quien dice: «Tengo que escribir pero no escribo porque si escribiera ya no tendría que escribir. Tengo que estudiar pero no estudio porque si estudiara ya no tendría que estudiar».

A ella la sigue Mamá Coconeta: «Mimín me ha cogido mis ligas, Elena me ha cogido mi bata, Carmen me ha cogido mis zapatillas. ¿Por qué Henry Fonda le da un beso a Eleanor Parker? ¿Cuándo llueve? ¿Cuando hace sol?». En esta última pregunta, *cuando* aparece sin acentuar, por lo que, si no se trata de una errata, Mamá Coconeta pregunta si llueve cuando hace sol, y, en caso de que se trate de una tilde olvidada, estaría preguntando en qué momento se dan cada uno de los dos fenómenos climatológicos. En el mecanuscrito apreciamos varias palabras a las que les falta la tilde, por lo que ambas posibilidades de significado podrían ser correctas. Tras la salida de Mamá Coconeta, entra Papá Coconet: «Salkind me debe tres mil pesos, que es como si no me debiera nada. Luis tiene que matar a José Luis. Pero si está en Chicago y el otro en San Luis. ¿Cómo Luis puede matar a José Luis en San Luis? ¿Una disolvencia? ¡Una disolvencia!», y «*sale contentísimo*» mientras repite su ocurrencia: «¡Una disolvencia!», que es un término cinematográfico para referirse a, «en una proyección, transición gradual de un plano a otro, que consiste en la mezcla de los últimos momentos de una secuencia con los primeros de otra, para indicar así una elipsis de tiempo», según la definición del *Diccionario de la Real Academia Española* (2018) o, según la del propio Aub en su *Diccionario cinematográfico* inédito, «paso de una escena a otra por medio de la superposición de las últimas imágenes de una toma sobre las primeras de la siguiente» (AFMA. C.32-16, p. 45).

Todos los personajes principales de la familia, pues, se han ido sucediendo en escena uno detrás del otro, aportando una intervención a la micropieza que será la

que, como se señalará a continuación, les definiré. Después de la entrada y salida sucesiva de cada uno de ellos, Aub acota que «*vuelven a salir todos*», a pesar de que se refiere a entrar, porque la escena ha quedado vacía unos segundos, tras la marcha de Papá Coconet, «*y se sientan a la mesa. Ya es de día. Se ponen a comer. Les sirven los espectros de Rubén y Gustavo*». En la mesa, sigue la tónica de las intervenciones individuales:

Mimín: Tengo que ir a la Universidad para comprarme un sujetador.

Elena: Luis, Pepe, Gustavo, Juan, Pedro, Albacete Manzanero, Santiago, Max, Horacio.

Carmen: La del 102, la del 108, la del 110, la del 801, la del 802. ¡Yo me quiero columpiar!

Mamá: Come, come, come, come. Toma tus pastillas. ¿Por qué besa Henry Fonda a Irene Dunn?

En este momento se da la primera interacción entre ellos, ya que Carmen responde a la pregunta de su madre: «No es Irene Dunn, mamá». Pero la intervención del Papá retoma el mecanismo de individualidad de las réplicas: «¿Y si en vez de Luis fuese Pepe Luis quien matara a Luis en Nueva Orleans?».

Esta escena en la mesa se interrumpe por la llegada de la comida: «*Los espectros de Rubén y Gustavo traen el cadáver de Pin en una bandeja. Lo dejan en medio de la mesa y la familia Coconet empieza a comérselo*». Y, mientras comen, sí que aparece definitivamente la interacción entre ellos:

Carmen: ¡Yo no quiero los sesos, no me gustan!

Elena: Yo no quiero pierna.

Mimín: Yo no quiero el cuello.

Papá: ¡A comer y a callar!

Mamá: Yo quiero la barca.

(El papá abre en dos el cadáver de Pin y salen palomas. Cada uno toma una paloma y la chupa).

Y, de nuevo, la incomunicación:

Carmen: 801, 802, 803.

Elena: Rafael, Carlos, Vicente, Pepe.

Mimín: Yo soy tonta.

Papá: No hay duda: Panchito tiene que matar a Don Pancho.

Mamá: ¿Por qué besa Robert Taylor a Henry Fonda?

Y rompe la falsa conversación la aparición de un nuevo personaje, el cual condicionará el destino de la familia: «el espectro de Paquito Bosch». Al verle, Mimín primero y Elena después exclaman su nombre, «¡Paquito!», y mueren. Carmen, en cambio, le pregunta al espectro:

Carmen: ¿De qué color llevas los calzoncillos?

Paquito: Verdes y lilas.

Carmen: ¡A verlos!

(Paquito se quita los pantalones y enseña sus calzoncillos lilas y verdes).

La Mamá se suma a la conversación –«¿No tiene más que ese par?»–, pero no le da tiempo al espectro a responder, ya que «*el cadáver de Pin se anima y se [lo] lleva*». Carmen comenta el gesto a su madre –«¡Se van! ¡Se van a besar en el elevador!»–, pero ésta la advierte de un peligro inminente: «¡Cuidado! ¡Te va a atropellar el aparador!». Efectivamente, «*el aparador atropella a Carmen*», que parece correr la misma suerte que sus hermanas. El padre, sin inmutarse, le dice a la madre: «Estoy cansado, vámonos a dormir». La acotación indica que «*ya es de noche*» y que ambos salen. Vuelve a oírse la voz que proviene de fuera con su doble grito de «¡Hay naranjas!». Otra acotación informa de que los espectros de Rubén y Gustavo, que han debido permanecer en escena desde que aparecieron con el cadáver para el almuerzo/cena, «*se felicitan y se suicidan*», a pesar de que, si son espectros, es porque ya estaban muertos. De nuevo la voz exterior repite su grito y «*Carmen se levanta*» y, antes de que caiga el telón, dice: «Me falta la bandera de Siberia y el escudo de Portugal».

Con esta descripción del contenido de la pieza se puede apreciar bastante el carácter absurdo de la misma. Los diálogos sin sentido y repetitivos, las situaciones ilógicas, la manifiesta falta de comunicación entre los personajes, la incoherencia, la atmósfera onírica, lo disparatado... todo son rasgos característicos del teatro del absurdo, surgido a raíz de la crisis existencial posterior a la segunda guerra mundial y cuyos principales exponentes son Eugène Ionesco y Samuel Beckett, con obras tan célebres en el género como *La cantante calva* (1950) o *Esperando a Godot* (1953), a pesar de que la nómina de dramaturgos que ha practicado este género cómico-dramático es extensa. Martin Esslin, quien acuñó el término «teatro del absurdo» en

su ensayo dedicado al mismo⁷⁴, incluyó en ese trabajo, además de a los dos autores ya citados, a Arthur Adamov y a Jean Genet, y dedicó un capítulo a otros dramaturgos que considera «seguidores» de los cuatro autores principales del absurdo aunque presenten tendencias paralelas, como serían Harold Pinter, Boris Vian, Dino Buzzati o Edward Albee, entre otros.

Pero podemos encontrar ejemplos también en el mismo teatro del exilio, como sería el caso de José Ricardo Morales, –precursor de la estética del absurdo con su *El embustero en su enredo*, estrenado por Margarita Xirgu en 1945⁷⁵– o Fernando Arrabal –a quien Esslin incluye también en ese capítulo mencionado junto a otro dramaturgo español, Manuel de Pedrolo (Esslin, 1966: 199-206)–; o en el teatro de habla hispana, en general, como el dramaturgo cubano Virgilio Piñera, quien ganó en 1968 el premio Casa de las Américas de teatro por una obra que se enmarca en el teatro del absurdo: *Dos viejos pánicos*. Entre el jurado que le concedió dicho premio se encontraba Max Aub (Aub, 2002d: 157, 173). Él mismo reconoció la «afluencia, en el concurso, de obras más o menos escritas a la última moda (Ionesco, Genet, Beckett, etc.)», es decir, más o menos de estética del absurdo, por los autores que nombra, hecho que atribuye a «que como los espectadores pertenecen ya a nuevas clases, buscan un nuevo tipo de teatro (lo que sería defendible con toda clase de peros y explicaciones)» (Aub, 2002d: 147).

No sería la única mención a esta estética que haría Aub. Encontramos referencias a ella en sus diarios (p. ej., Aub, 2003: 348), donde incluso relata cómo intenta explicar a una joven, en relación con su pieza *Una botella*, que el suyo no es teatro del absurdo: «le hago ver que la botella existe, que en Ionesco no existiría» (Aub, 2003: 463). Asimismo, entre los materiales destinados a conformar el marco histórico-estético de su inconcluso *Luis Buñuel, novela*⁷⁶, se encuentra un breve ensayo en el que Aub considera el teatro del absurdo como lo que podría parecer «una nueva manera» de interpretar el teatro y expone su opinión acerca de sus dos nombres principales:

⁷⁴ Cf. Esslin, 1966.

⁷⁵ Para más información acerca de la dramaturgia de José Ricardo Morales, cf. Valdivia, 2014 y concretamente, en cuanto a este estreno y la relación entre Morales y la Xirgu, las pp. 83-85.

⁷⁶ Para un estudio de los materiales destinados a la biografía inconclusa de su amigo y cineasta, cf. Antequera, 2014.

El teatro, en el siglo XX, sigue un camino distinto, en la vanguardia, a las demás artes. [...] No hay en él un renovar como pudo significarlo el cubismo en la pintura o la aparición de Schoenberg [sic] en la música. [...] Habrá que esperar a la década de los sesenta para que efectivamente nos parezca que llega a la escena una nueva manera de interpretarlo. El antiteatro de Ionesco –cuyos principios podemos situar hacia 1950– no hace sino ridiculizar el lenguaje y no la acción, ya que la palabra «absurdo» se refiere al diálogo y no al movimiento de los personajes. Que no se trataba de una auténtica revolución lo probó el propio Ionesco cuando se propuso hacer obras más considerables. El otro innovador de la época, Beckett, expresó el absurdo casándolo con la desesperación a la que no era ajena el temor a la bomba atómica. La desesperación de estos autores refleja una crisis, tan profunda como la que pudo sentir el mundo occidental ante la invasión árabe [...]. Pero, en el fondo, [...] no varió la esencia misma del teatro (ADV. C.17-1).

Volviendo a la pieza que nos ocupa, si nos fijamos en las réplicas de los personajes «corpóreos» de *La familia Coconeta*, detectamos que cada uno tiene asociado un leitmotiv, una obsesión sobre la que vuelve una y otra vez. La de Papá Coconet es, como se ha señalado, el cine: no deja de urdir posibilidades para una trama cinematográfica criminal, como indica el uso de la disolvencia. En el caso de Mamá Coconeta, tenemos, por una parte, la queja sobre las hijas que cogen sus cosas –las ligas, la bata, las zapatillas–; la preocupación hacia la familia cuando se sientan a la mesa —que coman unas, que tome las pastillas el otro, que vigile con el aparador la pequeña–; y, por otro lado, las preguntas sobre a qué estrella de Hollywood besó Henry Fonda. Mimín alude en sus intervenciones al estudio y a la universidad – estudió Literatura y Filosofía en la UNAM (Falkner, 2014)–, hecho que hace que pensemos en ella como una joven; en Elena como en una adolescente coqueta que repite sin cesar nombres masculinos, relacionados seguramente, como se verá más adelante, con amigos y conocidos; y Carmen, la pequeña «Coconetita», que es quien más papel tiene en la pieza, muestra un carácter mucho más infantil, contando sus cromos –que tal vez sean de banderas y países del mundo–, chinchando a Elena con los chicos que le gustan, viendo cuántos chicles puede comprar con el dinero que tiene, o encargándose de las preguntas indiscretas como el color de los calzoncillos de Paquito Bosch. De manera muy somera, pues, Aub dibuja unos rasgos básicos para cada miembro de la familia. A pesar de la evidente falta de comunicación entre ellos, sí hay una interacción durante unas réplicas, en el momento en que se ponen

a comer y las hijas se quejan de qué parte del muerto no quieren para cenar y su padre las manda «a comer y a callar».

Otros elementos de la micropieza se nos escapan. ¿Qué clase de simbolismo encierra chupar una paloma salida de un cadáver? ¿Serán las naranjas que anuncia la voz exterior una reminiscencia de Valencia, abandonada por las mujeres de la familia Aub poco tiempo atrás? ¿Cuál es la función de los espectros en la escena? ¿Esos espectros son vistos por la familia, o sólo el de Paquito Bosch se hace visible y por ello mueren Mimín y Elena, del susto? ¿O simplemente nada de todo esto encierra ningún significado oculto, ya que Aub afirma que odia el simbolismo y le parece «un truco indecoroso que no trae nada» (Kemp, 1977: 16)? Resulta curiosa también la referencia al beso homosexual que menciona Mamá Coconeta –«¿Por qué besa Robert Taylor a Henry Fonda?»–, por las escasísimas referencias a esta orientación sexual que aparecen en la obra dramática de Aub, que encontramos, entre las piezas publicadas, solamente en *Nuevo tercer acto* (1947)⁷⁷. Y, a pesar de que Aub recurrirá a jugar con el plano onírico en obras como *Los muertos*, *Tránsito*, *Uno de tantos*, *Otros muertos* o *El hombre del balcón*⁷⁸, nada tiene que ver con la atmósfera onírica sugerida por el autor en esta pieza tan singular dentro de la producción aubiana.

Ya Esslin, en el primer estudio sobre el «teatro del absurdo» referido, apuntaba que

el Teatro del Absurdo no es, por su misma naturaleza, una escuela o movimiento literario, ya que su esencia radica precisamente en la investigación libre y aislada que realiza cada escritor según su perspectiva individual. Sin embargo [...], los obras del Teatro del Absurdo han sabido dar cuenta del estrecho lazo que une a sus autores con las preocupaciones de nuestro tiempo y, al mismo tiempo, su deseo de conseguir una teatralidad nueva (Esslin, 1966: 185).

Ambas ideas –la clara tendencia personal y libre de este teatro; y el conseguir una teatralidad nueva y ocuparse, a la vez, de las preocupaciones de su tiempo– no podrían ser más afines, en el caso de la primera, a la libertad que desprende esta pieza; y, de la segunda, a la concepción teatral de la producción aubiana en su

⁷⁷ Cf. p. 79.

⁷⁸ Cf. pp. 109, 73, 78, 79 y 110-111, respectivamente.

conjunto. Y, no obstante, como ya se ha apuntado, *La familia Coconeta*, en sus formas, encaja perfectamente con la estética del teatro del absurdo, pero no parece que lo haga en cuanto a su fondo, es decir, no queda nada claro qué tipo de crítica quiere expresar Aub con esta pieza, porque, de hecho, ni siquiera parece que haya una crítica detrás, como sí la suele haber en este teatro. Por lo que todo parece indicar que se trata de una pieza puramente lúdica.

Al tratar de fechar la obra, se puede apreciar también el carácter innovador de esta escritura, que valoramos, como primera aproximación, que tuvo lugar entre 1947 y 1953, años en los que el teatro del absurdo, sobre todo en Europa, en Francia, florecía. Esta aproximación está basada en, por un lado, el hecho de que es una pieza que juega claramente con una cotidianidad familiar que no pudo darse hasta el reencuentro de Aub con su mujer e hijas y el inicio de su vida en común en México a partir de finales de 1946. Por otro, las cuestiones cinematográficas que son el motivo del personaje de Papá Coconet nos hacen suponer que Aub todavía estaba en la industria del cine, que abandonó en 1953. Esos dos motivos principales enmarcan la posible fecha de composición. Pero hay más detalles que nos permiten saber que no se trata de una pieza posterior, como las referencias infantiles de Carmen Coconetita, incluso en el nombre del personaje, o las alusiones a la universidad de Mimín. Si la situamos en el extremo, 1953, nos encontraríamos con que Carmen tendría ya dieciséis años, demasiados para encajar con el carácter que se le atribuye en la micropieza; o que Mimín se encontraba ya casada y con su primera hija, Elaine Falkner Aub, nacida el 20 de agosto de ese año (Aub, 1998: 227), y que además se marchó de México el 7 de noviembre de 1951 (Aub, 2003: 101) para ir a vivir a Inglaterra con su marido, Neil Falkner. Pero si hay un dato que nos parece determinante para inclinarnos por fechar la composición de esta pieza en 1947 es su ubicación original manuscrita. El documento ADV. C.8-1 cuenta con una portada hecha a mano por Aub en la que consta ese año⁷⁹.

Puestos a imaginar, tal vez Aub escribió esta pieza como una suerte de ejercicio dramático casero, para representar con su familia, o para la compañía

⁷⁹ Para más información sobre las características de este documento y esta portada, cf. p. 369.

de teatro no profesional El Tinglado, creada en 1948⁸⁰ en su departamento de Euclides, 5, según recuerda Federico Álvarez (2011: 50), formada por

estudiantes del Vives y de la Academia⁸¹ [...]. Desde los tiempos en que dirigía el teatro universitario El Búho de Valencia, Max Aub no dejó jamás de pensar en volver al escenario, en estrenar sus obras. Se encontró, de repente, con un grupo de amigas y amigos de sus hijas –Manolo Durán se acordará, porque él, su hermano Odón y su hermana Rosa María estaban allí todos los fines de semana y también mi hermana [Tere] y mi hermano [Eugenio], y los hermanos De Buen, Antonio Rizo (Passy), y Manolo Bonilla, y Pin Crespo y los hermanos Ugarte, Beatriz y Eduardo, y otros que no recuerdo [...]. El escenógrafo o decorador era siempre Carlos Marichal, hermano de Juan.

Y es que, según relata Carmen Aub, en la compañía «las estrellas éramos las hijas, sobre todo la mayor» (Meyer, 2001: 7). Con este «grupo teatral de la Federación Universitaria Escolar de españoles en México» representaron, entre otras, obras de Aub como *La vuelta* (referida a la de 1947) y *Los guerrilleros; Ligazón*, de Valle-Inclán, protagonizada por su hija Mimín y por Federico Álvarez (Meyer, 2001: 7 y Álvarez, 2011: 50); *Los pobres* y *La risa del pueblo*, de Carlos Arniches; *Dúo*, de Paulino Masip y *La media naranja*, de los hermanos Álvarez Quintero, según una breve reseña anónima aparecida en el Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles («Teatro», 1957: 25), además de «no sé cuántos entremeses» (Álvarez, 2011: 50).

El testimonio de Federico Álvarez acerca de El Tinglado aporta algo sustancial para que pensemos en esta obra como un ejercicio lúdico para la compañía. Si sostenemos que los personajes parten de personas reales de la cotidianidad aubiana, podríamos identificar parte de los nombres que Elena Coconeta/Aub recita como, por ejemplo, «Fede» –Federico Álvarez–, «Carlos» –Marichal–, «Paco» –Rojo, que, aunque no se le mencione como parte del grupo, era

⁸⁰ Algunos antiguos integrantes de la compañía sitúan su creación en 1942 y desvinculada de Aub (Heras González, 2014: 57).

⁸¹ Se refiere al Instituto Luis Vives y a la Academia Hispano Mexicana, fundadas en 1939. Junto con el Colegio Madrid, fundado en 1941, fueron las tres instituciones de enseñanza promovidas por el exilio español en México para la educación de la segunda generación (y sucesivas, ya que tanto el Vives como el Madrid siguen en activo). Hubo una cuarta, el Colegio Hispano-Mexicano Ruiz de Alarcón, que sólo estuvo en funcionamiento de 1939 a 1943 (García de Fez, 2011: 267).

asiduo también a Euclides, 5 en aquella época⁸²-, o el de «Max» con el propio Aub. Podríamos también apellidar el «cadáver de Pin» como Crespo, que tendría relación con los espectros de los hermanos Rubén y Gustavo (Rojo), ya que Pin Crespo (1921-1978) fue también actriz en la época de oro del cine mexicano y, en su caso, exiliada republicana. Su mayor reconocimiento lo obtuvo con su trabajo en las tablas, donde protagonizó varias de las obras que Aub reseñaría en sus críticas como, por ejemplo, *Corona de sombras*, de Rodolfo Usigli (1947), o los entremeses cervantinos *El viejo celoso* y *La guarda cuidadosa*, dirigido el primero por Rivas Cherif, que ese mismo año se estrenaron en el Teatro Bellas Artes en una función organizada por la Unión de Intelectuales Españoles⁸³ -a la que pertenecía Aub- y sobre la que el autor escribió, respecto a la actriz catalano-mexicana: «Pin Crespo, bonita como un sol, [...] y un tanto nerviosa con tanto teatro por delante, pero justa en su indignación que - a veces- le trababa tantito la lengua» (Aub, 2007: 224). Crespo debutó en el cine con *Contra la ley de Dios* (1946), película dirigida por Adolfo Fernández Bustamante, y en la que Aub trabajó como adaptador. Coincidieron también en *Barrio de pasiones* (1948), del mismo director y donde, como se ha indicado antes, Crespo compartió reparto con Gustavo Rojo.

Volviendo a la pieza que nos ocupa y a los personajes en clave, queda por identificar el espectro de Paquito Bosch, ya que el único exiliado que conozcamos que podría cuadrar con ese nombre es Francisco Bosch Morata (1901-1950), político, maestro y médico valenciano, de la generación de Aub, y que, al llegar a México, se estableció en el norte del país, en Mexicali. Otro Bosch, perteneciente éste a la segunda generación del exilio republicano, sería el historiador Carlos Bosch (1919-1994), hijo del prehistoriador Pere Bosch i Gimpera (1891-1974), pero no concuerda con el nombre del espectro. Tal vez se trate, simplemente, de uno de los miles de exiliados anónimos que se establecieron en México con sus familias.

⁸² Esta información ha sido proporcionada por su hermano, el artista Vicente Rojo, quien no podría tratarse del «Vicente» mencionado en la pieza, ya que su relación con Aub tuvo un inicio más tardío, hacia finales de los años cincuenta. Pero sí recuerda cómo una década antes los progenitores Aub estaban «rodeados de jóvenes que iban tras las bellas hermanas Mimí[n] y Elena [...], que querían llegar a ser de “La familia Coconeta”».

⁸³ Para más información sobre esta representación y el homenaje en el que se enmarcó, cf. Aznar Soler, 2008a: LXIII-LXV.

El armario de Elena

En cuanto a *El armario de Elena*, desconocemos la procedencia del manuscrito cuya reproducción facsimilar se incluye en *Cartas a mi hija Elena*. No se ha encontrado rastro de esta pieza en ninguno de los archivos consultados para este trabajo, por lo que deducimos que debe formar parte de la colección personal que atesoran sus herederas, su hija Elena Aub Barjau y su nieta Teresa Álvarez Aub, como otros documentos que, en los últimos años, han podido verse, por ejemplo, en la exposición producida por el Instituto Cervantes –bajo la dirección de Juan Manuel Bonet y comisariada por Juan Marqués– y reproducidos en el catálogo de la misma (*Retorno...*, 2017).

Esta micropieza, más breve incluso que *La familia Coconeta*, ya que ocupa poco más de un folio, está estrechamente relacionada con ella en tanto que tiene como protagonista a Elena Aub, y el autor, es decir, su padre, la caracteriza del mismo modo que en la anterior: como una joven coqueta que ahora no sólo pronuncia los nombres masculinos, sino que colecciona a los hombres en su armario, como veremos. La acción tiene lugar en «*un cuarto, con un gran armario. Elena está sentada, cosiendo*». Su primera intervención es: «Enrique González Martínez es un gran poeta. Enrique Gonzáles Martínez acaba de cumplir cincuenta años de ser poeta. Enrique González Martínez ha escrito muchos libros buenos. El primer libro de Enrique González Martínez se llama Gabriel López».

Efectivamente, el tan citado Enrique González Martínez (1871-1952) fue un eminente poeta mexicano modernista, de fama internacional⁸⁴. Su carrera diplomática le llevó a establecerse en España entre 1924 y 1931, años en los que trabó amistad con gran parte de la intelectualidad española y europea. Al igual que otros críticos exiliados como Enrique Díez-Canedo⁸⁵, Aub, a lo largo de los años, dedicó –además de un obituario– varios artículos a la vida y a la obra del poeta, entre ellos «Enrique González Martínez y su tiempo», aparecido en *Cuadernos Americanos* en 1952; o «Enrique González Martínez. Vida y poesía», en la *Revista de la Universidad de México* en 1971, reproducido luego en sus *Ensayos mexicanos* (Aub,

⁸⁴ Para más información sobre Enrique González Martínez y su obra, cf. Navarrete Maya, 1993.

⁸⁵ La amistad y la admiración que se tenían Díez-Canedo y González Martínez queda reflejada no sólo en los artículos que se dedicaron respectivamente el uno al otro, sino también en su correspondencia, que da cuenta del inicio de su relación en 1909, y que ha sido estudiada y reproducida por la historiadora (y nieta del poeta y crítico español) Aurora Díez-Canedo (2005).

1974b: 169-190); además de incluirle, y en primer lugar, en su antología de la poesía mexicana de 1950 a 1960⁸⁶ (Aub, 1960: 23-39). En el último artículo arriba mencionado, Aub se muestra contundente al valorarle: «dejemos sentado, en primer término, que Enrique González Martínez es el poeta más importante de su generación mexicana» (Aub, 2007: 867), y lo equipara con Antonio Machado. Incluso alude a él, igual que aludía a don Antonio, como «maestro»: «se van muriendo los maestros que uno más quería y nos vamos quedando al filo de la muerte. Allí está Machado, aquí Canedo y este otro don Enrique» (Aub, 2007: 875).

También da noticia de su muerte –a los ochenta años, el 19 de febrero de 1952– y hasta de su entierro, al que asistió, en sus diarios: «Muerte de Enrique González Martínez. Tan lleno, que no hay por donde cogerlo. Completo. Fue un hombre completo» (Aub, 1998: 203); «Habló Vasconcelos ante la tierra abierta que iba a recibir el cuerpo de González Martínez. Y es hermoso. Porque ambos defendieron los opuestos conceptos del mundo. Y no dejaron de estimarse, sintiendo cada uno que el otro disintiera totalmente de su luz» (Aub, 2003: 105-106).

Por tanto, no es baladí que el poeta al que alaba Elena hasta en diez ocasiones en la pieza, como veremos, sea Enrique González Martínez. Como nos informa Aub a través de las palabras de la hija, el modernista «acaba de cumplir cincuenta años de ser poeta». Este detalle nos permite fechar la obra alrededor de 1950, ya que, aunque el primer poemario publicado por González Martínez, *Preludios*, apareció en 1903, publicó versos en periódicos y revistas desde 1885. De modo que, en algún punto entre las dos cifras, pero no en los extremos (demasiado temprana 1935; demasiado tardía 1953, ya que el poeta murió un año antes, como hemos señalado), y desde luego a partir de finales de 1946, por los motivos arriba referidos acerca de la reagrupación de la familia Aub Barjau, nuestro autor escribió esta micropieza para su hija Elena, según afirmó el editor del libro-estuche en la presentación del mismo, que tuvo lugar en Madrid el 18 de noviembre de 2013.

Tras esa primera intervención de la mediana de los Aub, y al mencionar a «Gabriel López» –que, obviamente, no es el título ni del primero ni de ninguno de los libros de González Martínez–, la acotación nos indica que «entra Gabriel López. Elena

⁸⁶ Para un estudio de ese libro, su recepción y la posición que tomará Aub como antólogo, cf. Valender, 2007.

lo mira y baja la vista», en una señal clara de rubor o timidez, y mantienen el siguiente diálogo⁸⁷:

Gabriel – Hola Elenita.
El – Hola.
Gab – ¿Cómo te va?
El – Bien ¿y tú?
Gab – ¿Vas al baile?
Ele – ¿A qué baile?
Gab – Al del lunes.
El – Iré al baile del lunes.
Gab – Bailaremos.
El – Bailaremos.
Gab – ¿Quieres ser mi novia?
El – Sí.
Gab – ¡Qué bueno!
Ele – ¿Verdad?

Tras este diálogo, «*Elena coge a Gabriel y lo cuelga en el armario*». La identidad de este Gabriel López podría corresponderse con la del escritor mexicano Gabriel López Chiñas (1911-1983), director de Radio Universidad (UNAM) –cargo que desempeñaría Aub más de una década después⁸⁸– en los años de escritura de la pieza⁸⁹. Sin embargo, parece más probable que se trate de un joven cualquiera.

A partir de aquí, la escena se repetirá en bucle, pero con distintos nombres, es decir, con distintos muchachos que Elena irá colgando en su gran armario:

Elena, *cosiendo* [-] Enrique González Martínez es un gran poeta, Enrique González etc.

La escena se repite diez veces, cambiando los nombres de los personajes que entran [y] serán por orden: Gabriel, Paco, Max, Federico, Néstor, Luis, Eugenio, Federico, Jorge, Eugenio, Federico y Antonio. Al final entra Enrique González Martínez y encierra a Elena en el armario. Se oye un gran ruido, el armario desaparece y sale Elena gritando:

– ¡Felipe! ¡Felipe!
*Atraviesa la escena corriendo y baja el
Telón.*

⁸⁷ A pesar de que las reproducciones manuscritas cuentan con una transcripción en el estuche-libro, la transcripción que ofrecemos la hemos realizado directamente del manuscrito, para una mayor exactitud.

⁸⁸ Acerca de la labor de Aub en Radio UNAM, cf. King Cobos, 2007: 56-76.

⁸⁹ Para más información sobre Gabriel López Chiñas y su obra, cf. Ortiz Flores, 1997.

Como en la pieza anterior, el listado de nombres debía corresponderse con los de los jóvenes que más o menos cortejaban a Elena Aub en aquel momento. Parece que Aub escribe nombres de más, porque la escena «se repite diez veces» pero, en cambio, el listado incluye doce variantes, con lo que, incluso descartando el nombre de Gabriel, seguiría sobrando uno. El de Federico, por ejemplo, se repite tres veces; el de Eugenio, dos. Tal vez Aub, en un descuido, los escribiera pensando en la misma persona.

Porque la obra, tal y como se aprecia por su manuscrito, parece redactada del tirón y sin mucha (o ninguna) revisión posterior. Esto nos indica también el carácter de divertimento, de poca importancia, que tenía para el propio autor. Podemos considerarla, pues, un mero ejercicio lúdico, porque incluso muestra menos entidad que *La familia Coconeta*. Sin embargo, ambas piezas son ejemplo de cómo Aub desbordaba teatro en todos los ámbitos de su vida, desde en su producción profesional literaria hasta en los juegos y las complicidades familiares con sus hijas. Según el testimonio de Elena Aub, «eran obras que nos regalaba para representar los domingos» (ap. Manrique Sabogal, 2013).

3.2.2. La madurez de su exilio (1951-1971)

3.2.2.1. Teatro mayor

Después de *No* (1949), Aub no volverá a publicar una obra de teatro mayor hasta cerca de veinte años después, a finales de los años sesenta. Sin embargo, en 1959 presenta *Del amor*⁹⁰, aunque quedó sin estrenar y se publicó un año después. Esta pieza es una rareza dentro de la producción aubiana, una de sus «obras más atípicas y más fascinantes» (Sirera, 2014: 288), ya que se trata de un collage dramático literario de distintos textos, tanto de autoría propia como de otros autores, para ser leídos en un escenario con vestuario de la pintora surrealista Leonora Carrington (1917-2011). La labor de Aub en esta obra es más de dramaturgista/adaptador que de dramaturgo propiamente. Como el título indica, todos los textos, en su gran mayoría cartas, giran alrededor del sentimiento amoroso, especialmente desde el punto de vista femenino. Ese rasgo no es extraño en el teatro de Aub, del que ya se ha señalado desde el principio la validez de los

⁹⁰ Para análisis más extensos de esta obra, cf. González de Garay, 1996 y Miralles, 2006.

personajes femeninos. En *Del amor* no es una excepción, y las mujeres que aparecen defienden una felicidad amorosa que sea construida por ellas mismas. La selección de textos, además, abarca distintas épocas y latitudes. A los de Aub, pertenecientes a los capítulos amorosos de su novela en prosa poética *Yo vivo*, así como a uno de los poetas apócrifos de *Antología traducida*, se suman también cartas de Eloísa a Abelardo (s. XII), de la patriota ecuatoriana Manuela Sáenz o doña Manolita (s. XIX), de Benjamin Franklin (s. XVIII), de la cortesana Ninon de Lenclos (s. XVII) y de Elisabeth von Arnim y Goethe (s. XIX). La obra tiene interés por su especificidad en el conjunto teatral aubiano y por ver cómo desempeña el autor la dramatización de textos no teatrales y los ensambla en un mismo montaje.

Pero, como se apuntaba al inicio de este apartado, no es hasta a partir de 1968 que publica dos nuevas obras de su teatro mayor, *El cerco* y *Retrato de un general, visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda*. Se trata, pues, de un teatro tardío, escrito en sus últimos años y que, sin embargo, sigue respondiendo a las mismas inquietudes que el teatro de los años cuarenta: la visión crítica de la realidad del momento y dejar testimonio de la misma, como señalan también Aznar Soler (2003: 230) o Diago (2006: 75).

La primera, *El cerco* (1968)⁹¹, es la tragedia de la muerte del célebre guerrillero Che Guevara, y se articula en torno a las últimas horas del héroe, al asedio al que le sometieron en la selva boliviana. Las escenas se combinan entre los noticieros que van dando parte de la situación y la propia situación del Che y sus discursos hacia sus compañeros, donde comparte sus ideales, y las últimas decisiones que debe tomar. Aub construye bien las atmósferas románticas selváticas y el heroico personaje, pero peca en exceso de un teatro de ideas que, si en otros momentos funcionó, en esta pieza le resta acción dramática a algunas escenas.

Lo mismo le ocurre a *Retrato de un general...* (1969)⁹², a pesar de que no de manera tan pronunciada. Situada en la guerra del Vietnam, la acción principal se circunscribe en el interrogatorio de un general norteamericano a un prisionero del bando vietnamita. Los dos hombres se reconocen como antiguos compañeros en las Brigadas Internacionales durante la guerra civil española, treinta años atrás, y se

⁹¹ Para análisis más extensos de esta pieza, cf. Monti, 2003; Llorente, 2004; Diago, 2006: 78-81 y Balibrea, 2008.

⁹² Para un análisis más extenso de esta obra, cf. Diago, 2006: 82-85.

preguntan sobre su vida en los últimos años y discuten acerca de su evolución ideológica. Mientras uno sigue leal a las ideas que le llevaron a España décadas atrás, el otro justifica la necesidad de evolucionar hacia otras perspectivas. De nuevo, como sucede en algunas de las piezas del teatro breve, el encuentro termina por resultar un desencuentro. Dado que, como indicábamos respecto a la pieza anterior, tiene un alto componente de teatro de ideas, de discurso, de textualidad literaria y de estatismo, algunos críticos se han inclinado a describir esta obra como un monólogo donde «el escritor ha dividido las voces» (Monleón, 1971a: 130). Y esa idea se correspondería perfectamente con la percepción que tiene Aub de su propio texto, que considera que es «un monólogo, a pesar de los distintos personajes que entran [...], todo pensado en la cabeza de este general norteamericano en el Vietnam» (Kemp, 1977: 8, 19).

A estas dos piezas debe añadirse *De cabo a cabo*⁹³, pieza que Aub escribe en 1971 pero que permaneció inédita hasta la edición de sus *Obras completas* en 2006. En ella, imagina una conversación en el metro de París, en la actualidad de la obra, entre Ben Barka, un político y activista marroquí, principal opositor del rey Hassan II, que fue secuestrado y asesinado en extrañas circunstancias en 1965, y Mohammed Oufkir, oficial militar con cargos ministeriales, mano derecha del rey, a quien la justicia francesa declaró culpable del asesinato. Como el cuerpo del activista nunca se encontró, Aub se sirve de eso para imaginar una realidad en la que no estuviera muerto, sino que llevara años secuestrado por su asesino.

La acción dramática en las tres obras es irregular, ya que, sobre todo las dos últimas, plantean situaciones más estáticas y de debate ideológico. De hecho, estas obras de su «teatro último» se incluyen en el teatro mayor aunque no responden con exactitud a los criterios de clasificación que propuso Aub, ya que, sin bien tratan conflictos de alcance universal, o, mejor dicho, internacional, no son obras de grandes dimensiones ni con el grueso de personajes de los títulos escritos en la década de los cuarenta. Sin embargo, son una perfecta muestra de la intención internacionalista de Aub, en cuyo teatro hay lugar para todos los conflictos, sucedan en la parte del mundo que sucedan, y, hasta su última pieza, mantiene el compromiso ético y de denuncia que caracterizará toda su literatura.

⁹³ Para un análisis más extenso de esta obra, cf. Diago, 2006: 86-89.

3.2.2.2. Teatro breve⁹⁴

Como se ha señalado ya al tratar el teatro mayor de los años de madurez en el exilio, la producción dramática de Aub disminuyó en este periodo. En la década de los cincuenta, de hecho, entre su teatro publicado, encontramos sólo una pieza teatral breve, que incluirá en el grupo de «Teatro policíaco» comentado antes. Se trata de *Así fue* (1955), una obra que reconstruye los motivos del asesinato de un abogado sindicalista por el estado a raíz de una afirmación sin importancia de su mujer. La particularidad de esta pieza reside, como en *Deseada*, en su estructura temporal. También con ocho cuadros, aunque, esta vez sí, breves, Aub cuenta la historia desde el final. Desde el momento en que se está redactando el informe policial que firmará el gobernador hasta el inicio del enredo, que aclara la inocencia del asesinado. Cada cuadro desvela el entramado que la policía hurde para eliminar al abogado y cómo les llega la información comprometedora a través de soplones, y cómo esta le llega a ellos, a menudo fruto de un malentendido o de una frase sacada de contexto, como en este caso. La obra, breve, concisa, de ritmo ágil, sorprende tanto por la apuesta estructural como por el ingenio de Aub al construir la historia.

De la primera parte de la década de los sesenta son el resto de obras de teatro breve del autor. En esos años completa el ciclo de «Las vueltas» con la de 1960 y la de 1964⁹⁵; aumenta su versión de *Los muertos*, de la que había escrito el primer acto en 1945 pero que convierte en una obra no breve al ampliarla con dos actos más, tres en total, en 1963; y escribe por encargo otro monólogo femenino, que incluiría en su «Teatrillo», y que finalmente incorporó a la tercera versión de *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, atribuyéndola al autor apócrifo.

La vuelta: 1960 comparte con la anterior el regreso de la cárcel, pero esta vez de Remigio, su protagonista, y tras veintidós años de presidio. Remigio confía en que en ese tiempo el país habrá evolucionado algo y podrá disfrutar de la tan ansiada libertad para emprender todos los proyectos que imaginó cuando estaba encerrado. Pero rápidamente se da cuenta de que no es así, como le advierte un amigo que va a visitarle y le recomienda que tenga cuidado, que no hable con nadie, que procure no salir demasiado de casa. También su familia le advierte de que no debe hacerse

⁹⁴ Cf. n. 54.

⁹⁵ Para un acercamiento a *Las vueltas* desde la perspectiva del regreso para el propio autor, cf. Pau, 2006; Lázaro, 2014; Piras, 2014 y Mahdavi, 2017.

ilusiones, a pesar de que su hija está metida en la resistencia clandestina al régimen. Pero Remigio se siente un muerto en vida, alguien a quien han truncado todos los sueños sólo por sus ideas. Aub incide de nuevo en la imposibilidad del retorno, pero hace algo más en esta pieza, que es el señalar cómo, tras veinte años de dictadura, todavía seguía juzgándose a la gente en España entre vencedores y vencidos.

Pero la más rica de las vueltas, porque se corresponde, en cierto sentido, con la condición del autor, es *La vuelta: 1964*, cuyo protagonista es un escritor exiliado en México desde hace más de veinte años y que decide regresar a Madrid y acudir a uno de los cafés donde se reunía su tertulia antes de la guerra. Allí comprobará la triste realidad que comprobó también Aub en 1969, en su venida –que no vuelta– a España, y que reflejó tan bien en su diario español *La gallina ciega*: lleva décadas escribiendo para un público que no sabe ni quién es y que, ni mucho menos, le ha leído. Las generaciones de escritores jóvenes tampoco han oído hablar de él. Sus contemporáneos que se quedaron le tratan con resentimiento y le reprochan la vida que ha llevado en el exilio, en libertad, mientras ellos han tenido que sufrir una dictadura y un insilio en su propia soledad. Le advierten que si se queda en España no espere cambiar las cosas, se mantenga callado y al margen y así se asegurará la tranquilidad. El choque del regresado es tal que ni siquiera cuando aparece un joven que sí le conoce y sí le ha leído, y le propone montar su teatro y publicar un número especial en su revista universitaria, parece darle importancia. En el último momento, una carta de la policía le obliga a abandonar España en menos de doce horas. Una orden que, como la causa pendiente en *La vuelta: 1947*, parecen providenciales para no tener que asumir la imposibilidad de la vuelta.

Esta pieza, que Aub escribe tal vez para justificar su no retorno, imaginando lo que pasaría, podría incluirse sin problemas en su diario español, ya que se ajusta perfectamente a lo que se encontró en su experiencia real y no imaginada cinco años después. De nuevo Aub hace gala aquí de un don casi premonitorio, como puede atribuírsele también en el caso de las dos primeras piezas del ciclo judío, el monólogo de Emma y el *San Juan*, por alertar del problema antisemítico que luego alcanzaría cotas impensables que, supuestamente, no se conocieron hasta que se liberaron los campos al final de la segunda guerra mundial. *La vuelta: 1964*, además, cuenta con un recurso dramático interesante, que es la voz de un narrador, el hermano del protagonista.

Para abordar *Los muertos*⁹⁶, cabe tener presente esos *Otros muertos* e incluso *Uno de tantos*, ya que tienen en común la mediocridad de sus personajes, grises, sin ambición, sin ánimo, que han dejado que se les fuera la vida ante sus ojos sin haber participado apenas en ella, sin haberse atrevido a tomar la más mínima decisión. La protagonista de *Los muertos*, Matilde, es una mujer de sesenta años, soltera, que en la madurez de su existencia se da cuenta de que su vida no ha valido la pena. Aub la presenta durante toda la pieza sentada en una mecedora ante una ventana, pensando en su pasado inútil. Toda la acción, pues, es interior. Dialoga con los distintos personajes que la visitan, así como con los personajes que ella misma imagina, ya que Aub usa también el recurso de los dos planos, el de la realidad y el de lo onírico o imaginario. Matilde imagina a los hijos que no ha tenido, y estos personajes de su mente, como ocurría en *Tránsito* con la esposa, son los que le dedican los reproches más duros. Al final del acto, aparece un tramoyista –también imaginario– y la insta para que se levante y se vaya, porque debe desmontar el decorado de su vida.

En los siguientes dos actos, añadidos en 1963, Aub juega a cambiar las circunstancias vitales de la protagonista: en el segundo se habrá casado con el novio que la festejaba pero que tampoco tuvo la iniciativa de pedirla nunca en matrimonio; en el tercero, en cambio, se habrá atrevido a marcharse con un capitán que la pretendía y al que ella rechazó por temor a las habladurías, y habrán tenido un hijo. Pero, a pesar de las diferencias, el final de Matilde será el mismo: la soledad, el vacío y la insatisfacción vital. De modo que la obra es, en realidad, un bucle temporal en el que, en cada acto, Aub mantiene los gestos idénticos al primero y va introduciendo pequeñas variantes según las circunstancias dadas. La obra se cierra circularmente, repitiendo la primera escena, para aumentar todavía más la sensación de bucle dramático. Sorprende en esta obra la narratividad de sus acotaciones, poco común en el teatro del autor.

*María*⁹⁷ (1961⁹⁸) es otro monólogo femenino en el que la protagonista, bailarina profesional, se debate entre entregarse por completo a la danza,

⁹⁶ Para un análisis más extenso de esta obra, cf. Soldevila, 2006.

⁹⁷ Para un análisis semiológico de este monólogo, cf. Orazi, 2014.

⁹⁸ A pesar de que Aub, en su edición del *Teatro completo* de Aguilar, lo fecha en 1964 (Aub, 1968: 1257) –como reproducirán también otras bibliografías como la aparecida en *Primer Acto* («La obra...», 1971: 56) o en la edición de la colección «El mirlo blanco» (Aub, 1971b: 79)–, se publicó por

supeditando a ella su vida entera, o vivir una vida corriente y permitirse tener una pareja, salir con las amigas, relajarse... Este debate, y ahí reside la gracia de la obra, lo presencia el lector/espectador como si se tratara de un diálogo, porque María lo enuncia en segunda persona y lo discute con su imagen en el espejo, como si fuera su doble, que también le responde para defender cada una su postura. Dada esta característica tan singular, sería más correcto definir la pieza como un monodialogo.

Otra pieza breve que no suele contabilizarse entre el teatro del autor, pero que merece considerarse como tal, es el *Paso del señor Director General de Seguridad*⁹⁹, incluido por Aub en *La gallina ciega* (1971). En él recrea las peripecias de la organización de la lectura de fragmentos de sus obras que llevó a cabo él mismo en el Teatro Fígaro de Madrid el 24 de octubre de 1969, y que estuvo marcada por el encontronazo con la censura. En la pieza, de carácter claramente autobiográfico y que se presenta como un fragmento teatralizado y ficcionalizado de su «diario español», Aub escenifica cuadro a cuadro desde la propuesta de realizar esa lectura hasta la lectura en sí, pasando por la elección de su contenido o las gestiones para salvar el acto, después de que el director general de seguridad lo prohibiera alegando que la obra que querían leer, *Deseada*, no había sido presentada a la censura para su aprobación, a pesar de que esa afirmación era falsa. Los protagonistas del paso, además del propio Aub, son Nuria Espert y José Monleón, quienes aparecen como «La actriz» y «El amigo». Ellos fueron los artífices de ese homenaje teatral que encerraba en sí mismo un acto de reivindicación y protesta en el Madrid franquista de 1969. Como apunta Carreira, esta pieza es un buen ejemplo de «la peculiar forma que Max Aub tiene de concebir *sub specie theatri* los hechos más corrientes de la vida» (2003: 340), es decir, su cotidianidad –dejando aparte lo excepcional de su lectura en Madrid, que no puede definirse como un hecho «corriente».

En las *Obras completas* del autor se publicó un mecanuscrito de una pieza que Aub no editó en vida porque no terminaba de convencerle, *El hombre del balcón*¹⁰⁰, cuya primera escritura debía fechar de principios de los años cincuenta y que, al parecer, rehízo en sus últimos años (Monti, 2002: 58-59). Es una obra particular

primera vez en marzo de 1961 en *Ínsula*, y en mayo de ese mismo año en la *Revista de la Universidad de México*.

⁹⁹ Para un análisis más extenso de esta pieza, cf. Lázaro, 2019.

¹⁰⁰ Para un análisis más extenso de esta obra, cf. Monti, 2002: 58-62.

dentro de su producción, que engloba varios de los temas y recursos del teatro aubiano, aunque se aprecia que no termina de estar resuelta. De nuevo jugará Aub con lo onírico y lo real, hasta tal punto que, en esta pieza, se confunde en ocasiones lo uno con lo otro, o se superponen los dos planos en la misma acción, de manera que el lector puede llegar a perderse. La obra se sitúa en una capital hispanoamericana la noche del 3 de septiembre de 1951, en un régimen dictatorial. El protagonista, Andrés, casado y con tres hijos, trabaja en la Casa de la Moneda. Vive en el apartamento del centro de una finca de tres pisos que comparte con una familia de exiliados españoles que viven arriba, y con su jefe y su esposa que viven en el de abajo.

Un año atrás, su amigo Ricardo, opositor del régimen, acudió a su casa en busca de ayuda porque la policía le perseguía. Andrés le negó el auxilio y Ricardo murió al caer del balcón cuando intentaba huir. La muerte del amigo inició en Andrés el despertar de su conciencia política y empezó a involucrarse también en la lucha. De este modo, accedió a que el grupo resistente usara la imprenta de la Casa de la Moneda para imprimir unas octavillas. El fantasma de Ricardo tiene gran presencia en la obra, ya que se encarga de enunciar el prólogo y va aclarando las escenas o comentándolas para asegurarse de que el lector sigue la trama, indicando si los hechos ocurren o no de la manera que se cuentan, jugando, como Aub, con la realidad y la ficción, siempre de modo metateatral en este caso.

La acción dramática, en realidad, se corresponde más con los deseos ocultos de Andrés en un plano onírico, en el que las mujeres jóvenes y atractivas, por ejemplo, son su objeto de deseo, o la tentación de falsificar billetes en la imprenta. Lo que se muestra al lector, salvo en la primera escena y en la última, forma parte del sueño del protagonista. En la última escena, en cambio, de vuelta a la realidad, su ayudante y cómplice en la imprenta le avisa de que han detenido o matado al resto del grupo. Cuando la policía acude a su casa, el amigo se esconde en el balcón por recomendación de Andrés, y una vez allí él le dispara justificando que se trataba de un ladrón para cubrirse las espaldas frente a la policía. El investigador del caso, que conoce los tejemanejes de Andrés pero a quien le interesa tenerle de su lado para un próximo alzamiento contra el dictador que les gobierna, inventa una versión de los hechos que le exculpen y atribuye el asesinato a la esposa, en defensa propia, papel que ella asume liberando así a su marido y tomando rápidamente el control de la

situación. *El hombre del balcón* es una pieza desigual en su estructura, compleja, con distintas estéticas, pero que sigue indagando en las mismas líneas de creación que la mayoría de las obras de Aub y que presenta, de nuevo, la dicotomía entre lo que se es y lo que se quiere ser.

3.3. Características generales del teatro en el exilio de Max Aub

Tras esta panorámica de los títulos que componen el teatro de Max Aub publicado hasta la fecha, vale la pena destacar las principales características presentes en todos ellos. La mayor virtud de Aub como dramaturgo es su maestría para los diálogos. Este rasgo es algo de lo que el propio autor era muy consciente, como él mismo expresa: «los diálogos me salen con una facilidad total. [...] Una vez creados los personajes el diálogo me sale por las buenas, y va directamente al público», hecho que él veía como una prueba más de que «soy hombre de teatro y no novelista» (Kemp, 1977: 8, 9).

También en sus diarios reflexiona sobre el valor del diálogo teatral: «El teatro es [...] la relación entre la obra y el público. Es decir, lo que existe entre mi idea y los demás. El diálogo. Todo depende de su calidad» (Aub, 2003: 269). Por lo que no es de extrañar encontrar anotaciones en sus libretas de trabajo que encajarían perfectamente con una poética teatral acerca de este elemento imprescindible de su dramaturgia: «Dos maneras de escribir diálogos: Diciendo lo que la gente no dice y desearía decir. Diciendo lo que dice dejando entrever lo que quisiera decir y no dice. (Siempre el trasfondo sobrehumano de lo indecible). La primera manera es la llamada poética; la segunda, realista» (ADV. C.7-20).

De ahí que no sea de extrañar que esa capacidad dialógica del autor sea precisamente lo que más elogios reciba por parte de sus lectores y amigos, como, por ejemplo, del intelectual y diplomático mexicano Jaime Torres Bodet, quien afirmaba, tras la lectura de *Los muertos* en 1971, que «me interesa mucho su diálogo, rápido y lúcido» (AFMA. C.13-42/37). O, mucho antes, del dramaturgo Alejandro Casona, quien, en 1949, tras leer *La vuelta*, *Tránsito* y *A la deriva*, –y probablemente el resto de piezas breves– incluidas en el primer volumen de *Sala de Espera*, escribía a Aub: «Me gusta en ellas lo que siempre me ha gustado y me ha hecho creer en tu

teatro; ese diálogo apretado, vivo y tenso, que hace las cosas al mismo tiempo que las dice» (Aub y Casona, 2003: 104).

Y es que todos los diálogos de su teatro, con escasas excepciones, son inteligentes, precisos, agudos, veraces, coherentes, con el punto justo de esa ironía tan maxaubiana, siempre presente en sus textos. Mediante los intercambios verbales, Aub logra crear atmósferas muy distintas y claras tensiones dramáticas. El ritmo de las intervenciones, el equilibrio entre la palabra y el silencio, el significado de lo que se dice y lo que se sobreentiende e incluso de lo no dicho hacen del suyo un teatro de gran calidad verbal, un teatro que tanto al leerlo como al enunciarlo se paladea, suena verdadero. Porque Aub huye (casi) siempre del artificio y la grandilocuencia, pero todavía más en las réplicas de sus personajes. Y logra condensar la potencia de la escena en las palabras, ya que el suyo es, indudablemente, un teatro de texto.

Por ello, este efecto creador de sus palabras se aplica también –todavía más, si cabe– en el caso de los monólogos, que merecen mención aparte, por tratarse de una tipología dramática que gustaba especialmente al autor, ya que, a través de ellos, potenciaba su interés por los personajes: «en un monólogo no meto al personaje en relación con nadie y así lo puedo estudiar mejor» (Kemp, 1977: 9). De ahí que sea una forma dramática que practica tanto en obras completamente monologadas, como las recogidas en sus *Tres monólogos...* o *María*, como en piezas de varios personajes en las que incluye monólogos considerables, como, por ejemplo, *Deseada*, *San Juan* o *Los muertos*, por mencionar títulos bien distintos.

Otro rasgo significativo de su teatro es la complejidad creativa de los personajes femeninos. Las mujeres del teatro de Aub son en su mayoría personajes muy redondos, muy completos, con muchos matices. Independientemente del carácter que atribuya a cada figura, tienen en común una elaboración cuidada y precisa de ese carácter, coherente, que generan fuerzas y motores dramáticos, que instan al avance de la acción. Aub procura huir de los estereotipos o de las convenciones teatrales clásicas para atribuir roles a sus mujeres, y las coloca en otras perspectivas dramáticas que, en general, contribuyen a su evolución personal, ya sea durante el transcurso de la obra, ya sea en un plano extraescénico. Los personajes masculinos, en cambio, aunque con excepciones, se presentan de manera más plana, menos matizada.

Y, finalmente, la característica más comentada es su indudable tendencia al teatro político, histórico, testimonial o documental, géneros en los que se pueden incluir la mayoría de sus obras. Su compromiso inquebrantable de mantener ante todo su lucidez y su sentido crítico ante la realidad, de alertar de los sucesos que le parecen alarmantes, de denunciar las injusticias. Este afán forma parte del sentimiento humanista y socialista del autor y no se refleja sólo en el teatro, sino en toda su obra.

Sin embargo, hay una característica de su teatro, que señalaba ya Doménech (1967: 20-24) en el primer trabajo destacado sobre la obra dramática aubiana, y que, a pesar de las décadas y de los montajes transcurridos desde entonces, creemos que sigue pudiéndosele aplicar: el haber sido llevado escasamente a escena. Parece que todavía no ha llegado el momento de que se cumplan las palabras que le vaticinó su amigo, el escritor exiliado Segundo Serrano Poncela¹⁰¹, en 1961: «en otras circunstancias, usted sería el primer hombre del teatro español actual. [...] Si dentro de años vuelve el polvo al polvo y España se torna respirable [...] le reivindicarán las generaciones nuevas y le sobrarán escenarios» (AFMA. C.13-43/16).

Porque, si bien es imposible que todo el teatro de Aub comentado hasta ahora se considere de lectura o de montaje imprescindible, puesto que hay piezas dramáticamente menores, también las hay que son auténticas obras maestras. En su conjunto, pues, sí que es un teatro que vale la pena conocer y tener en cuenta. Porque se enmarca en las tendencias de renovación escénica del teatro universal del siglo XX, y porque, a pesar de que algunas piezas hayan podido no envejecer muy bien, otras resultan –y de qué manera– absolutamente pertinentes para el público contemporáneo y le interpelan de forma directa por lo humano de sus textos. Porque eso es, en última instancia, todo el teatro de Aub: un teatro sobre las problemáticas humanas de todos los tiempos.

¹⁰¹ Para un estudio de la correspondencia entre ambos, cf. Montiel Rayo, 1996.

4. El teatro inédito

4.1. Presentación de las obras

En el volumen de «Teatro mayor» de las *Obras completas* de Aub (2006), se publicó de manera póstuma *De cabo a cabo*¹⁰², la última obra teatral del autor, a quien no le dio tiempo, en vida, de verla editada ni traducida, ya que tenía apalabrada su publicación en alemán (Isasi Angulo, 1974: 15), como puede comprobarse también en su epistolario con la traductora de la pieza, Erna Brandenberger (AFMA, C.3-5/30). En el estudio introductorio que Diago dedica a esta obra y en relación a su publicación, afirma: «conviene aclarar que muy probablemente no sea *De cabo a cabo* la única obra que queda inédita de Max Aub» (Diago, 2006: 87). Él mismo, unos años antes, había indicado que

tanto en el Colegio de México como en la Fundación Max Aub de Segorbe se conservan entre sus textos inéditos esbozos de comedias e incluso obras terminadas, como *Los desheredados*, *Levantar muertos*, *Don Juan*, *Divertimento en mi*, *La consulta* y otras, formalmente muy poco aubianas pero que, de confirmarse su autoría, no harían más que alimentar nuestra sospecha de que en un momento dado, urgido por las necesidades económicas y quizá presionado por su entorno familiar, Aub tuvo la tentación de cultivar una dramaturgia más plegada a las preferencias del gran público. En cualquier caso, de ser cierta nuestra suposición, es evidente que Aub supo sobreponerse a la tentación del teatro comercial y no se traicionó estéticamente a sí mismo (Diago, 2004: 157).

Aunque no vamos a valorar todavía estas apreciaciones de Diago, en el estudio anteriormente referido él considera que «no sé si tendría algún interés publicar hoy esas obras, cuando su autor no quiso hacerlo en su momento» (Diago, 2006: 87). No podemos sino opinar lo contrario: sin considerar su publicación o no (que nos parece igualmente interesante), un estudio de estas piezas teatrales inéditas de Aub nos resulta fundamental para completar la faceta dramática del

¹⁰² Cf. p. 106.

autor, para matizar todavía más una figura ya de por sí compleja y llena de variantes, a pesar de la coherencia general que rige su obra. Y es que no se trata de un par o tres de títulos, sino que, como se ha señalado ya en la introducción, se recoge en este trabajo un corpus de veintidós obras teatrales inéditas de Aub; además del estudio de *San Luis*, compuesto por los materiales pre-textuales de *San Juan*; y de otros materiales de la misma índole relacionados con las obras inéditas como notas o borradores en estadios muy iniciales. Si tenemos en cuenta solamente las obras, suponen un aumento de más del treinta y cinco por ciento del total de la producción dramática aubiana publicada –y, por ende, más o menos conocida– hasta el momento, compuesta por las sesenta y dos obras de las que ya se ha dado cuenta en el capítulo anterior.

Sin contar con piezas de las que tenemos noticia, pero que hasta la fecha no se han localizado, como, por ejemplo, el manuscrito perdido a finales de la guerra civil del drama *Los apartes*, una obra «que llevaba bastante adelantada y que volvía una vez más al tema de la incomunicabilidad entre los seres humanos» (Soldevila, 1999: 165), «donde, en un barco –¡oh prefiguración del *San Juan!*–, los hombres aparecían enjaulados en compartimentos estancos intentando, en vano, entenderse los unos a los otros» (Aub y Soldevila, 2007: 115). Aub recordará este texto en más de una ocasión a lo largo de su vida, como demuestra la referencia que le dedica en *La calle de Valverde*, aunque le cambie el género: «Max Aub, un escritor joven, de Valencia, [...] piensa escribir, o está escribiendo, una novela en la que, al final, cada uno de los personajes, cada uno por su lado, en su jaula, se vuelve loco. O hablan para sí, que viene a ser lo mismo» (Aub, 1985: 532). O, con mayor precisión, en una anotación en sus diarios de junio de 1960, donde aporta más datos sobre la obra:

Deseo de escribir *Apartes*, aquella obra que anunció Chabás [...] en 1934 o 35 en el *Diario de Barcelona*. Cada quien en su jaula –en el puerto– y una grúa que los va entregando a las bodegas de un barco carguero. Y el domador –de domador– con su látigo ordenando la maniobra. De cómo una muchacha se mudó a la jaula de su enamorado (sin que nadie supiera cómo). (Aub, 1998: 315).

También podríamos mencionar *La guerra*, esa «tragicomedia [...] que es un grito contra la guerra imperialista» (Aub, 1933: 7), y de la que sólo conocemos los

fragmentos que se publicaron en la revista *Nueva Cultura* en 1935¹⁰³, aunque Aub aseguraba tenerla terminada ya en 1933, fecha en la que también afirma estar «acabando un *Edipo*» (Aub, 1933: 7) que no volverá a mencionar y del que nada se sabe. O las numerosas piezas de circunstancias que Aub aseguraba haber escrito durante los años de la guerra, pero que también se perdieron (Kemp, 1977: 11).

Y lo que no sobra, ni en sus diarios (p. ej., Aub, 2003: 38, 75, 273) ni en sus fondos de los archivos consultados para este trabajo, son decenas de anotaciones con argumento para posibles obras, e incluso algunos de ellos en estados más avanzados, con resúmenes de la acción por actos, esquemas de escenas, de personajes, o hasta algún diálogo redactado ya.

El propio Aub afirmó en más de una ocasión, en sus últimos años de vida, que estaba trabajando en diversos textos teatrales: «si no trabajo en cien cosas a la vez no me divierto. [...] Un ensayo sobre la novela de la Revolución en México. Dos cosas de teatro. Una novela larga, y otra no tanto. Un tomo nuevo de *Antología traducida*. Otro de prosas. Y otras novelas y dramas» (Embeita, 1967: 6). O que tenía varios empezados: «tengo que terminar [...] varios [libros], sin contar las muchas comedias que he empezado» (Kemp, 1977: 10). Estas afirmaciones concuerdan perfectamente con nuestros hallazgos dramáticos.

En las siguientes páginas, pues, se describe y se cita buena parte del contenido de cada una de las obras inéditas presentadas en este trabajo, que se analiza y se pone en diálogo con el resto de la producción aubiana, además de describir también en detalle los documentos manuscritos y mecanuscritos de los que se componen. Cabe recordar que estos materiales proceden del fondo de Max Aub del Archivo Histórico del Colegio de México (AHC), del del Archivo de la Diputació de València (ADV) y del Archivo de la Fundación Max Aub (AFMA), y en cada caso se especifica la ubicación exacta de los documentos, cuya procedencia se indica por las siglas –con las que hemos abreviado el nombre de cada archivo– que encabezan luego la signatura de cada material.

Debemos precisar, no obstante, que, dado el volumen de citas que aportamos de cada texto, no se indica en cada caso la procedencia con la signatura del archivo correspondiente, a menos que se trate de otro documento y no de la obra que se está

¹⁰³ Cf. pp. 51-52.

presentando en ese momento. Por lo que el lector encontrará la referencia principal en el apartado de la descripción, pero no se remite constantemente a ella, aunque se cite con frecuencia. Para la transcripción de los textos, en las citas se ha corregido la ortografía y la puntuación en los casos en que ha sido necesario, y las acotaciones se han marcado en cursiva para diferenciarlas del texto enunciado.

A pesar de que estamos de acuerdo con las observaciones que hizo hace un tiempo Silvia Monti (2015: 86), donde expresaba la necesidad de «prescindir [del] encasillamiento en teatro mayor y teatro breve» y establecer una nueva categorización para el teatro de Aub, hemos decidido no abordar esa problemática en este trabajo. Por lo que las obras que presentamos se han clasificado, siguiendo los usos del autor, en esos dos grupos, «Teatro mayor» y «Teatro breve», y se ha dedicado un tercero al «Microteatro» para aquellas piezas de extensión muy corta que se han considerado terminadas.

En algunos casos consta en los materiales la fecha de escritura, pero en la mayoría no, de modo que se ha tratado de fechar el mayor número posible de textos, aunque haya sido de forma aproximada. Cuando se dispone de una fecha o de una estimación, lo hemos hecho constar entre paréntesis al lado del título de la obra, en el epígrafe del correspondiente apartado. Como se ha indicado ya, también, la mayoría de las piezas están inconclusas, hecho que, en algunos casos, resulta poco relevante por el valor que tiene el fragmento, las escenas e incluso los actos conservados en sí mismos. En otros casos sí que cobra importancia, ya que se intuye, como se señalará en cada ocasión, que podríamos estar ante una pieza de destacada valía dramática.

Se presenta a continuación el corpus principal de este trabajo y se aportan los datos básicos de cada pieza como introducción a su estudio y a su contextualización en la producción maxaubiana.

4.1.1. Teatro mayor

En este apartado se incluye, por un lado, una versión de *Don Juan* en cinco actos, motivo por el cual se ha optado por considerarla «teatro mayor», siguiendo la premisa de Aub (2006a: 97) del «tamaño», a pesar de que la temática no se corresponda con problemáticas colectivas, como la mayoría de sus obras del teatro

mayor, aunque, a la vez, es indiscutible que el mito de don Juan es un tópico universal.

El *Don Juan* aubiano se corresponde con una adaptación libre a partir de la *nouvelle* de Prosper Mérimée *Les âmes du purgatoire*, de la que Aub había preparado ya un argumento cinematográfico. Ambos textos se estudian como antecedentes del drama donjuanesco maxaubiano, fechado en marzo de 1947. En él, Aub presenta en los primeros dos actos la juventud de Don Juan de Mañara y sus inicios como burlador en Salamanca; en el tercero, su participación en la guerra de Flandes y las aventuras libertinas que allí lleva a cabo; en el cuarto, con un don Juan ya maduro, su encuentro con los fantasmas del pasado y, luego, el funeral por su propia persona; y, finalmente, en el quinto acto, su conversión.

Se trata de una obra inconclusa, ya que el último acto no está terminado; e incompleta, desde el punto de vista de que algunos de los actos y escenas que se conservan muestran signos de necesitar alguna revisión o reescritura. Sin embargo, y a pesar de estas carencias, resulta muy interesante en tanto que incrementa la nómina de títulos dramáticos del corpus sobre don Juan en el exilio. Que uno de los dramaturgos exiliados más prolíficos, como es Aub, contribuyera en la reinterpretación del mito hispánico más universal, y, además, con una de las adaptaciones más tempranas en la diáspora republicana, nos parece razón suficiente para abordar esta pieza en este trabajo, más allá de que su escritura no esté terminada y de que, por su calidad teatral, no se incluiría entre los mejores títulos del autor.

Por otro lado, a pesar de no tratarse de una obra en sí, se incluye también *San Luis*, el antecedente pre-textual de *San Juan*. Si bien está formado por notas, esquemas, diálogos y escenas sueltas, consideramos que los datos que aporta acerca de la gran tragedia maxaubiana justifican sobradamente su inclusión en este trabajo. Principalmente, porque desmienten la afirmación del autor acerca del periodo de concepción de esta obra, que siempre se ha ubicado entre 1941 y 1942, al hilo de sus propias declaraciones. El manuscrito de *San Luis* data de octubre de 1939 y su contenido, como se ha tratado de demostrar en las páginas dedicadas a su análisis, tiene un parecido tan significativo con *San Juan* que no hay duda de que estamos ante los primeros materiales que Aub generó para su tragedia. Dada, pues, la

intrínseca relación de *San Luis* con la obra del teatro mayor por excelencia, se ha considerado apropiado incluir el estudio de estas notas también en este apartado.

4.1.2. Teatro breve

Bajo este epígrafe se incluyen catorce textos teatrales en distinta fase de redacción. La mayor parte de ellos se encuentran inconclusos; de otros no podemos afirmar ni negar que estén concluidos, ya que muestran una unidad dramática en sí mismos y podrían funcionar teatralmente como textos terminados, a la vez que podrían también ser el comienzo o una parte de algo mayor; pero también contamos con textos que damos por acabados o, cuanto menos, acabada una primera versión completa, que no implica solamente su redacción, sino también su revisión. Ha sido posible fechar nueve de estas catorce piezas, o aventurar una datación aproximada, e –incluyendo las cinco que quedan sin datar– nos inclinamos a pensar que todas forman parte de la producción teatral del autor en su exilio mexicano.

Dados los varios estados en que se encuentran las piezas que agrupamos bajo la etiqueta de «teatro breve» –cosa que no ocurre con los otros dos apartados, ya que ninguno de los dos textos de «teatro mayor», como se acaba de exponer, está concluido; y, en el caso de las micropiezas, las consideramos todas terminadas–, se presentan ordenadas según las hayamos leído como terminadas, inconclusas o indeterminadas. Por lo que, en primer lugar, presentamos las dos únicas obras breves que, a nuestro parecer, muestran un estado de redacción completo.

La primera de ellas es *La consulta*, una farsa ubicada en un país monárquico y totalitario. El rey se encuentra gravemente enfermo, y los cuatro médicos más eminentes del reino han sido convocados para curarle. Pero no logran ponerse de acuerdo sobre el diagnóstico ni sobre el tratamiento. Uno de ellos, sin embargo, propone llamar a otro médico sobre el que ha oído decir que estudia esa enfermedad, pero tiene el «defecto» de ser republicano. Esto le convierte ante los ojos del resto de médicos, del primer ministro y, por supuesto, del monarca, en un enemigo al que no van a consultar bajo ninguna circunstancia. A pesar de ello, cuando el rey está a punto de expirar, ordena que hagan llamar al republicano, pero los médicos presentes se niegan, y afirman después que murió repitiendo que nunca iba a dejar que un ateo le curara, para preservar con esa mentira la figura divinizada del rey. Con esta farsa, escrita seguramente en la década de los cuarenta, Aub satiriza

acerca de cómo la intransigencia de las personas y la cerrazón hacia quienes consideramos enemigos o contrarios puede llevarnos a la muerte, como al rey de la pieza. Pero incide también en los peligros de vivir bajo un régimen totalitario en el que todo se manipula, incluso las últimas palabras del monarca al que se considera Dios, para que nada cambie y todo siga según el orden establecido.

La segunda pieza que damos por terminada es *Se vende*, que fechamos hacia 1951. La obra supone un sueño teatralizado del protagonista de la pieza, un exiliado republicano en México cuyos problemas económicos le llevan a venderse, a hacer cualquier cosa a cambio de dinero, puesto que incluso su matrimonio se tambalea por culpa de su precariedad. Un antiguo amigo, muy bien posicionado, le encarga un asesinato a cambio de tanto dinero como para vivir despreocupadamente el resto de su vida, y el protagonista, aunque acepta, se debate por saber si será capaz de hacerlo o no. La particularidad de esta pieza reside en que incluye un prólogo y un epílogo narrativos, pero dramáticamente no destaca demasiado. Con ella, Aub practica un teatro de ideas, lleno de reflexiones oportunas acerca del mundo y del ser humano.

Respecto a las ocho obras claramente inconclusas –y, en algunos casos, también incompletas– presentan muy distintos niveles de finitud. Algunas cuentan con más de un acto redactado, mientras que otras sólo con una escena. A pesar de ello, consideramos de interés su estudio, por los datos relevantes que aportan al análisis del imaginario teatral maxaubiano.

Los desheredados tiene como protagonistas a una familia aristocrática que se ha quedado en la ruina al tener que hacer frente a unas deudas contraídas por uno de los hijos e intentan mantener su estatus social y su ritmo de vida a toda costa, bien sea mediante casamientos por conveniencia, bien sea alegando ser hijos ilegítimos e intentando que el padre no reconocido les mantenga. La hija menor, en cambio, ante la idea de que sus amigos la dejen de lado cuando no pueda mantener su nivel de vida, intenta suicidarse, aunque sin éxito. A pesar de que se trata de un bosquejo, de una pieza inconclusa, todo apunta a que hubiera sido un drama costumbrista acerca de las apariencias y las hipocresías de las clases altas, ya que acerca de eso versan las páginas que conocemos.

Los materiales relativos a la pieza *Teresa* son similares, en cuanto a su tipología, a los de la pieza anterior. Se conserva el primer cuadro, parte del segundo,

y un par de escenas consecutivas que, por la cronología de los hechos dramáticos, irían más adelante, por lo que no sólo es una pieza inconclusa, sino también incompleta. En ella Aub plantea un drama romántico similar a *Deseada* pero con los papeles turnados: en *Teresa* es la madre quien se enamora del marido de su hija. Sin embargo, por la última escena redactada, parece que, en realidad, todo ha sido un montaje de la hija para provocar que su madre finalmente se enamorara, tras muchos años de cerrarle las puertas al amor en su vida.

Monólogo del muerto recoge varias escenas o fragmentos de esta pieza, que a pesar de tener una unidad dramática, damos por inconclusa debido a que no tenemos la seguridad de que conformen la totalidad del texto de la obra, y, por tanto, consideramos que no se puede dar por terminada. A pesar del título, la protagonista del monólogo es la esposa del muerto, que tampoco es tal, ya que se trata de un hombre víctima de algún tipo de parálisis severa que se ha quedado físicamente inmovilizado para el resto de sus días. Su mujer aprovecha su nuevo estado de inmovilidad e incapacidad para atreverse a ajustar cuentas con él acerca de su vida en común y su pasado, y de lo infeliz que ha sido a su lado. Uno de los fragmentos sueltos, sin embargo, –y que, por cierto, no se encuentra inédito porque se publicó como anotación en los diarios del autor–, a pesar de compartir título con los principales, presenta un contenido totalmente distinto y alejado. En él, la voz dramática se corresponde con un muerto no identificado que habla acerca de la condición de la muerte y del peso de la culpa que llevan muchos vivos que quisieran no estarlo.

Del otro lado es una de esas piezas que sabe especialmente mal que estén inconclusas, porque sólo con las tres primeras escenas puede notarse que estamos ante el mejor Aub dramaturgo. El conflicto se sitúa en Valladolid el 18 de julio de 1936, en el seno de una familia dividida ideológicamente ante el conflicto que acaba de estallar. El hijo mayor, el menor y la mujer del primero son abiertamente republicanos y de izquierdas, mientras que el mediano es falangista y la madre monárquica y muy católica. Sebastián, el hijo mayor, se va a Madrid por la mañana temprano, por si pudiera ser de ayuda al gobierno, y deja en la casa familiar a Luisa, su mujer, y al hijo de ambos, Rafaelín, que está enfermo. Cuando su madre se entera de que se ha ido sin decirle nada, se enfrenta con su nuera en una de esas discusiones entre mujeres tan potentes dramáticamente y tan aubianas. El hijo menor, en

cambio, ve la noticia de la marcha de su hermano como un ejemplo y se siente todavía más dispuesto a salir a la calle a defender la República. La sorpresa llega cuando se encuentran con el mediano vestido de falangista, dispuesto a hacer lo mismo por el bando contrario: apoyar la sublevación. Las notas y los esquemas que acompañan estas tres primeras escenas de la pieza nos permiten conocer cuál iba a ser el desarrollo de la acción que tenía previsto Aub. Sin duda, *Del otro lado* apuntaba maneras de convertirse en uno de los títulos imprescindibles del teatro histórico, político y, sobre todo, testimonial del autor.

La certeza, en cambio, se compone de un fragmento mucho menor que los de las obras anteriores, en el que conocemos el *dramatis personae* y poco más que la presentación del conflicto dramático. Julián tiene la certeza de que su mujer, Lina, le engaña con uno de sus amigos. Por lo que decide invitarles a todos a su casa a tomar café para, al observar cómo se comporta su esposa con cada uno de ellos, poder averiguar cuál es el amante. Este argumento, que, en manos de Aub, podría prometer mucho, queda interrumpido tras la llegada del primero de los invitados, por lo que no sabemos cuál habría sido el resultado de la prueba. A pesar de su aspecto de drama burgués, la escena que presentamos contiene todos los elementos característicos del teatro aubiano, sobre todo por lo que respecta a la vivacidad de sus diálogos y a la construcción de sus personajes.

Con *La espera* ocurre algo similar a lo que encontramos con la anterior, y es que, como el fragmento que conocemos es tan breve, el conflicto se puede llegar a intuir, pero no se desarrolla. En este caso, los protagonistas de la pieza son Rubén y Antonia. Se han citado en casa de él, y el hombre espera con impaciencia la llegada de su invitada. Cuando al fin llega, su conversación desembocará inevitablemente, por más que cambien de tema, en una declaración amorosa por parte de él, hasta que ella accede a corresponderle. Sin embargo, toda esta primera parte habrá tenido lugar sólo en la imaginación de Rubén, que despierta de su ensoñación cuando Antonia, acompañada de su amiga Adela, llama al timbre. Pero la recepción real quedará truncada a las pocas réplicas. También como en el caso anterior, en *La espera* se pueden percibir los rasgos característicos de los diálogos y de los personajes aubianos, y el tono remite a un drama burgués.

Por el contrario, el breve fragmento de [*Drama inglés*], título con el que hemos bautizado la pieza no titulada por Aub, es inferior, dramáticamente

hablando, al resto de obras inconclusas presentadas. Ambientado en Londres, tiene como protagonistas a un inglés que ha pasado cuatro años en la India y al que, al regresar a la capital del Imperio, le gustaría comprar una miniatura, así que acude a la dirección que aparece en el anuncio donde la ha visto. Allí, por sorpresa, se reencontrará con la mujer de quien estaba enamorada, pero que abandonó al irse a la India. Ella se ha casado y le pide que no vuelva más por su casa. Vive también allí, además de su marido, la hermana viuda de éste. Desconocemos los detalles, pero de las réplicas del breve fragmento entre los tres habitantes de la casa se desprende que hay algo turbio en ese matrimonio.

Teodora es el fragmento más breve de todos los presentados en este apartado de teatro breve inconcluso. Se compone de un prólogo dramáticamente muy activo, a telón corrido, para presentar, en la acción principal, un diálogo entre dos personajes, el juez y Teodora, que es, en realidad, un interrogatorio a la protagonista, acusada de asesinato. Desgraciadamente, el interrogatorio queda rápidamente inconcluso, así como el resto de la pieza. A pesar de ello, tiene trazas de haber podido ser una obra interesante, ya que, con lo poco que llegó a escribir Aub de ella, se percibe su teatralidad y la fuerza de su protagonista.

Las cuatro obras cuyo estado definimos como indeterminado comparten, como hemos comentado, la característica de presentar una unidad dramática y una resolución del conflicto, por lo que podríamos considerar que tienen una conclusión, pero contienen indicios de que esa resolución podría no ser definitiva. Por tanto, funcionan dramáticamente como piezas concluidas, pero podría tratarse también de piezas incompletas. Al no poder decantarnos por una de las dos opciones, decidimos otorgarles este estado de indeterminadas, motivo por el cual las hemos agrupado al final del apartado.

Divertimento en mi es una obra cómica que gira alrededor del canto lírico. Los protagonistas son un maestro de canto y su aventajado discípulo. El maestro tiene grandes planes para convertir al alumno en el mejor tenor del mundo, pero pasan por tomar medidas un tanto drásticas que implican hacer grandes sacrificios, entre ellos anular la boda con su prometida, Lucia, quien también aparece en la pieza. Aunque sencilla, destaca por su ambientación italiana y por lo divertido de sus diálogos, especialmente aquellos que protagoniza el maestro.

La despedida presenta una escena entre dos amigos, Cándido y Esteban, en la que el primero acude por la mañana a casa del segundo para informarle de que la mujer con la que Esteban ha mantenido una relación hasta esa misma noche, a partir de ese momento le dejará para estar con él, Cándido, como habían acordado la tarde anterior, para que así ella pudiera despedirse de Esteban dejándole un grato recuerdo. La mujer, que está todavía en casa del amante, resuelve que, aunque eso era lo que habían planeado, ha cambiado de opinión esa misma mañana y prefiere no sólo seguir la relación con Esteban, sino incluso casarse con él, a pesar de que Cándido, despechado, le augure que pronto volverá a cansarse de su amigo.

El cáncer recrea una conversación entre una artista plástica afectada por la enfermedad con que Aub titula la pieza y un viejo amigo que ha ido a visitarla. Después de hablar de varios temas más o menos tópicos, él finalmente le reconoce que el motivo de su visita es que no puede resignarse a que ella muera y que no se hayan acostado nunca. A partir de ese momento, le expondrá las razones de su capricho y los motivos por los que considera que ella debería concederle ese deseo.

Cómo fue o la Revolución Mexicana es una pieza en cuatro escenas que discurren en el mismo espacio pero en distintos tiempos. Tiene como contexto histórico la guerra cristera mexicana, conflicto durante el cual una familia escondió a un cura dos años en su azotea. Años más tarde regresará a visitarles y se enterará de que la joven criada que servía allí, con la que tuvo una relación, dio a luz un hijo y se fue a vivir a la capital del país, y le asaltarán la duda de si el niño es suyo. A pesar de esa excusa sentimental, la obra es una breve y parcial reconstrucción de cómo fue la revuelta cristera en la práctica. Sus combinaciones temporales, por un lado, y, por otro, el reflejo de la guerra civil española que planea sobre la pieza la hacen dramáticamente interesante.

De las catorce piezas –y dejando aparte que la mayoría presentan cualidades dramáticas reseñables, como, por ejemplo, la calidad de sus diálogos–, destacan *La consulta*, por ser la farsa un género apenas cultivado por Aub en su exilio republicano; *Monólogo del muerto*, por los paralelismos que pueden encontrarse en su escritura con otros monólogos aubianos; *Del otro lado*, por su carácter testimonial sobre la guerra civil española; *El cáncer*, por la construcción y dinámica de sus personajes; y, finalmente, *Cómo fue o la Revolución mexicana*, por la singularidad de su temática.

4.1.3. Microteatro

En este apartado se incluyen siete piezas muy breves, cuya extensión no supera los dos folios, a excepción de la primera que presentamos, que ocupa seis. De las siete obras, tres aparecen fechadas; de otras dos hemos aventurado una posible fecha de escritura; y, en el caso de las dos restantes, no ha sido posible datar el texto, aunque sí afirmar que las cinco obras fueron escritas durante el exilio mexicano del autor.

Todas ellas se han considerado obras acabadas, aunque pueda tratarse de simples escenas, ya que se ha valorado que tienen, en sí mismas, un carácter conclusivo y unitario, independientemente de que luego pudieran haber sido incluidas en textos mayores. También porque entendemos que el mismo autor las escribió de manera consciente como micropiezas, como nos revela el hecho de que todas –excepto la última– tengan su título. De este modo, se han distinguido de otras escenas breves que se han clasificado en el apartado anteriormente referido, ya que, en esos casos, nos parecía claro que se trataba de una escena aislada perteneciente a una obra mayor, y, por tanto, inconclusa. Al ser así, no podíamos determinar con certeza que el resultado final hubiera sido una micropieza, motivo por el cual consideramos acabadas todas las obras incluidas bajo este epígrafe.

La mañana siguiente gira alrededor de un accidental triángulo amoroso. Dos jóvenes, ebrios, pasan la noche juntos y al despertar se dan cuenta de lo que hicieron. Ella intenta encontrar una excusa con la que justificar su ausencia nocturna en su casa y, mientras se viste rápidamente, fuera de escena, aparece el novio de ella, ya que los tres son amigos, para pedirle al dueño de la habitación que le ayude a buscar a su chica desaparecida. La pieza está fechada por el autor en 1948 y, aunque podría apuntar a un melodrama encapsulado, Aub resuelve el conflicto dramático de manera muy pragmática y sin demasiado sentimentalismo.

Crimen es, como su nombre indica, una variante teatral de los célebres microrrelatos maxaubianos en los que el autor presentaba distintas formas criminales de acabar con la vida de alguien. En la pieza, los personajes principales son un juez y el acusado, a quien están juzgando por haber asesinado a su hija en un arrebatado de perfeccionismo editorial a raíz de una errata en un libro. Es una de las piezas que no ha sido posible fechar.

México podría considerarse más una entrada de diario escrita en forma dramática que una obra en sí. Aub plantea en ella el sentimiento nacionalista y conservador de los mexicanos autóctonos (aunque sean descendientes de emigrados) respecto a los que consideran de fuera, como los exiliados. Lo hace al recrear una discusión lingüística con dos de sus colegas del gremio cinematográfico. Gracias a que los personajes de la pieza son personas reales y a los detalles del lugar de la acción, en este caso sí se ha podido aventurar de manera aproximada una posible fecha de escritura.

No ha habido la misma suerte con *Monólogo de un actor*, que es la segunda micropieza no fechada. Como su propio título describe, se trata de un monólogo enunciado por un actor, en el cual Aub juega con el recurso autorreferencial para reflexionar acerca del acto teatral en sí y en el que invita al público a subirse al escenario y charlar sobre política con el intérprete.

En un campo de concentración, en 1943 y *Monólogo de un comunista* comparten el tema común de la crítica al comunismo y sus métodos. En la primera pieza, de la que también, gracias a las referencias históricas, se ha podido aproximar una fecha de escritura, se presenta una escena entre dos españoles –uno de ellos, comunista– que discuten acerca del papel del partido en el pacto germano-soviético. En la segunda, fechada por el autor en 1948, Aub plantea, a modo de monólogo, como en el caso del del actor, un dilema moral: ser leal al partido o serlo a uno mismo. O, dicho de otro modo, supeditar o no la verdad a los intereses comunistas.

La última de las piezas, a la que Aub no puso título, por lo que la hemos intitulado con el inicio de la obra, [*María D.*], está fechada en 1956 y ofrece una breve escena de teatro del absurdo con un crimen inicial que luego parece no tener efecto sobre la víctima, ya que, tras volatilizarse su cuerpo, vuelve a aparecer en escena con vida y aparentando normalidad.

De las siete micropiezas, destacan, por su teatralidad, los dos monólogos, como se señalará en el análisis pormenorizado de cada obra, así como la primera de las obras comentadas. Estas siete no son las únicas obras de microteatro del autor, ya que, entre sus textos publicados, podemos señalar que también cultivó el género mínimo en el terreno dramático con *Una criada*, *Zarzuela*, *La familia Coconeta*, *El armario de Elena*, *Monólogo con Federico y con Miguel*, e incluso *Paso del señor Director General de Seguridad* y *María*, que estarían en el límite del género y cuya

inclusión dependería más del tiempo de escenificación de la puesta en escena¹⁰⁴. En el mismo caso podrían encontrarse algunas de las obras de su teatro de circunstancias, como *Juan ríe*, *Juan llora*, *Las dos hermanas*, *Por Teruel* o *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?*.

4.2. Teatro mayor

4.2.1. *Don Juan* (1947)

4.2.1.1. Descripción de los materiales

Los materiales principales sobre esta pieza proceden de distintas clasificaciones. La mayoría se encuentran catalogados como el primer documento del volumen 17 de la carpeta 6 (AHC. C6.V17.D01), mientras que otros conforman el documento 18 de la caja 17 (AHC. C17.s/V.D18). En el primer caso, dicho documento se compone de varios materiales, a saber: una libreta, en cuya cubierta lleva escrito y subrayado, a lápiz, «Don Juan», con texto manuscrito que ocupa ciento dieciocho páginas, escritas, por lo general, por una sola cara, ya que el folio verso se reserva para anotaciones adicionales que se añaden al folio recto que le sigue, y en tinta azul a excepción de las páginas 90, 91, 92, 93, 94 y 95¹⁰⁵, escritas a lápiz; numerosas notas escritas a mano en treinta y cinco papeles sueltos (tarjetas de visita, borradores desechados de otras obras,...); y la transcripción mecanuscrita del contenido de la

¹⁰⁴ Las piezas escenificadas de microteatro suelen tener, por norma, entre doce y quince minutos de duración. En el caso de *María*, por ejemplo, sabemos que se trata de un monólogo que Aub escribió por encargo para la televisión (Aub y Monleón, 2016: 53). Según indica él mismo (Aub, 1968: 1258) «fue estrenada, en 1964, en la Radio Televisión Francesa por Pilar Pellicer, y en la Televisión de la Universidad de México por Pina Pellicer», como han recogido también algunos investigadores posteriormente (Aznar Soler, 2003: 257; Orazi, 2014: 152). Sin embargo, el primer estreno no está computado en los estudios de las representaciones aubianas en Francia (Malgat, 2015), ni tampoco en un listado elaborado por el propio autor y enviado a André Camp, en el que recoge su obra hasta 1966, y donde anota que *María* fue escrita en 1963 (cf. n. 98) y estrenada en la «televisión de la UNAM» ese mismo año (ALC. F/DELTA/1914/03/04). Sea como fuere, no hemos podido recopilar más datos de ninguna de las emisiones y desconocemos su duración. Basándonos, pues, en el único estreno que conocemos de este monólogo, llevado a cabo por la compañía Therkas Teatre en 2012, observamos que su montaje tenía una duración de unos veinte minutos, por lo que esa puesta en escena no entraría en los límites temporales señalados en los últimos años dentro del género microteatral.

¹⁰⁵ Sólo se encuentran numeradas las páginas escritas de la libreta, sean el recto o el verso del folio, pero no las páginas en blanco.

libreta, que ocupa cuarenta y cuatro páginas. El segundo documento, en cambio, está compuesto por un mecanuscrito de veinticinco páginas del primer acto de la pieza en una versión posterior a la que encontramos en la transcripción mecanoscrita anteriormente referida.

El primer mecanuscrito, es decir, el que contiene la transcripción del manuscrito, no contiene ninguna marca ni corrección a mano. Se inicia directamente con una lista de personajes «por orden de entrada en escena», sin que conste el título de la pieza ni las referencias a su origen que sí constan, como veremos, en el manuscrito. En un par de ocasiones, en la página 30 y en la 42, encontramos un hueco entre palabras en el que falta el término que debía aparecer en ese lugar. Llama también la atención que en el mecanuscrito no aparezcan la mayoría de los puntos suspensivos que sí están en el manuscrito, y que hayan sido transcritos como puntos simples¹⁰⁶. Las páginas dactilografiadas se encuentran numeradas en el centro del margen superior a partir de la segunda, sin contar con la página inicial que recoge el *dramatis personae*. Las didascalias de personaje durante el texto, así como las indicaciones de cada acto, aparecen en mayúsculas, y, estas últimas, centradas; las acotaciones, entre paréntesis. A diferencia de la mayoría de mecanuscritos comentados en este trabajo, los inicios de intervención o párrafo no se encuentran tabulados. Además, podemos afirmar con bastante seguridad que la transcripción del manuscrito a máquina no la realizó Aub, debido al alto número de erratas y errores de lecturas que se encuentran, y que hemos señalado en los casos en los que ha sido necesario.

El segundo mecanuscrito, que corresponde sólo a esa versión posterior del primer acto, no incluye listado de personajes. En el margen superior de la primera página aparece escrito a lápiz «Don Juan», antes de la indicación de «ACTO I». Como en el mecanuscrito anterior, tanto esas indicaciones como las didascalias de personaje aparecen en mayúscula, pero, en esta ocasión, todas alineadas en el centro. También se escribe en mayúsculas la acotación inicial. El resto de ellas, como en el anterior mecanuscrito, también aparecen entre paréntesis, salvo las dos presentes en la segunda página, y la acotación segunda de la primera página. Y otra diferencia entre ambos documentos es que, en este caso, sí se tabulan los inicios de

¹⁰⁶ En las transcripciones de las citas empleadas en este apartado se han restituido los puntos suspensivos insertos en el manuscrito.

intervención o tras cada punto y aparte, y el número de erratas respecto al primero es mucho menor.

En cuanto a las notas sueltas que forman parte de los materiales de la primera carpeta descrita, contienen esquemas del drama y del contenido de cada uno de los cinco actos; diálogos usados o desechados; reflexiones en torno a la obra y a los personajes; etc. Encontramos, además, notas del mismo estilo sobre *Don Juan* en otras clasificaciones como el séptimo documento del volumen 29 de la caja 17 (AHC. C17.V29.D07) o el cuarto del volumen 11 de la caja 5 (AHC. C5.V11.D04). La descripción y análisis de estas notas daría para un interesante dossier genético, es decir, el «conjunto que se ha conservado de todos los testimonios genéticos de una obra (sus pre-textos) o de un proyecto de escritura clasificados en función de la cronología de sus diversas etapas» (Lluch-Prats, 2012: 100). Sin embargo, no vamos a detenernos en ello, puesto que se nos escapa, en este apartado, del objetivo principal de estudio, que es la versión más terminada de la obra y, por tanto, a la que nos dan acceso los mecanuscritos y también, en parte, el manuscrito. Sin embargo, trataremos estas notas como un material de apoyo secundario, presentaremos aquellas que nos parezcan más interesantes dentro del conjunto, y haremos mención a alguna cuando sea necesario.

4.2.1.2. Los antecedentes: *Les âmes du purgatoire*, de Prosper Mérimée

Antes de entrar de lleno en el análisis de esta obra inédita del teatro mayor, es necesario fijarse en sus antecedentes intertextuales, tanto en la literatura europea como dentro de la producción aubiana. En la primera página de la libreta manuscrita que contiene este material, Aub ensaya varios títulos posibles para la obra, que irá tachando hasta quedarse con el definitivo, «Don Juan». El primero de ellos es «Los libertinos», y el segundo, «Las almas del purgatorio». Tras ese segundo título posible, añade una marca de nota al pie que remite a la siguiente información: «Conservo el título del relato de Mérimée en el cual está basado el drama».

Efectivamente, Prosper Mérimée (1803-1870) –célebre autor de *Carmen*, que popularizaría Georges Bizet con su ópera homónima– publica en 1834 en la *Revue des Deux Mondes* su novela corta *Les âmes du purgatoire*, que aparecerá en libro en 1845, y en la que cuenta la historia de don Juan de Maraña. La relación entre el Don Juan de la tradición española (y, luego, universal), iniciada por Tirso de Molina con

su *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630)¹⁰⁷, y el personaje histórico de Miguel Mañara¹⁰⁸ ha suscitado numerosa bibliografía, ya que algunos críticos le habían señalado como el modelo real para el personaje literario, a pesar de la imposibilidad de ese influjo, porque Don Miguel Mañara nació en 1627, así que no pudo inspirar las aventuras del Burlador por simple cronología (Piveteau, 2007: I/323-326).

De hecho, esa relación entre ambos personajes nace con la primera aparición del ficticio Don Juan de Mañara, que

al no haber descubierto [...] el más mínimo documento que evocara antes de 1834 cualquier aproximación entre el caballero sevillano Don Miguel Mañara y la figura literaria de Don Juan Tenorio, es obligado volver a la primera fecha en que dicha aproximación se efectúa de manera irrefutable, a saber, la publicación del relato de Prosper Mérimée (Piveteau, 2007: I/307).

Es decir, que es el autor de la *nouvelle* quien inicia el confuso mito sobre Don Juan de Mañara (a quien él se refiere siempre como Maraña)¹⁰⁹, cuando, a través del narrador, explica así esa relación entre su personaje y el don Juan Tenorio:

Cicéron dit quelque part c'est, je crois, dans son traité *De la nature des dieux*, qu'il y a eu plusieurs Jupiters –un Jupiter en Crète, un autre à Olympie, un autre ailleurs–; si bien qu'il n'y a pas une ville de Grèce un peu célèbre qui n'ait eu son Jupiter à elle. De tous ces Jupiters on en a fait un seul à qui l'on a attribué toutes les aventures de chacun de ses homonymes. C'est ce qui explique la prodigieuse quantité de bonnes fortunes qu'on prête à ce dieu.

¹⁰⁷ Mucho se ha discutido acerca de la autoría de esta comedia áurea, así como de la de un precedente donde aparecería ya la figura del Burlador, *Tan largo me lo fiáis*, estrenada en 1617. Estas problemáticas de atribución «se cuentan entre los máximos enigmas de la literatura española del Siglo de Oro» (Rico, 2010: VII). Aunque la mayoría de los críticos la atribuye a Tirso de Molina, algunos consideran la autoría tirsiana sospechosa, e incluso hay quien defiende abiertamente la paternidad de Andrés de Claramonte. Para una visión general de los textos tirsianos y de esta cuestión autorial, cf. Oteiza, 2000; para la autoría indiscutible de Tirso, cf. Vázquez, 1995; para la atribución de la obra a Claramonte, cf. Rodríguez López-Vázquez, 2011; y para la autoría dudosa pero sin hipótesis concluyentes, cf. Arellano, 1989: 55-59 o Rico 1990: 241.

¹⁰⁸ En Piveteau (2007) se ofrece un estudio detallado de la vida de Miguel Mañara, así como un análisis de la relación de éste con Don Juan y de las causas de la confusión entre ambos personajes, además de numerosas reproducciones pictóricas. Asimismo, para un estudio biográfico concreto sobre Miguel Mañara, cf. Piveteau, 2011.

¹⁰⁹ Para un estudio en profundidad acerca del origen y desarrollo de Don Juan de Mañara, a partir de Mérimée, en la literatura, así como de las variantes del nombre (Maraña, Marana, etc.), cf. Piveteau, 2007: I/302-343, II/73-121.

La même confusion est arrivée à l'égard de don Juan, personnage qui approche de bien près de la célébrité de Jupiter. Séville seule a possédé plusieurs don Juans; mainte autre ville cite le sien. Chacun avait autrefois sa légende séparée. Avec le temps, toutes se sont fondues en une seule.

Pourtant, en y regardant de près, il est facile de faire la part de chacun, ou du moins de distinguer deux de ces héros, savoir: don Juan Tenorio, qui, comme chacun sait, a été emporté par une statue de pierre; et don Juan de Maraña, dont la fin a été toute différente.

On conte de la même manière la vie de l'un et de l'autre: le dénouement seul les distingue (Mérimée, 1845: 191-192)¹¹⁰.

Tras la introducción acerca de los antecedentes literarios y musicales de don Juan, así como de la presencia del personaje en Sevilla, donde hará referencia a la iglesia de la Caridad en la que se encuentra el sepulcro de su protagonista, el relato del escritor francés presenta la descripción de la infancia en Sevilla de don Juan, educado entre la devoción católica de la madre y la bravura y aprecio por la armas del padre, el conde de Maraña. Al niño le llama poderosamente la atención un cuadro que tiene su madre en su capilla, titulado «Las ánimas del purgatorio», donde se ve a varios pecadores atormentados por distintos suplicios, y a uno de ellos siendo salvado por un ángel. Cuando don Juan cumple dieciocho años, su padre le manda a la reputada Universidad de Salamanca.

Allí, el joven devoto y bien educado se vuelve inseparable de don García, de quien cuentan que «a le diable au corps» (Mérimée, 1845: 201), y se olvida del motivo que le llevó a la ciudad castellana. Rápidamente se enamorará de Teresa de Ojeda, hermana menor de Fausta, a quien corteja don García. Una noche, mientras los dos galanes se encuentran en las celosías de las hermanas de Ojeda, otro pretendiente aparece y, en la riña, don Juan le asesta una estocada mortal. Los dos amigos huyen, pero el joven sevillano olvida su espada en la escena del crimen. El amigo intenta recuperarla confundiendo entre la multitud que se amontona ya por las calles circundantes, pero coge otra espada que no es la del protagonista. Escondidos ambos en una iglesia, don García inventa una historia que explicará al párroco para contar con su complicidad en caso de que la justicia les busque:

¹¹⁰ Para un estudio de esa conjunción de historias donjuanescas en una que ofrece Mérimée en su relato, cf. Haas, 1987.

Voici, mon père, en trois mots, l'affaire sur laquelle je désirais vous consulter. Un de mes amis, aujourd'hui même, il y a moins d'une heure, est abordé dans la rue par un homme qui lui dit: Cavalier, je vais me battre à deux pas d'ici, mon adversaire a une épée plus longue que la mienne; veuillez me prêter la vôtre pour que les armes soient égales. Et mon ami a changé d'épée avec lui. Il attend quelque temps au coin de la rue que l'affaire soit terminée. N'entendant plus le cliquetis des épées il s'approche; que voit-il? Un homme mort, percé par l'épée même qu'il venait de prêter. Depuis ce moment il est désespéré, il se reproche sa complaisance, et il craint d'avoir fait un péché mortel. Moi, j'essaye de le rassurer; je crois le péché véniel, en ce que, s'il n'avait pas prêté son épée, il aurait été la cause que deux hommes se seraient battus à armes inégales (Mérimée, 1845: 213).

El caso termina de resolverse cuando, estando ya don Juan en sus aposentos, llega a visitarle una dama cubierta de pies a cabeza que no es otra que Teresa, quien, al ver la riña desde su ventana, se fijó en que a su enamorado se le había caído la espada y la cogió para que nadie pudiera acusarle por el asesinato. Sus romances, así como los de García con Fausta, duran un tiempo, durante el cual, bajo el influjo de su amigo, don Juan se dedica a una vida de jolgorio en la que duerme, come y bebe durante el día, y por la noche corteja doncellas o se divierte con gitanas. Un día, sin embargo, ambos se dan cuenta de que están cansados ya de sus respectivas historias con las hermanas de Ojeda. A don Juan le irrita particularmente una mancha de nacimiento que tiene Teresa que, si bien al principio pudo hacerle gracia, la ve cada vez más espantosa. Don García le propone que se intercambien a las jóvenes, pero no es hasta al cabo de un tiempo que, finalmente, don Juan accede a sustituir a su amigo en el lecho de Fausta, y lleva una carta del propio García donde le cede, por escrito, a la amante. La aventura nocturna no sale como habían planeado. Convencidos ambos de que la chica terminaría por ceder al cambio tras «une larme ou deux» (Mérimée, 1845: 222), ella muestra una gran resistencia y cuando, para evitar que don Juan la fuerce, la joven empieza a gritar y a pedir auxilio, en la confusión de la noche y de la escena, el padre de las muchachas pega un tiro a su hija al intentar apuntar al malhechor, y éste le vence y le hiere mortalmente con la espada. Los dos jóvenes se ven obligados a huir de Salamanca y deciden ir hasta Flandes a enrolarse en el ejército, pero antes se desvían ligeramente, mientras les

durán sus ahorros, para seguir disfrutando de sus conquistas amorosas en Italia y Alemania.

La lucha armada no les hace más responsables, y en Bélgica continúan con su vida disoluta y sus aventuras con solteras y casadas. Sin embargo, ven morir en el campo de batalla a su capitán, Gomara, quien, momentos antes de expirar, le da a don Juan una bolsa llena de monedas de oro para que haga decir unas misas por su alma, cosa que don Juan le promete. Sin embargo, las monedas son tantas que deciden guardar unas pocas y apostar la mayoría en el juego. Las manos no les son favorables y, finalmente, ante la insistencia de García, terminan por jugarse todas las monedas del capitán y las pierden. Un tiempo después, alguien en sus propias filas hiere mortalmente al inseparable amigo del protagonista, y todos culpan a un soldado taciturno, a quien han apodado Modesto, y que desaparece desde el incidente.

Don Juan, triste y solo, y con el crimen cometido en Salamanca ya perdonado gracias a sus hazañas de guerra, decide volver a España y a su Sevilla natal. Allí se rodea de nuevos fieles amigos y seguidores ante los que alardea de sus conquistas. Llega incluso a elaborar una lista doble: anota a un lado el nombre de las mujeres seducidas y, al otro, el nombre y la profesión del marido, para demostrar cómo ha burlado a todo tipo de gente, de toda clase y condición. Pero uno de sus amigos le hace notar que todavía le falta un nombre en la segunda columna: Dios. Asombrado de ese descuido, don Juan asegura que en menos de un mes habrá conquistado a una monja, y empieza su campaña por todos los conventos de religiosas de Sevilla hasta fijarse en una novicia hermosa. No es otra que Teresa, quien decidió dedicarse a la vida eclesiástica tras la desgracia que cayó sobre la familia por culpa de don Juan. A pesar de suplicarle que cese en su intento de seducirla, se reconoce enamorada todavía de él y el seductor planea el rapto de la chica.

Sin embargo, dos días antes de la fecha acordada para cometerlo, vuelve a ver el cuadro que tanto le fascinaba en su niñez, y parece reconocer en el rostro del penitente torturado al del capitán Gomara. Esa visión no le deja dormir, le atormenta, pero no está dispuesto a mostrar su debilidad ante nada ni ante nadie. Así que acude al punto de encuentro en el convento para raptar a Teresa, y allí le sorprende una procesión de entierro. Cuando pregunta quién es el muerto, todos le responden que don Juan de Maraña, y ve aparecer las almas de don García y del

capitán Gomara que van a por el cadáver del ataúd. La visión le aterroriza tanto que se desmaya y, al despertar, sólo piensa en expiar sus pecados y cambiar de vida. Consigue finalmente un confesor y decide dedicarse a una vida de penitencia y de humildad para que Dios perdone sus muchos pecados. Escribe a Teresa para comunicarle el cambio y la joven, que comprende en ese instante que don Juan nunca la quiso, muere al cabo de unos días.

Don Juan, conocido ahora como el hermano Ambrosio, muestra una conversión sincera, se convierte en el más caritativo y abnegado de todos los monjes, y accede a los trabajos con enfermos y epidémicos que nadie quiere hacer. Pero una tarde aparece un joven que dice ser el hermano de Teresa y Fausta, que se declara también como el asesino de don García –aunque le mató intentando disparar a don Juan–, y que quiere vengar la muerte de las chicas y de su padre. El hermano Ambrosio rehúsa el duelo al que le reta, insistiendo en que ya no es la misma persona, y le entrega su vida si es lo que quiere. Su adversario, enfadado ante esa reacción, le abofetea, y ese gesto de humillación enciende la antigua ira en don Juan, que accede al duelo y mata a su contrincante. Consternado ante tal acción, acude a su superior, quien logra esconder la naturaleza del crimen y le manda, como penitencia, que cada día vaya a ver al cocinero del convento para que le dé una bofetada y él ponga la otra mejilla. Al morir, pidió que se le enterrara en la entrada de la iglesia, para que todo el mundo le pisoteara al entrar y al salir, y que le cubriera la inscripción «*Ci-gît le pire homme qui fut au monde; Aquí yace el peor hombre que fue en el mundo*» (Mérimée, 1845: 260, 192).

Si nos hemos detenido en un resumen tan detallado del argumento de la narración de Mérimée es porque, como veremos más adelante, tiene su relevancia para valorar la adaptación maxaubiana. O, mejor dicho, las adaptaciones maxaubianas.

4.2.1.2.1. Tercer aparte: Max Aub y Prosper Mérimée

El manuscrito de *Don Juan*, el drama inédito que nos ocupa, contiene una dedicatoria, que aparece justo debajo del título que Aub da por válido: «(A mi amigo Próspero Merimée)». Y es que, antes de proseguir con el análisis de la obra, merece la pena señalar la relación de Aub con Mérimée. No nos referimos, obviamente, a una

relación personal (les separan cien años en su nacimiento y casi los mismos en su muerte), sino a una relación literaria.

A la luz de que esta dedicatoria nos descubre que Aub consideraba a Mérimée «su amigo», nos llaman la atención dos ausencias: por un lado, la de trazas del escritor francés en los diarios publicados de Aub, donde, a veces, el autor anota sus lecturas o reflexiones literarias varias; y, por otro, la de su presencia en la biblioteca del exiliado o, al menos, entre los libros inventariados y custodiados en la Fundación, que conforman la biblioteca conservada y anteriormente referida¹¹¹. Sin embargo, Mérimée sí tiene su lugar, aunque sea discreto, en la producción literaria y ensayística aubiana.

El libro *Cuentos mexicanos (con pilón)* (1959)¹¹² se abre con el titulado «Homenaje a Próspero Merimée». De hecho, Aub hubiese querido que el propio libro se titulara también así, pero, al no conseguirlo en la edición mexicana, vuelve a proponerlo para la edición española del recopilatorio, *El zopilote y otros cuentos mexicanos* (1964)¹¹³, y ahonda en sus motivos:

En cuanto al título, te doy cuatro, a escoger: a) HOMENAJE A PRÓSPERO MERIMÉE (cuentos), que prefiero, entre otras cosas porque ese era el original, que desechó el editor mexicano; y lo prefiero porque responde a la estructura misma de los relatos, escritos un poco a la manera de los de don Próspero, viajero por España e Italia (AFMA. C.14-39/48).

Sanz Álvarez (2004: 267) infiere de esta explicación que Aub se veía a sí mismo en México como Mérimée en España o Italia, «como un viajero que toma notas del paisaje y de la sociedad del país en que reside “temporalmente” [...], con el distanciamiento de no pertenecer a ella»¹¹⁴. Tal vez esta afirmación deba aplicársele

¹¹¹ Cf. pp. 56-58.

¹¹² Para un estudio general de la presencia mexicana en la obra de Aub, además de la n. 270, cf. Orazi y Greco, 2019: 378-392; para estudios acerca de la narrativa de temática mexicana de Aub, cf. Marra-López, 1963: 203-204; Soldevila, 1973: 176-180; Sanz Álvarez, 2004: 243-286; García Sánchez, 2006: 20-32; Hernández Cuevas, 2006a; Sánchez Zapatero, 2007; Soler Sola, 2014; para un estudio detallado de la mayoría de los cuentos mexicanos de Aub, cf. Hernández Cuevas, 2006b; para una visión de la mexicanidad de los cuentos excluidos en la referencia anterior, cf. Núñez, 2012; y para un estudio acerca del conjunto de cuentos mexicanos, cf. Monti, 2013.

¹¹³ Para un estudio del proceso de edición de este libro, cf. Gerhardt, 2009.

¹¹⁴ En la correspondencia cruzada entre el autor y el también escritor exiliado Esteban Salazar Chapela –que ha sido estudiada por Montiel Rayo (2006)–, éste considera que, literariamente, Aub se podría equiparar con Victor Hugo, en tanto que él con Mérimée, es decir, como «uno más entre los escritores de su época» (Montiel Rayo, 2006: 257), ya que así se siente ante el veredicto aubiano a

al Aub narrador de esos cuentos mexicanos, es decir, a la máscara literaria que se construye el autor, ya que Aub fue uno de los exiliados más integrados en la sociedad y en la cultura mexicana de los años cincuenta y sesenta, a pesar de toda la problemática del desarraigo que arrastra en sí mismo el exilio republicano español. Por tanto, más allá de que Aub pudiera describir en sus diarios el pesar de no pertenecer a ningún lado, e incluso quejarse del trato con que despachaban algunos mexicanos a los exiliados –como ejemplifica en su micropieza inédita *México*¹¹⁵– la lectura de su epistolario nos da una idea muy clara de lo bien situado y conectado que estaba, en la práctica, dentro del mundo cultural mexicano.

Volviendo al cuento, «Homenaje a Próspero Mérimée» está situado en los años del Porfiriato, el periodo de la historia mexicana entre 1876 y 1911, previo a la Revolución, en el que presidió el país Porfirio Díaz. Presenta, en el ambiente rural mexicano, la historia de un capitán que se fuga con la mujer del bandolero al que quieren capturar, y éste ayuda al coronel y a la prometida del capitán a atrapar a los amantes fugitivos. Como indica Soldevila (1973: 177), Aub titula el cuento «Homenaje a Mérimée» «por el parentesco indudable de la anécdota con el famoso relato de Mérimée, *Carmen*». Recordemos que en la célebre obra francesa, publicada en su versión final en 1846, el protagonista, don José, también militar, se enamora de una bonita gitana casada con un bandolero y su amor le hace dejar el ejército y unirse a la banda del marido de su amante. Su final, en cambio, difiere del del cuento de Aub, porque, después de asesinar al bandolero por celos, será Carmen, la gitana, quien perecerá en manos de José, cuando ésta le desdeñe y se junte con un torero. Por tanto, no es más que esa anécdota amorosa entre un militar y la mujer de un bandolero la que une las dos historias, ya que, además, el cuento aubiano se distancia del de Mérimée por, obviamente, «el ambiente sociohistórico y político, la prosa abundante en mexicanismos y la alusión a la literatura mexicana finisecular decimonónica» (Hernández Cuevas, 2006a: 389).

En la década de los sesenta, encontramos una nueva mención al escritor galo en el ensayo «Hércules y Don Juan». Aunque hablaremos sobre el contenido de este texto, así como de su publicación, más adelante¹¹⁶, merece la pena detenernos en un

las obras que le manda, «como un Mérimée esperando el fallo de Victor Hugo» (ap. Montiel Rayo, 2006: 256).

¹¹⁵ Cf. p. 442.

¹¹⁶ Cf. pp. 200 y ss.

detalle estrechamente relacionado con *Les âmes du purgatoire*. Aub publica una primera versión de este ensayo en *México en la Cultura*, suplemento del periódico mexicano *Novedades*, en 1949, en la que no aparece el fragmento que nos interesa. La versión definitiva se publica quince años después, en el número 209 de la revista española *Ínsula*, correspondiente a abril de 1964, y luego volverá a publicarla en el tercer número del año 1965 de la mexicana *Revista de la Universidad de México*. En esta última publicación, al hablar de los numerosos don Juanes durante el romanticismo y sus respectivas influencias, escribe:

No se ha resuelto todavía si Merimée se inspiró en el duque de Rivas –cuyo centenario de su muerte se celebra ahora– o al revés; aunque sea lo más probable que *Don Álvaro o la fuerza del sino* fuera la fuente de *Las ánimas del purgatorio* y las dos del *Mañara* de Dumas, padre.

En ambos, don Álvaro y don Juan, metidos a frailes, se ven obligados a matar (Aub, 1965: 12-13)¹¹⁷.

Sin embargo, el artículo publicado un año y medio antes en *Ínsula* presenta varios cambios respecto al de la revista de la UNAM. Estos cambios –y, sobre todo, supresiones– no son fruto de la censura franquista, ya que, cuando en 1967 se publique ese ensayo dentro del libro recopilatorio *Pruebas*, Aub mandará a la editorial Ciencia Nueva la misma versión del texto publicada en España en 1964, en lugar de la última versión de 1965. El censor, en su informe para la editorial, apenas puso reparos en el contenido de los distintos textos que conformaron el libro, salvo en dos casos muy sutiles –a la vez que significativos, como ha señalado Yousfi (2013: 211-212)–, pero que no corresponden al texto que nos ocupa. De hecho, los cambios en «Hércules y Don Juan» entre las versiones de 1964 y 1967 y la versión de 1965 no son muy destacables, ya que la estructura del artículo y la argumentación serán las mismas, pero una lectura detenida nos permite apreciar que habrá añadido o eliminado algunos párrafos. Entre los fragmentos discordantes, sorprende la supresión de la referencia a Mérimée y a su *nouvelle*, que sustituye por el drama de Alexandre Dumas:

Habría un curioso estudio a hacer, si no se ha hecho –que supongo que sí–, acerca de quién influyó en quién, en alguna escena capital, entre el

¹¹⁷ El artículo aparecido en 1965 ha sido reproducido en Aub (2007: 764-773). Sin embargo, citamos en esta ocasión el texto original para remarcar las diferentes versiones.

Don Juan de Marana, de Alejandro Dumas (estrenado en 1836), y *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas, estrenado el año anterior. En ambos, don Alvaro [sic] y don Juan, metidos a frailes, se ven obligados a matar (Aub, 1964b: 3 y 1967a: 75).

Esta observación, no obstante, tiene mucho más sentido que la anterior, ya que, en la otra versión, Aub apunta la probabilidad de que Mérimée se inspirara en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, sin percatarse de que la obra del romanticismo español fue estrenada y publicada en 1835, un año después de que apareciera *Les âmes du purgatoire*. Ese error no quita para que ambas, como señala en el primer fragmento citado, pudieran haber sido la fuente de *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*, de Alexandre Dumas, estrenada y publicada en 1836. Como expone Piveteau (2007: I/330),

a pesar de no disponer de indicios que así lo prueben, tampoco se puede excluir totalmente, tanto en cuanto a la génesis como a la recepción de esta obra, la importancia del hecho de que, en un periodo en que la monarquía hispánica conocía una época de convulsiones, varios políticos y escritores españoles se hubieran exiliado en territorio francés –pensemos sobre todo en el duque de Rivas o en Espronceda– lo que podría haber favorecido intercambios e influencias entre Mérimée y sus colegas extranjeros.

Aunque hay que precisar que el único punto en común entre las tres obras es la escena en la que el protagonista acepta un duelo a muerte tras recibir una bofetada (un golpe, en el caso de Dumas), gesto que despierta en él su antiguo furor, a pesar de los votos eclesiásticos que profesa. Y, de hecho, si tenemos en cuenta que Dumas, a diferencia del duque de Rivas, sí recrea el carácter libertino y pecador del personaje de don Juan de Mañara, como hace únicamente Mérimée antes, sería más lógico pensar –como defiende Piveteau (2007: I/314)– en una influencia entre ambas obras, a las que separan dos años, que en un trasvase transnacional de influjos con poco más de un año de diferencia (*Don Álvaro...* se estrenó el 22 de marzo de 1835 en Madrid; *Don Juan...*, el 30 de abril de 1836 en París) y una sola escena, conceptualmente, en común, que es lo que sugiere Aub en la versión española de su ensayo.

Sea como fuere, y a pesar de que la primera (y la última) versión de esa cita en concreto se corresponde con una apreciación acertada, es decir, sin datos

contradictorios, nos sorprende esa ausencia (o eliminación) de cualquier referencia a Mérimée y su versión donjuanesca en el ensayo definitivo de 1967, teniendo en cuenta que, veinte años antes, de entre todas las obras acerca de don Juan que pudo haber escogido para su dramaturgia, Aub eligió precisamente la del autor parisino, aunque la de Dumas, por ejemplo, como señala Piveteau (2007: I/307), gozara de más fama.

Tal vez, la explicación sea algo tan sencillo como que Aub retocó el ensayo para su segunda publicación, donde sí hace referencia a *Les âmes du purgatoire* y su autor, pero mandó directamente el original a la revista de la UNAM sin guardar copia y, para cuando dos años después decidió incluirlo en *Pruebas*, sólo tenía a mano la versión anterior del artículo y fue la que envió. Sea como fuere, y a pesar de la ausencia de Mérimée y su don Juan, es un ensayo que, como veremos, tiene su interés respecto a la obra que nos ocupa.

4.2.1.3. Don Juan, argumento cinematográfico: otro antecedente aubiano

Si volvemos a esa primera página de la libreta en la que Aub anotó los posibles títulos, observamos que, además de éstos, de la aclaración «cinco actos», y de la nota al pie y la dedicatoria ya referidas, aparece, en la esquina inferior derecha, la fecha de inicio de escritura: «14-3-47». Es un dato relevante para establecer otro antecedente de la obra además del texto original de Merimée, esta vez en la propia producción aubiana. En el Archivo de la Fundación se conserva, bajo el título de *Don Juan*, un argumento cinematográfico, es decir, «un tratamiento o resumen en forma de relato que servirá para un futuro guion, en el que se incluyen los personajes, las acciones y las secuencias» (Konigsberg, 2004: 40) o, como lo define Aub en su *Diccionario cinematográfico*, «asunto base que sirve para estructurar la adaptación cinematográfica» (AFMA. C.32-16, p. 11). A veces, la labor de los argumentistas, como Aub, terminaba ahí, ya que a menudo estos documentos servían para presentar el proyecto de la película que luego no llegaba a realizarse, como sería el caso del argumento que nos ocupa, ya que no nos consta que Aub llegara a participar en ninguna adaptación cinematográfica del don Juan¹¹⁸.

¹¹⁸ Acerca de la labor cinematográfica de Aub, cf. n. 207, así como las pp. 444-445.

Dicho argumento, catalogado como sexto documento de la caja 31 (AFMA. C.31-6), consta de veintiuna páginas mecanuscritas. En la portada, leemos en mayúsculas el título, «DON JUAN», doblemente subrayado; la aclaración «Argumento cinematográfico de MAX AUB, basado en LAS ALMAS DEL PURGATORIO, de Próspero Mérimée» y la fecha, «México, 1946» (AFMA. C.31-6/1). Así pues, el argumento data de un año antes (aproximadamente) que el manuscrito teatral, y está igualmente basado en el relato de Mérimée.

De hecho, y como veremos, Aub se ciñe mucho más al original narrativo en su versión cinematográfica que en la teatral. Merece la pena mencionar que el autor, para la elaboración de esta adaptación (así como de la teatral), optó muy probablemente por una traducción propia del texto del original francés –cosa para la que estaba perfectamente capacitado–, dada la literalidad que puede observarse entre su versión y la de Mérimée.

Al inicio de este trabajo barajamos también la posibilidad de que se hubiera apoyado en alguna traducción al castellano previa. Por ello, cotejamos las cuatro traducciones a las que sería plausible que Aub hubiera podido tener acceso, a saber: la de Ramón Ibáñez, primer traductor al castellano de este relato, que fue publicada junto con otros dos textos del autor francés –*Cosas de España y El jarrón etrusco*– por la Casa Editorial F[rancisco]. Sempere y Compañía, en 1906, en Valencia; la de Pedro de Tornamira, publicada, también junto con otras obras de Mérimée –*Carmen, La Venus de Ille, Arsenia Guillot, El abate Aubin y Una corrida de toros*–, en un volumen de la editorial barcelonesa Montaner y Simón en 1910; la de Ángel de la Guardia, inserta, como en el original, en el libro *Colomba y otros cuentos y novelas*, publicado en Madrid por la Librería de los Sucesores de Hernando, en 1911; y la de Enrique Díez-Canedo, publicada –junto con *Carmen y Mateo Falcone*– en 1943, en la editorial mexicana Leyenda-Atlántida, y reeditada en 1946.

El cotejo reveló similitudes llamativas, sobre todo con la de Tornamira y la de Díez Canedo. De hecho, si tuviéramos que decantarnos por alguna, sería por la del crítico también exilado, no sólo por la lógica de la proximidad geográfica y temporal de su publicación –dado que se publicó en México pocos años antes de las versiones de Aub–, o la coincidencia de elección de palabras del título –traducido en los otros tres casos como «las ánimas», en vez de «las almas»–, sino también por el hecho de

que en la traducción de Tornamira llama la atención la ausencia de fragmentos del texto original que Aub sí utiliza¹¹⁹.

Sin embargo, no hay una coincidencia total con ninguno de los cuatro textos en castellano, pero sí la hay con el original francés, por lo que defendemos la opción de que Aub hubiera traducido él mismo la *nouvelle*. Esta literalidad en la traducción se revela de manera evidente cuando se cotejan muchos de los pasajes que copiará Aub íntegros del texto narrativo, casi en un ejercicio de corte y confección entre el relato y su argumento cinematográfico, como se irá señalando, sin que apenas haya escritura aubiana propiamente.

El argumento, pues, informa en primer lugar de que «la acción sucede en el siglo XVII. En Sevilla y en la iglesia de la Caridad», y se nos presenta la primera secuencia: «Descubrimos el sepulcro de Don Juan de Mañara. En la losa leemos: AQUÍ DESCANSAN LAS CENIZAS DE DON JUAN DE MAÑARA EL PEOR HOMBRE QUE FUE EN EL MUNDO». Y será «un religioso» quien relate la historia de don Juan a «dos visitantes» (AFMA. C.31-6/2). Aub redacta esa historia, que se corresponde con la infancia del protagonista, e incluye las inclinaciones de sus dos progenitores y la fuerte impresión que le causa el «cuadro que representa, muy a lo vivo, los tormentos del purgatorio» (AFMA. C.31-6/2). En el siguiente párrafo parece que empieza propiamente la acción directa en la película, y, tras copiar la frase que usa Mérimée para justificar la mayoría de edad del protagonista –«A los diez y ocho años, Don Juan sabía bastante mal su latín, ayudaba muy bien la misa y manejaba la espada mejor que el Cid» (AFMA. C.31-6/3)– Aub resalta «los consejos de rigor» que el padre da a su hijo cuando éste parte hacia Salamanca, que también son idénticos a los del autor francés (Mérimée, 1845: 197 y AFMA. C.31-6/3).

Llega Don Juan a una de las cátedras de la universidad y Aub reproduce del mismo modo la escena que se describe en la *nouvelle*, cuando al descubrir vacío un sitio en primera fila decide sentarse allí, y un estudiante «sucio [...] con aire de asombro estúpido» (AFMA. C.31-6/3) le advierte de que ese es el lugar de don García y que corre peligro de que le mate si se ofende al verle sentado en su sitio. Sin embargo, Aub incorpora la primera variante significativa entre el original y su

¹¹⁹ Estos fragmentos ausentes no lo están sólo en la edición de 1910, sino que hemos comprobado que en la reedición de 1946 en la misma editorial, y en una posterior, publicada en Buenos Aires por Espasa-Calpe en 1950, se sigue utilizando esa misma traducción incompleta.

versión cinematográfica: el nombre del compañero de aventuras de don Juan, que ya no es don García, sino don Rafael. Puede que este cambio se deba, seguramente, a un intento por mostrar una mayor cercanía para con el público mexicano, como lo indican también algunas elecciones léxicas diferentes:

–¿Cómo os sentáis ahí? ¿No sabéis que ahí se sienta Don Rafael Navarro?

Don Juan contesta que los sitios pertenecen al primer ocupante.

–Debéis ser forastero. Don Rafael es un hombre terrible. Tiene la paciencia corta y la espada larga. Cuando riñe, hiere, y cuando hiere, mata.

Don Juan no se mueve. Entra Don Rafael, joven ancho de hombros, orgullosa la mirada, la boca despreciativa. Se acerca al lugar donde está sentado Don Juan, saludándole con mucha cortesía:

–Señor estudiante, –le dice, –vuestro nombre me es muy conocido. Nuestros padres fueron grandes amigos y no lo serán menos sus hijos.

Alarga su mano a Don Juan con el aire más cordial. Y dirigiéndose al estudiante sentado al lado de Don Juan:

–Anda, Pedro: largo de ahí. ¿Crees que un borrico como tú debe hacerle compañía al señor Don Juan de Mañara? (AFMA, C.31-6/3-4).

–Vous vous mettez à cette place, dit-il d'un ton presque affrayé; ignorez-vous que c'est là que s'assied d'ordinaire don Garcia Navarro?

Don Juan répondit qu'il avait toujours entendu dire que les places appartenaient au premier occupant [...].

–Vous êtes étranger ici, à ce que je vois [...] Don Garcia est un homme terrible. Malheur à qui l'offense ! Il a la patience courte et l'épée longue [...]. Quand il querelle, il frappe, et quand il frappe, il tue.

[...] et restant toujours machinalement à la même place, lorsqu'un étudiant entra [...]. Ce Garcia était un jeune homme large d'épaules, [...] l'œil fier et la bouche méprisante. [...] Don Garcia s'approcha du banc où don Juan était encore assis, et le saluant avec beaucoup de courtoisie: –Seigneur étudiant, dit-il, [...] votre nom m'est bien connu. Nos pères ont été grands amis, et, si vous voulez bien le permettre, leurs fils ne le seront pas moins. En parlant ainsi il tendait la main à don Juan de l'air le plus cordial. [...] Ensuite s'adressant à l'étudiant assis à côté de don Juan: –Allons, Perico, tire-toi de là. Crois-tu qu'un butor comme toi doive faire compagnie au seigneur don Juan de Maraña? (Mérimée, 1845: 197-199).

El argumento sigue, como en el relato original (Mérimée, 1845: 199-201), con el encuentro en el claustro de la universidad de don Juan con ese mismo estudiante, quien le refiere la historia de la genealogía diabólica de don García/Rafael y son

sorprendidos por el mencionado, quien concluye el supuesto bulo: «Y desde entonces tiene los diablos en el cuerpo» (AFMA. C.31-6/4). Vanse los dos nuevos amigos a una iglesia, en la que tendrá lugar la siguiente secuencia fílmica. En ella, don Juan se percata de que el motivo de la visita no es la devoción, sino el interés de su amigo por dos hermosas jóvenes, e «inmediatamente le gusta una de ellas [...], que lleva un rosario de ambar amarillo» (AFMA. C.31-6/4-5), detalle que resalta también el original francés (Mérimée, 1845: 202). Don Juan pregunta quiénes son, don García/Rafael le responde que las hermanas de Ojeda, y le advierte que él está enamorado de la mayor y que don Juan debe procurar estarlo de la pequeña. Las siguen al salir de la iglesia, y en esta escena encontramos otra ligera variante respecto al original, motivada seguramente por considerarla Aub menos atrevida y más recatada que la propuesta por Mérimée: «Démonos prisa, –dice Don Rafael– las veremos subir al coche. Quizá el viento levante sus basquiñas y les veamos la punta del pie...» (AFMA. C.31-6/5); «hâtons-nous, afin de les voir Monter en voiture; peut-être que le vent soulèvera leurs basquines, et que nous apercevrons une jolie jambe ou deux» (Mérimée, 1845: 202). Y reproduce también el autor exiliado la escena en que el nuevo amigo le da a don Juan una carta para enamorar a la joven, de entre las varias que lleva ya previamente escritas.

Aub se ahorra en su argumento la comida, la bebida y la animada charla que Mérimée usa para describir el ambiente estudiantil festivo de Salamanca, y la secuencia siguiente tiene lugar ya durante la noche, cuando los dos galanes visitan a las hermanas para iniciar su cortejo acompañados de unos músicos. Aub se permite una petición en cuanto a las dotes del actor protagonista: «(Si es posible[,] Don Juan temple su guitarra y se pone a cantar)» (AFMA. C.31-6/5). De nuevo nuestro argumentista se rige a la trama y a las palabras del autor francés:

Don Juan es tímido aún, sin experiencia y no sabe cómo empezar la conversación. De pronto cae un pañuelo de la ventana y una vocecita dulce exclama:

–¡Jesús! Se me ha caído el pañuelo.

Don Juan lo recoge. Lo pone a la punta de su espada y lo levanta a la altura de la ventana. Teresa da las gracias, pregunta si el caballero que tanta cortesía demuestra había estado por la mañana en la iglesia. Don Juan responde que sí y que allí perdió el reposo.

–¿Cómo?

-Viéndoos.

Don Juan era sevillano y elocuente. Estaba roto el hielo (AFMA. C.31-6/5-6).

Don Juan [...] était timide encore, sans expérience, et il ne savait par où commencer. Tout à coup un mouchoir tomba de la fenêtre, et une petite voix douce s'écria: «Ah! Jésus! mon mouchoir est tombé!». Don Juan le ramassa aussitôt, le plaça sur la pointe de son épée et la porta à la hauteur de la fenêtre. [...] La voix commença par des remerciements, puis demanda si le seigneur cavalier qui avait tant de courtoisie n'avait pas été dans la matinée à l'église de Saint-Pierre. Don Juan répondit qu'il y était allé, et qu'il y avait perdu le repos. -Comment? -En vous voyant. La glace était brisée. Don Juan était de Séville [...]. Il ne pouvait manquer d'être éloquent. (Mérimée, 1845: 208).

Aub resume en dos frases los tres párrafos siguientes del relato para llegar al punto de inflexión de esta primera parte: el asesinato de don Cristóbal. La acción ocurre, como hemos visto hasta ahora, del mismo modo y con las mismas frases, aun con ligeras variaciones, que en Mérimée. Como se ha podido comprobar también en las citas arriba reproducidas, Aub elimina o aligera mucho la parte literaria para centrarse en la acción de cada escena, escrita siempre en presente, como requiere un argumento cinematográfico. Por ello, la batalla de espadas y las reacciones en los distintos personajes que intervienen aparecen descritas con precisión, siguiendo el modelo de Mérimée pero centrándose sólo en los verbos:

Don Juan y Don Rafael se acercan al intruso [sic] y le mandan irse con la música a otra parte. Don Cristóbal saca la espada al mismo tiempo que tres de sus acompañantes. Los músicos echan a correr. Las dos mujeres en la ventana se ponen a rezar. Mientras Rafael se defiende de dos, Don Juan lucha contra Don Cristóbal y otro. Desarma al otro, que sale corriendo y sigue batallando con Don Cristóbal que es muy diestro, pero Don Juan lo hiere mortalmente. Al verlo caer, los dos espadachines que estaban luchando con Rafael huyen (AFMA. C.31-6/6).

Seguidamente, los que huyen de la escena son don Juan y don Rafael, y, «a veinte pasos de la casa» (AFMA, C.31-6/7), éste pregunta a don Juan dónde está su espada. Al darse cuenta de que la ha dejado, como en el relato, Rafael/García vuelve para recuperarla y seguir huyendo de la ronda que les persigue. Escribe Mérimée (1845, 212):

Sous le portail, don Juan voulut remettre son épée dans le fourreau, ne trouvant pas convenable ni chrétien d'entrer dans la maison de Dieu une arme à la main. Mais le fourreau résistait, la lame n'entraît qu'avec peine; bref, il reconnut que l'épée qu'il tenait n'était pas la sienne: don Garcia, dans sa précipitation, avait saisi la première épée qu'il avait trouvée à terre.

Y adapta Aub: «Al llegar al portal de la iglesia, Don Juan quiere envainar la espada antes de entrar allí. Pero la vaina resiste: reconoce que la espada no es la suya. En su precipitación Don Rafael recogió la primera espada que encontró en el suelo.» (AFMA. C.31-6/7). Como vemos, Aub sigue esa misma dinámica durante todo el argumento, y su adaptación consistirá en resumir un texto literario, cuya trama respeta fielmente, y convertirla en el texto previo al guion cinematográfico. Sin detenernos mucho más en este trabajo de adaptación, pues, indicaremos las distintas secuencias que Aub recoge en su argumento y señalaremos los escasos cambios respecto al original.

A lo visto hasta ahora, le sigue la conversación engañosa de don García/Rafael con el cura –que hemos citado ya del original francés– para contar con su complicidad en probar la inocencia de don Juan; la visita, cuando el protagonista está ya en su habitación, de Teresa con la espada homicida y el «diálogo apasionado, lleno de juramentos de amor eterno» (AFMA. C.31-6/8); y el resumen de los días siguientes y de la vida disoluta de los protagonistas que «beben, bailan, cantan, no asisten a clase. Les rodean compañeros y mujeres ligeras de cascos, alguna gitana, alguna cómica. Ya Teresa y Fausta han entregado todo lo que personalmente podían entregar» (AFMA. C.31-6/9).

Y llega Aub al momento en que los dos amigos deciden jugarse las amantes. Respeto, como en el relato, el tiempo de maduración de la idea, ya que pasa «algún tiempo» (AFMA. C.31-6/9) entre que el amigo plantea por primera vez el intercambio y es aceptado por el protagonista. La siguiente secuencia recoge el trato entre los dos amigos, cómo García/Rafael recibe la citación de Fausta, cómo se juegan a las muchachas a las cartas, y cómo, al perder, García/Rafael escribe la carta que éste deberá entregar a su amante. También las dudas de don Juan respecto a que ella acepte, y las mismas respuestas que se dan en el relato francés. La siguiente secuencia se centra ya en el encuentro furtivo entre el burlador y la joven, en la proposición, en la negativa de ella (sorprende que, en esta secuencia, Aub añade más

diálogo de lo habitual para un argumento), en el forcejeo que le sigue, y los gritos de socorro de la joven. El desenlace, como en el relato, es igual de funesto: «Fausta cae muerta por su padre» y «Don Juan hiere mortalmente a Don Alonso y sale corriendo» (AFMA. C.31-6/11-12). En dos líneas resume Aub el final de esta primera mitad de la película, cuando los dos amigos se reencuentran y deciden escapar a Flandes, e inicia la segunda parte con un claro título cinematográfico para indicar el espacio de la acción: «INTERIOR EN UN CAMPAMENTO ESPAÑOL EN FLANDES» (AFMA. C.31-6/12).

Y aquí sí que Aub ejecuta una elipsis en la que se salta todo el viaje hasta Flandes, el alistamiento en el ejército y las primeras batallas y su adaptación al nuevo medio, para iniciar la acción de esta segunda parte de la película en la secuencia en la que traen a su capitán, Gomara, herido de muerte, quien entregará a don Juan no sólo las monedas de oro para misas, sino también el mando de la compañía. En el relato de Mérimée, esta escena tiene lugar en el campo de batalla y el capitán le da a don Juan sólo las monedas, no su cargo. Nos encontramos por primera vez con una licencia de adaptación –si no contamos el cambio de nombre de don García– cuyo motivo sea, probablemente, facilitar la producción del film respecto a los escenarios. La película sigue con la partida de dados en la que pierden todo el dinero del capitán, y el adaptador se toma la segunda licencia: cuando don Juan manda al diablo el alma del capitán por haberle dado un dinero que debía estar embrujado para que lo hayan perdido todo, «se suscita una pendencia por estas palabras. Salen las espadas a relucir y Rafael cae mortalmente herido» (AFMA. C.31-6/13). En su argumento, pues, Aub suprimirá la presencia de ese soldado huraño que disparará a don García desde sus mismas filas y luego desaparecerá. El argumento sigue ilustrando las actividades de don Juan en el final de la segunda parte:

Tiempo después, Don Juan sigue con sus hábitos. Juega, bebe, corteja a las mujeres y se desafía con los maridos. Cada día tiene nuevas aventuras: asalta una brecha. Al día siguiente escala un balcón. Por la mañana se pelea con un marido, por la noche bebe con cortesanas (AFMA. C.31-6/13).

Al recibir la noticia de la muerte de sus padres, y como hace tiempo que fue indultado por su crimen en Salamanca, vuelve a España.

Aub se servirá de otra elipsis para ahorrarse la vuelta a España y los jolgorios y orgías que celebra en sus recién heredadas propiedades, y señala el inicio de la tercera parte de la película con un nuevo escenario, «EN LA SALA DE SU PALACIO EN SEVILLA» (AFMA. C.31-6/13), donde vuelve a sorprender con un diálogo entre don Juan y uno de sus amigos, don Francisco, en el que el primero alardea de las mujeres seducidas y los maridos burlados, y el amigo le señala que le queda por burlar a Dios. Así que don Juan se lo plantea como un reto y una apuesta, e inicia la campaña para seducir a una monja. Elige, sin darse cuenta, a Teresa. Aub resume los intentos del libertino por seducirla y de ella por resistirse, con las mismas técnicas y resultados que en *Mérimée* (1845: 242-247; AFMA. C.31-6/14-15). Con el rapto de la enamorada ya acordado, don Juan vivirá también en el argumento de Aub una noche previa tormentosa a causa de la visión del cuadro que le atemorizaba de niño, pero el adaptador se sirve de los recursos cinematográficos para que el pecador del cuadro no sólo le recuerde al capitán Gomara, como escribe *Mérimée* (1845: 248), sino que, en el cuadro, «aquél hombre adquiere las facciones del capitán» (AFMA. C.31-6/16).

La siguiente secuencia se corresponde con la aparición del cortejo fúnebre de penitentes a quienes don Juan pregunta por el muerto y le responden con su nombre. Les sigue, como en el relato, hasta la iglesia, donde Aub reproduce incluso la música que *Mérimée* señala, el «De profundis» y el «Dies Irae» (AFMA. C.31-6/17; *Mérimée*, 1845: 251); las revelaciones del sacerdote que le aclara que «somos ánimas que las misas y las oraciones de su madre han sacado de las llamas del purgatorio. Pero esta misa es la última que nos está permitida decir por el alma de Don Juan de Mañara» (AFMA. C.31-6/17); y, finalmente, la aparición de Rafael y de Gomara, que se inclinan sobre el ataúd exclamando: «¡Es nuestro!» (AFMA. C.31-6/18), y será lo que provoque finalmente el desmayo del protagonista. La ronda, como en el cuento, descubrirá su cuerpo en la puerta de la iglesia y se lo llevará.

Ya en el palacio, don Juan logra que un fraile acceda a verle, se confiesa y se consagra a la penitencia para expiar sus crímenes. No olvida Aub la carta a Teresa explicándole lo sucedido, y el comentario martirizado de la joven: «¡No me ha amado nunca!» (AFMA, C.31-6/18), aunque sí olvida mencionar en este punto que la joven muere a causa del desengaño. El argumento resume en un párrafo toda la conversión, desde su noviciado hasta los votos para convertirse en Fray Ambrosio,

y las bendiciones que le llegan ante su abnegada asistencia durante la epidemia que asola Sevilla.

«Algunos años después –encanecido– su vida no era sino ejercicios de piedad y mortificaciones» (AFMA. C.31-6/19), escribe Aub para presentar la escena final decisiva, en la que aparecerá el hijo de Ojeda para vengar la muerte de su padre y de sus hermanas. Por tercera vez y en la que más, Aub se recrea en el diálogo –reproducido, también, de Mérimée (1845: 256-259)–, sobrepasando las convenciones de un argumento cinematográfico. Fray Ambrosio se niega al duelo, recibe el bofetón, accede a batirse, mata al contrincante, trata de reanimarlo, corre en busca de su superior para acusarse, y asume el arreglo y la penitencia impuesta por éste. Con una expresión muy fílmica, Aub cierra así su argumento:

Volvemos ante la tumba donde después de diez años de una vida de penitencia ininterrumpida pidió don Juan como un favor que le enterrasen bajo el umbral de la iglesia, a fin de que al entrar lo pisoteasen todos, y que allí se grabara: «AQUÍ YACE EL PEOR HOMBRE QUE FUE EN EL MUNDO». A más de regalar para la capilla el famoso cuadro de «Las almas del purgatorio», cuya imagen del atormentado en el Purgatorio ostenta el rostro de Don Juan (AFMA. C.31-6/21).

Por lo que propone, pues, cerrar la película con el recurso de identificar con la cara del protagonista al protagonista del cuadro. Esta es también innovación maxaubiana, puesto que en el relato original el cuadro no vuelve a aparecer. Y desecha la aclaración, que sí hace Mérimée (1845: 260), de que, a pesar de que don Juan pidiera ser enterrado en el umbral,

on ne jugea pas à propos d'exécuter toutes les dispositions dictées par son excessive humilité. Il fut enseveli auprès du maître-autel de la chapelle qu'il avait fondée. On consentit, il est vrai, à graver sur la pierre qui couvre sa dépouille mortelle l'inscription qu'il avait composée ; mais on y ajouta un récit et un éloge de sa conversion.

Sin embargo, la cita de la lápida que da Aub al final de su argumento, que es la misma que proporciona Mérimée tanto al inicio como al final del relato (1845: 192, 260), no se corresponde con la que el mismo Aub escribió para la primera secuencia de la película, «AQUÍ DESCANSAN LAS CENIZAS DE DON JUAN DE MAÑARA EL PEOR HOMBRE QUE FUE EN EL MUNDO» (AFMA. C.31-6/2).

Como ha quedado ampliamente ejemplificado en este apartado, el precedente textual cinematográfico del propio Aub a su obra teatral homónima no es más que un resumen en veinte páginas de las setenta que ocupa aproximadamente la *nouvelle* original. Y, en general, no con sus propias palabras, sino con las de Mérimée, con ligeras variantes. Su adaptación se limita a tres cambios muy concretos que ya hemos señalado y que no afectan, en realidad, a la trama ni al argumento de la historia; a un par de elipsis temporales y espaciales; y a adaptar para un público popular algún nombre y alguna palabra. Salvo en los pocos momentos en que se decanta excesivamente por el diálogo, el argumento cumple con su función de ofrecer una visión del conjunto de la película centrada en la presentación de los personajes, los espacios, las acciones y las secuencias.

Este *Don Juan* no sería la única presencia cinematográfica del mito propuesta por Aub. Encontramos de nuevo a don Juan en un borrador manuscrito de otro argumento cinematográfico, *Siete contra uno*, que debió escribir alrededor de 1950, ya que, aunque no aparece fechado, Aub utiliza como papel en sucio el verso de unos folios donde reconocemos contenido de *Deseada*. El argumento trata acerca de una reunión entre un productor de cine y siete escritores y directores, en la que el primero les informa que ha contratado al gran actor teatral del momento, al que convenció de hacer cine al decirle que contaba con una historia maravillosa para la película. Pero esa historia no existe, de modo que pide a los siete que deben tenerla lista en seis días y éstos se ponen a discutir acerca de qué tipo de historia debe ser. Aunque, finalmente, el actor rechazará el papel por no querer compartir pantalla con la actriz protagonista de la película, de quien había sido amante.

Las primeras secuencias de la película, sin embargo, tienen lugar en un teatro en el que se está representando *Don Juan Tenorio* (1844), protagonizado por el famoso actor al que el productor contratará en su camerino en las secuencias siguientes:

La película abre sobre la escena IX del acto cuarto de Don Juan Tenorio. Es la quinta de Don Juan, entra Don Gonzalo. Tal como sabemos[,] el legendario ser mata a Don Luis, tras pasaportar a Don Gonzalo. Tras el famoso: «¡Llamé al cielo, y no me oyó!» caerá el telón. [...] Mauricio [el productor] no ha ido casi nunca al teatro. Ni ha visto el Tenorio. Pregunta si hace mucho que empezó. Luego que cuándo es la famosa escena del sofá.

Primero oye displicente pero luego empieza a entusiasmarse y aplaude calurosamente (AFMA. C.31-16/1).

Como vemos, Aub ensalza de forma indirecta la obra de Zorrilla, en este caso, e introduce de nuevo el mito en esta película, aunque sea de forma referencial y no como una adaptación, a pesar de que propone que el inicio de la película sean dos escenas completas –la novena y la décima del cuarto acto, ya que hace caer el telón antes de la undécima, última escena del acto¹²⁰– de la obra.

4.2.1.4. *Don Juan*, drama en cinco actos

Cuando el 14 de marzo de 1947 inicia el manuscrito de su versión teatral de don Juan, basada en la obra de Mérimée, Aub se conoce bien el original francés, al haberlo trabajado antes para su argumento cinematográfico, y quizás por ello se atreva a ofrecer una pieza más arriesgada que la versión fílmica que acabamos de comentar.

Ese riesgo, esa apuesta por distanciarse de Mérimée, lo encontramos ya en el *dramatis personae*. En el mecanuscrito en el que contamos con la transcripción del listado de personajes, éste lo componen, «por orden de entrada en escena», «Fray Benito, teatino /¹²¹ Don Juan Tenorio / Don Miguel de Mañara / Sofronio, criado de D. Juan / Don Manuel, sacerdote / Teresa de Ojeda [y] Fausta de Ojeda, hijas de / Don Alfonso de Ojeda / Van Goes, burgués flamenco / Doña Isabel / Roque, criado / Felicia / Penitente 1º / Penitente 2º / Mendigos, soldados, criados, beatas, penitentes». La primera diferencia clara, pues, son los protagonistas, que ya no son don Juan de Mañara y don García Navarro, sino don Juan Tenorio y don Miguel de Mañara, es decir, el don Juan de la tradición literaria y el don Miguel de Mañara de la tradición mítico-histórica¹²². Sin embargo, Aub anotó primero los dos nombres de los protagonistas de Mérimée, como demuestra la tachadura en el *dramatis personsae* del manuscrito.

A continuación, nos informa el autor del tiempo y el espacio de la obra, donde sí parece guiarse por el original: «La acción sucede en el siglo XVI. / Los dos primeros actos en Salamanca / El tercero en Flandes / Los dos últimos en Sevilla».

¹²⁰ Cf. Zorrilla, 1993: 170-176.

¹²¹ Indicamos así un salto de línea en el documento.

¹²² Cf. n. 108.

Como hemos expuesto en el apartado de «Descripción de los materiales», contamos con dos versiones mecanografiadas del primer acto, por lo que, para su comentario y análisis, usaremos la que juzgamos más definitiva, es decir, la correspondiente al documento AHC. C17.s/V.D18, compuesta sólo por el primer acto de la obra. Para los restantes, como hemos hecho ya para el listado de personajes y el espacio-tiempo de la acción, usaremos la transcripción dactilográfica del manuscrito contenido en la libreta (AHC. C6.V17.D01).

4.2.1.4.1. Primer acto

El primer acto se inicia en «el atrio de una iglesia. Es de noche». Y el primer personaje en intervenir es el «ABAD». Advertimos que este personaje no aparece en el listado recién referido, ya que su parlamento inicial es uno de los añadidos respecto a la otra versión mecanoscrita con la que se corresponde la lista de personajes. La primera intervención del *Don Juan* maxaubiano, pues, es más reflexiva que teatral:

El dolor es el origen de toda moral. El hombre no puede creer que algo duela sin razón. De ahí el pecado original.

El hombre que no cree en él tiene que ser mucho más hombre. El dedicarse a consolar a los demás es cumplir un deber... sagrado. Y para ello el camino más fácil es engendrar la fe.

El crimen presupone en todos la creencia de no ser responsables – que la responsabilidad reside en otro, o en último término en Dios.

Y los libertinos. Sólo se puede ser libertino si se cree en Dios, porque no cree en los demás. No sabe dar importancia a otras vidas. Todas las refiere a sí. No cree en sí mismo sino en su placer. Busca –encuentra– el olvido. Va del uno al otro. Crece sin raíces, no tiene fin ni razón. Y como de todas maneras la ha de tener, por el qué dirán los demás y él mismo: cree en Dios porque no le cuesta nada. O en el honor del nombre que heredó, que tampoco le costó trabajo alguno.

El breve monólogo de este personaje le sirve a Aub como introducción al tema de fondo sobre el que quiere, en realidad, que verse el drama: la relación entre la fe (o la existencia de Dios) y los libertinos como don Juan. De hecho, en el segundo folio del manuscrito, antes del listado de personajes, encontramos la siguiente idea acerca de los principales:

Don Miguel es el ateo para quien la falta de divinidad le permite toda clase de exceso.

El abad es el ateo a quien lo mismo lleva a la abnegación. El libre albedrío lleva, también, a la santidad.

Don Juan, entre ellos, sin convencerse de la ausencia de Dios, se deja influenciar por ambos. Es la fuerza viril que se lo lleva todo por delante.

Al fin El abad le convence.

Tras la introducción, sí empieza lo propiamente teatral de la pieza. La acotación nos indica la situación en escena: «*Fray Benito[,] un teatino iluminado, medio loco, desarrapado y sucio con una tea en la mano. Varios mendigos tendidos en el suelo, descansan o duermen*». Y este personaje, «*presentando la llama a los mendigos*», pronuncia su propio monólogo, en el que increpa a los mendigos y les despierta de malas formas para instarles a que pongan su mano en el fuego de la tea, porque «*¡si no puedes aguantar un segundo tener la sola mano en la llama ¿cómo te atreves a pecar sabiendo que te retorcerás eternamente entre lenguas sangrientas de las cuales no verás el fin?![!]*». Inicia un discurso acerca de los tormentos que sufrirán cuando mueran como pecadores, que provoca que «*los mendigos se levantan, agrupan y retroceden ante el sermón*». El teatino, es decir, un «integrante de la orden de clérigos regulares fundada en Italia por San Cayetano de Thiene en el siglo XVI» (DRAE, 2018), tiene por objetivo que sus palabras despierten el arrepentimiento de los mendigos: «*¡Piensa en el remordimiento perpetuo que te roerá el corazón y las entrañas de tu cabeza, días y noches sin fin, noches y días sin morada! ¡Arrepiéntete, gusano!, y pon tu mano en el fuego*». De modo que «*los mendigos se han retirado ante la insistencia fanática del clérigo que les increpa mientras huyen*», y éste reacciona a su huida con mayor vehemencia si cabe en sus increpaciones. Este inicio, tanto la escena como el personaje, son creación íntegramente de Aub.

En ese momento, «*entran corriendo Don Juan, muy joven, sin espada[,] y Don García, con la suya desenvainada*». Esta acotación nos indica, por un lado, el momento del relato original por el que Aub decide empezar su drama y, por otro, que las modificaciones en el *dramatis personae* en cuanto a los protagonistas, así como las anotaciones en el folio verso anterior, son posteriores a la redacción de estas páginas.

Al ver llegar a los dos jóvenes, Fray Benito los aborda como nuevo público al que sermonear: «¿Y vosotros? ¿Pensáis salvaros por lo bueno de la ropa? ¡Envaina esa espada que estás en sagrado! ¿O es que vienes a pelear con Dios, insensato?». Y Don García, que parece conocer al clérigo, inicia con él una conversación para que se vaya:

Don García: Por una vez seguiré tu consejo, Fray Benito. *(Envaina)*. ¿No descansas nunca? Ya anda la noche muy adelantada. Aquí perderás tu tiempo. Nuestra hora aun no llegó. [...].

Fray Benito: Mucho cuentan de Don García Navarro, pero jamás supuse que se atreviera a penetrar en sagrado con la espada desnuda... ¿No temes las penas del infierno?

Don García: A él te irás derecho, sin confesión, si permaneces aquí un segundo más, hermano.

Fray Benito: ¡Morirás de sed y una sola gota de agua te será negada eternamente!

(Don García pone la mano en su espada y Fray Benito se retira).

Don Juan, que hasta ese momento «*se ha quedado a un lado de la escena, vigilando*», pregunta a su amigo por el personaje que se acaba de ir, porque «es la primera vez que le veo», e indica así a Aub el poco tiempo que lleva el protagonista en Salamanca. Don García le informa de que todos los que viven allí le conocen, y le pone en antecedentes: «Es un teatino hereje y loco que anda siempre con su fuego a cuestas y su letanía: “Pon tu mano, miserable”. Ha pasado años en las cárceles de la Santa Inquisición. Ya nadie le hace caso. Por otra parte, es inofensivo. Aquí no tenemos nada que temer». Y, a partir de aquí, Aub empieza a reconstruir, a través del diálogo entre los dos, y usando ideas y frases presentes en *Mérimée*, los antecedentes de la escena inicial:

Don García: [...] ¿Vio su merced como una vez más le dije la verdad? Nadie conoce como yo las calles de la ciudad. Estad seguro de que nos buscan del otro lado... ¡Cómo corrían los músicos...! Buena estocada, Don Juan... ¿Quién os la enseñó?

Don Juan *(ha estado inquieto mirando a derecha e izquierda)*: Mi padre, que a su vez la supo de un señor Uberti, su maestro de armas.

Don García: Aun cuando yo me defendí de dos me di cuenta de que si no hubiese sido porque aquel hombre llevaba una redecilla¹²³ de hierro hubierais acabado con él mucho antes...

Efectivamente, todo lo que relatan y sobre lo que informan (los músicos que corrían, el maestro de armas Uberti, los dos contrincantes a los que se enfrentó García e incluso la redecilla que llevaba el que luchaba con don Juan), se encuentra en el pasaje de esa primera riña en *Les âmes du purgatoire*:

Les musiciens [...] prirent la fuite [...]. [Don Cristoval] avait à la main gauche une targe de fer dont il se servait pour parer [...]. Don Juan [...] pressé par don Cristoval, il se rappela fort à propos une botte du seigneur Uberti, son maître d'armes. [...] don Garcia se défendait avec succès contre ses deux adversaires (Mérimée, 1845: 209-210).

Y Aub se ve obligado a introducir *a posteriori*, en la iglesia donde se encuentran los dos protagonistas, los sucesos destacados de la historia acontecidos en el original antes de su llegada allí, como el momento –todavía en la calle tanto en Mérimée como en el argumento cinematográfico aubiano– en el que advierten la ausencia de la espada de don Juan:

Don García: ¿Y vuestra espada, Don Juan?

Don Juan: Debí dejarla caer...

Don García: ¿Cuándo?

Don Juan: Al herir a aquel impertinente.

Don García: ¡Y vuestro nombre está grabado en las guardas!

Don Juan: Sí.

Don García: ¡Qué joven sois! ¡Nuestra huida no nos servirá para nada! ¡Al Corregidor no le gustan estas bromas! ¡Esperad! (*Va a salir*).

Don Juan: ¿Dónde vais?

Don García: A ver si por casualidad cayó vuestra espada en lo oscuro de la calleja, y no la vio la ronda.

Don Juan: Os exponéis...

Don García: A nada.

Don Juan: Os conocerán.

Don García: Como no sean nuestras hermosas... Y a esas les conviene callar. Lo que importan son vuestras armas grabadas en el puño. Me haré el encontradizo. Nadie se extrañará de verme por las calles a estas horas. Quizá lo contrario les haría sospechar.

¹²³ Subrayado en el original.

Don Juan: No quisiera que por mí...

Don García: ¿Qué dice vuestra divisa?

Don Juan: «Guarda Lealtad».

Don García: ¿No fueron amigos nuestros padres?

Y don García sale en busca de la espada del amigo. De nuevo, Aub, como hemos señalado respecto a la cita anterior, se sirve de información del relato que irá introduciendo, como la amistad de los padres de don Juan y don García, el lema que lleva grabado la empuñadura de la espada del protagonista, lo habitual que es en García verle deambular de noche por las calles, o la presencia de sus «hermosas». Nuestro autor utiliza la salida de escena de don García para dos fines muy concretos. El primero, introducir el tema de la fe y la existencia de Dios. Para ello, Fray Benito aprovecha que don Juan se ha quedado solo para volver al ataque dialéctico y se le acerca con «su tea encendida». Don Juan, para sacárselo de encima, le ofrece una bolsa de monedas, pero Fray Benito la rechaza:

[...] ¡No quiero yo dineros, si no la salvación de las almas! Dáselos a los que tienen altares y creen en el purgatorio... «El que de verdad ama a Dios, el que de verdad desea gozar del reino de los cielos... ninguna de las cosas de este mundo amaré...».

Don Juan: Padre, ¿no cree en Dios?

La cita a la que alude el teatino, pertenece al «Capítulo y escalón segundo, de la mortificación y victoria de las pasiones y aflicciones¹²⁴», del libro *Escala espiritual* de San Juan Clímaco (1571: 17v), y casa con el sentido ascético de la espiritualidad que profesan los teatinos:

El que de verdad ama a Dios y el que de verdad desea gozar del reino de los cielos, y el que de verdad se duele de sus pecados, y el que de veras está herido con la memoria de las penas del infierno y del juicio advenidero, y el que de verdad ha entrado en el temor de la muerte, este tal ninguna cosa en este mundo amaré desordenadamente: no le fatigarán los cuidados del dinero, ni de la hacienda, ni de los padres ni de los hermanos, ni de otra cosa alguna mortal y terrena: mas antes abominando y sacudiendo de sí todos estos cuidados, y aborreciendo con un santo odio su misma carne, desnudo, seguro, y ligero seguirá a Cristo: levantando siempre los ojos al cielo, y

¹²⁴ Tanto en el título como en la cita se han actualizado las grafías, la ortografía y la puntuación respecto a la edición citada para facilitar su lectura.

esperando de ahí el socorro según la palabra del profeta que dice: «Yo no me turbé siguiéndote a ti, pastor mío: nunca deseé el día del hombre, esto es, el descanso y felicidad que suelen desear los hombres».

Pero la respuesta a la pregunta que formula don Juan se ve interrumpida por la irrupción en escena de su criado, Sofronio. Y con él logra Aub el segundo fin de la ausencia de don García: presentarle como hijo del diablo:

Sofronio: Mi señor, ¡por fin! [...]

Don Juan: ¡Sofronio! ¿Cómo diste conmigo?

Sofronio: 16 iglesias llevo recorridas suponiendo que os acogeríais a sagrado.

Don Juan: ¿Cómo llegó a tus oídos el suceso? ¿Corre ya por la ciudad...?

Sofronio: Al no veros llegar y estando con cuidado...

Don Juan: ¿De qué?

Sofronio: ¿Sabe su merced quién es su compañero?

Don Juan: ¿Don García Navarro?

Sofronio: Eso dicen...

Don Juan: ¿Qué te atreves a insinuar?

Sofronio: Yo conocí... a su padre.

Don Juan: ¿Es bastardo?

Sofronio: No precisamente...

Don Juan: Acaba

Sofronio: Dicen que don Diego Navarro tuvo un hijo que, a los seis o siete años, cayó con una grave enfermedad, tan extraña que los médicos no pudieron hallare remedio. Don Diego[,] que no tenía otro hijo, envió muchas ofrendas a diferentes capillas, a muchos santos. Hizo que el enfermo tocara cuantas reliquias pudo alcanzar. Todo en vano. Desesperado, un día increpó una imagen de San Miguel: -Ya que tú no puedes salvar a mi hijo -gritó- quiero ver si el que tienes a tus pies es más poderoso que tú...

Don Juan: A los pies de San Miguel... está el diablo.

Sofronio: ¡Y el niño curó! ¡Y ese es Don García, vuestro amigo!

(Entra Don García con una espada en la mano, Don García ríe).

Don García: Que desde entonces tiene el diablo en el cuerpo.

Aub se sirve del criado de don Juan para que tanto éste como el público conozcan el rumor sobre el origen diabólico de don García, mientras que Mérimée lo hace a través del estudiante de la universidad a quien conoce el protagonista el primer día, pero el contenido de la conversación es el mismo:

–Seigneur don Juan, dit-il, si rien ne vous presse, seriez-vous assez bon pour m’accorder un moment d’entretien?

–Volontiers, répondit don Juan, et il s’appuya contre un pilier, je vous écoute.

[...] –Pourriez-vous me dire, seigneur don Juan, demanda l’étudiant d’une voix basse et presque tremblante, pourriez-vous me dire si votre père a réellement connu le père de don Garcia Navarro?

Don Juan fit un mouvement de surprise.

–Vous avez entendu don Garcia le dire à l’instant même.

–Oui, répondit l’étudiant, baissant encore plus la voix; mais enfin avez-vous jamais entendu dire à votre père qu’il connût le seigneur Navarro?

–Oui sans doute, et il était avec lui à la guerre contre les Morisques.

–Fort bien; mais avez-vous entendu dire de ce gentilhomme qu’il eût... un fils?

–En vérité, je n’ai jamais fait beaucoup d’attention à ce que mon père pouvait en dire... Mais à quoi bon ces questions? Don Garcia n’est-il pas le fils du seigneur Navarro?... Serait-il bâtard?

–J’atteste le ciel que je n’ai rien dit de semblable, s’écria l’étudiant effrayé en regardant derrière le pilier contre lequel s’appuyait don Juan; je voulais vous demander seulement si vous n’aviez pas connaissance d’une histoire étrange que bien des gens racontent sur ce don Garcia?

–Je n’en sais pas un mot.

–On dit..., remarquez bien que je ne fais que répéter ce que j’ai entendu dire..., on dit que don Diego Navarro avait un fils qui, à l’âge de six ou sept ans, tomba malade d’une maladie grave et si étrange, que les médecins ne savaient quel remède y apporter. Sur quoi le père, qui n’avait pas d’autre enfant, envoya de nombreuses offrandes à plusieurs chapelles, fit toucher des reliques au malade, le tout en vain. Désespéré, il dit un jour, m’a-t-on assuré..., il dit un jour en regardant une image de saint Michel: – Puisque tu ne peux pas sauver mon fils, je veux voir si celui qui est là sous tes pieds n’aura pas plus de pouvoir.

–C’était un blasphème abominable! s’écria don Juan, scandalisé au dernier point.

–Peu après l’enfant guérit..., et cet enfant... c’est don Garcia!

–Si bien que don Garcia a le diable au corps depuis ce temps-là, dit en éclatant de rire don Garcia, qui se montra au même instant et qui paraissait avoir écouté cette conversation caché derrière un pilier voisin (Mérimée, 1845: 199-201).

A nuestro parecer, la resolución aubiana de que sea el criado quien dé esta información es más directa e inspira mayor credibilidad. Por una parte, porque él mismo atestigua haber conocido a don Diego Navarro, por su condición de criado de

los Mañara desde hace tiempo; y, por otra, porque el diálogo con don Juan es mucho más fluido y cercano debido a la confianza de la que goza su relación y que no se encuentra en el caso del estudiante casi desconocido. También es llamativo que, en la versión teatral, al oír la petición de don Diego ante la imagen de San Miguel, don Juan no se escandalice de la blasfemia, sino que aclare al espectador, en una suerte de confirmación para sí mismo en voz alta, de qué figura se está hablando, que es el diablo quien está siempre sometido bajo los pies de San Miguel Arcángel en la iconografía hagiográfica cristiana.

El acto, una vez ha regresado don García con la espada, continúa con la confirmación de la muerte del contrincante de don Juan, «Don Cristóbal de Fuentes [...], pretendiente de mi Fausta» –explica don García– «[...] era yo quien debía haberlo despachado. Si tenéis algún remordimiento, desechadlo, y cargar [sic] su muerte a mi cuenta». Tras despedir al criado de su amigo, quien antes de salir exclama: «¡Qué dirá su señor padre, don Juan!», «*Don Juan va a guardar su espada, pero ésta no cabe en la funda*»:

Don Juan: Esta espada no es mía...

Don García: ¡Válgame Dios!... Tan seguro estaba y tan de prisa que no me fijé... (*Empieza a amanecer*).

Don Juan: ¡[¿]Qué hacemos?![

Don García: Vayamos por partes... ¿Qué se os ocurre?

Don Juan: La verdad es que desde mi llegada me habéis robado la voluntad hasta tal punto que no sabría qué hacer sin vos.

Y esta es una de las réplicas claves del acto y de la obra. Aunque don Juan aclare en la siguiente intervención que es lo contrario a un reproche, Aub explicita con estas palabras cuál es el grado de influjo de don García en don Juan, algo que en Mérimée apreciamos a través de los hechos, sobre todo en las primeras aventuras en Salamanca, cuando inicia a don Juan en el libertinaje y el pecado. Como Aub se salta parte de esas pruebas, prefiere dejarlo claro para que no haya dudas de cuán mala influencia resulta el salmantino para el joven sevillano. Lo irá evidenciando también por cómo don García acalla los posibles remordimientos de don Juan y justifica su acción, como hacía en una de las frases anteriormente citadas, o como hará cuando don Juan le diga que «no tengo cabeza para nada: considerad que acabo de matar a un semejante. / Don García (*riendo*): Hay algo peor: que un semejante

nos mate», idea tomada también de Mérimée: «–Ah! Garcia, s’écrit tristement don Juan, c’est une bien triste chose que de tuer un de ses semblables! / –Il y a quelque chose de plus triste, répondit don Garcia, c’est qu’un de nos semblables nous tue» (Mérimée, 1845: 216-217).

A continuación tiene lugar la escena con Don Manuel, un «sencillo sacerdote», que se desarrolla siguiendo en todo el modelo original francés (Mérimée, 1845: 212-214). Don García se sirve del pecado de la vanidad para captar la atención del eclesiástico a quien, fingidamente, confunde primero con «el muy sabio y nombrado doctor Gómez, luz del derecho de gentes», y después con «el autor de ese famoso tratado “De Casibus Conscientiae” que tanto ruido ha hecho en la corte». Aunque don Manuel niega ser ninguno de los dos, la halagadora confusión ya ha hecho mella en él, e irá a más, como marcan las acotaciones de carácter actoral. Aub, incluso, utilizará a este personaje a modo de un discreto gracioso del teatro clásico, que aporta una ligera nota de humor a la escena:

Don Manuel: [...] a decir verdad[,] algo sé de derecho y por ese camino van mis preferencias... ¿Quería saber algo del Código Teodociano o del Justiniano? ¿De los «Latini Colonarii»...? Me sé de corrido, si en algo puede servirle, los cánones del concilio de Trento que acaban de ser promulgados como Ley en el Reino el doce de junio próximo pasado.

Don García: Más adelante, padre... He aquí en tres palabras...

Don Manuel: También se me alcanza algo del Fuero Juzgo y de las Partidas...

Don García: ¡Atienda! Hoy mismo, hace menos de una hora, un hombre se acercó en la calle a un amigo mío y le dijo: Caballero[,] voy a tener un desafío a dos pasos de aquí y mi adversario lleva una espada más larga que la mía: ¿Queréis prestarme la vuestra para que las armas sean iguales? Y mi amigo cambió de espada con él. Cuando no oyó más el ruido de espadas se acercó. ¿Qué vio? ¡Un hombre muerto, atravesado por la espada que acababa de prestar! Desde aquel momento, como su merced puede suponer, está desesperado. Se echa en cara su complacencia; teme haber caído en pecado mortal. Yo intento tranquilizarlo: creo que el pecado es venial porque si no hubiese prestado su espada habría sido causa de que los hombres riñeran con armas desiguales. ¿Qué pensáis vos, padre? ¿No sois de mi parecer?¹²⁵

Don Manuel (*se quita la teja, se rasca la tonsura*): Pues... desde luego... problema arduo.

¹²⁵ Puede compararse esta intervención con la original de Mérimée citada en la p. 133.

Don García: ¡Ya dije yo que su sabiduría daría enseguida con el dictamen!...

Don Manuel (*asombrado y contento*): ¿[i]Yo...!{?}

Don García: Efectivamente, padre. ¡Acertasteis: es muy ardua la cuestión para que un sabio tan grande como vos vacile en resolverla! Mañana[,] si lo permitís, volveremos para saber vuestra opinión. Entre tanto os ruego que digáis o mandéis decir algunas misas por el alma del difunto. (*Le da unas monedas*).

Don Manuel: ¡Oh! Muchas gracias. No valía la pena... Desde luego mañana pueden contar con mi opinión, y dada por escrito. No faltará entre pandectas, decretales y ordenamientos, cédulas, órdenes y decretos... Espere: aún creo recordar que en las cortes de Toro, las del año cinco, o en las observancias de Galindez de Carbajal...

Don García (*interrumpiéndole*): Magnífico. Ya sabía que nos sacaría del apuro. ¡Con tal de que la justicia no vaya a hacernos responsables de esa muerte...! En vos esperamos para reconciliarnos con Dios.

Don Manuel: Por lo que toca a la justicia nada tenéis que temer. Como vuestro amigo no hizo más que prestar su espada, legalmente no es cómplice.

Don García: Sí, padre. Pero el matador ha huido... Encontrarán, tal vez, la espada ensangrentada... Mi amigo llegó hace poco a Salamanca. Tampoco llevo yo aquí mucho tiempo. No tengo amistades influyentes, y dicen que los hombres de leyes son terribles.

Don Manuel: Pero vos ¿fuisteis testigo de que pidieron prestada el arma?

Don García (*categorico*): Estoy dispuesto a afirmarlo ante todos los tribunales del reino. Además, vos, padre (*muy insinuante*)[,] ¿no vendrías a dar testimonio de la verdad?

Don Manuel: ¿Yo?... ¿Yo?... Claro...

Don García: Nos hemos presentado ante vos mucho antes de que el asunto se conociera, para pedir os consejos meramente espirituales. Y, aún más, podríais atestiguar el cambio.

Don Manuel: ¿Cómo?

Don García: Aquí está la prueba. (*Don García hace adelantar a Don Juan*). Este es mi amigo... mirad esta espada. No puede entrar en su vaina. (*Don Manuel se convence de esa verdad*).

Don Manuel: En efecto.

Don Juan: Añadid estos ducados por el alma del difunto. (*Le da unos dineros*).

Don García (*muy devoto*): Y por encima de todo, padre, la justicia ¿qué nos importa? Con el cielo es con quien tenemos que conciliarnos.

Don Manuel: Por eso no pasen pena. Hasta mañana, hijos míos, no faltaré.

Don García: Somos sus muy humildes servidores y contamos con vos.

Don García se regodea feliz ante don Juan de los resultados de su engaño: «este buen padre [...] estará dispuesto a atestiguar que somos tan extraños a la muerte de Don Cristóbal como niños recién nacidos. ¡Viva la simonía!». Y recomienda a su amigo que se quede en la iglesia por prevención mientras él sale «a recorrer la ciudad para oír noticias» y, de paso, llevarse la espada, porque «malo será que no saque algo por ella...».

Aub, pues, no manda a su protagonista a su habitación, como hace Mérimée, sino que lo mantiene en el mismo escenario. La acotación informa de que «*está amaneciendo [...]. Las puertas de la iglesia se abren. Entran algunas beatas. Don Juan no sabe qué hacer, va a penetrar en la iglesia cuando una mujer, tapada de cabeza a pies con un ancho manto negro, le detiene*». Don Juan reconoce en la mujer a Teresa, su enamorada. Aub da alguna pista sobre ella en una anotación en el manuscrito, que no utiliza explícitamente, y que supone una breve descripción del personaje en esta escena: «Teresa es niña y llena de caballerías, feliz de hacer algo que se le representa lleno de peligros». La joven, pues, le confirma a don Juan que sabe que anoche riñó «con un caballero de esta ciudad». Él se preocupa por la presencia imprudente de la joven sola, pero ella le tranquiliza y le asegura que «nadie me vio salir de casa». Se lamenta de no haberle avisado del regreso del pretendiente (ahora muerto) de Fausta, aunque ella «jamás hubiese sido su esposa». Don Juan sigue inquieto por si les ven juntos, por lo que Teresa le informa del motivo de su atrevida salida:

Advertí tras las celosías que vuestra espada caía junto a nuestra puerta. En el momento en el cual todos se atareaban en torno al herido, bajé y recogí la empuñadura de vuestra arma. Comprendí al punto cuán expuesto os veríais si caía en manos de la justicia. Toda la noche la tuve apretada contra mi pecho. Aquí está. Me siento feliz al poder devolvérsela... (*Le da la espada tras besarla*).

Lo que Aub describe en su argumento cinematográfico como «Don Juan cae a sus plantas y le asegura que le debe la vida. Pero que su gesto era inútil puesto que le hacía morir de amor. [...] Diálogo apasionado, lleno de juramentos de amor eterno» (AFMA. C.31-6/8), lo presenta en la obra teatral de manera más resolutiva, le otorga la voz cantante amorosa a ella, y lo aprovecha, además, para adelantar la acción del drama:

Don Juan: ¡Teresa! [...] ¿Pero cómo disteis conmigo?

Teresa: Vuestro criado...

Don Juan: ¿Fuisteis a mi casa?

Teresa: Sí.

Don Juan: Os debo la vida.

Teresa: Hace días que me quitasteis la mía... Si os hubiese perdido, moría yo también. Así que no me agradecáis lo que no fue sino salvarme a mí misma.

Don Juan: ¿Te veré a la noche?

Teresa: No.

Don Juan: Y, ¿por qué, mi bien?

Teresa: Llegó mi tía de Zamora, y dormiré en mi aposento.

Don Juan: ¿Viene para muchos días?

Teresa: Dos o tres, a lo sumo.

Don Juan: Serán siglos.

Teresa: ¿Es cierto?

Don Juan: [¿]Que para ti no?

Teresa: Desde que te conocí ya no existe el tiempo para mí. *(Cambiando de tono porque pasa una beata)*. ¿Veréis a Don García?

Don Juan: Aquí le espero.

Teresa: ¿Queréis darle este billete de Fausta?

Don Juan: Desde luego. *(Teresa le da un pliego. Se le acerca de nuevo, amante)*.

Teresa: No sé cómo fue. Nada me prometiste siquiera. Caí en ti como en un abismo. Como se rueda hacia abajo, a veces, en sueño. Cada vez que estoy a tu lado siento vértigo, como si fuese un pozo sin fondo.

Don Juan: Te detengo entre mis brazos para que no caigas.

Teresa: Pero caigo, mi bien. [...] Me hechizaste. [...] Luché.

Don Juan: ¿Contra mí?

Teresa: Sí.

Don Juan: ¿Y?

Teresa: ¿Quieres mayor prueba de mi derrota?

Don Juan: ¿Lo sientes?

Teresa: No. [...] Temo perderte.

Don Juan: Soy tuyo para siempre.

Teresa: [...] Aunque me abandonaras sería verdad.

Don Juan: ¿Quién habla de eso?

Teresa: Mi desvelo.

Don Juan: Mávalo.

Teresa: Tú sólo lo puedes hacer. ¿Todavía no tuviste noticias de tu casa? [...] ¿No será de mal agüero tanta tardanza? [...] ¿Y si tus padres se opusieran a nuestras bodas? [...] Mira que soy toda tuya... Aún no atino a comprender el por qué...

Don Juan (*voz baja*): Porque soy tuyo, Teresa.

Teresa (*voz baja*): [...] Tengo que irme... [...]

Don Juan: Te acompaño.

Teresa: ¿Perdiste el sentido?

Don Juan: Te lo llevas...

Teresa: ¿Dónde?

Don Juan: Sobre tu hombro izquierdo... Donde más me gusta descansar. Adiós, Teresa. Tuya es desde ahora dos veces mi vida...

Con esta escena de amor, como ya se ha señalado antes y como comprobaremos a continuación, Aub precipita los acontecimientos respecto a la historia original y se ahorra varias semanas en las que siguen los cortejos a las dos hermanas y los excesos de los dos galanes. La clave está en la carta de Fausta para García que acaba de entregarle Teresa a don Juan. En el drama, Aub evita que don García interrumpa a los amantes, y entra de nuevo en escena una vez se ha ido Teresa. Informa a don Juan de que están «fuera de peligro» gracias a la «gran reputación de santidad» que tiene todavía don Juan, quien muestra aún ciertos remordimientos: «Llevo tan poco fuera de mi casa... ¿Qué pensaría mi padre de esta hazaña?».

Pero rápidamente el tema se desvía hacia la aparición de la espada, que don García celebra tanto o más que don Juan, y le comenta que ha avisado ya a sus amigos para que se reúnan con ellos en la iglesia a festejar el suceso: «diremos misa muy devotamente por el alma de Don Cristóbal, que en el infierno esté, y luego sea con nosotros la ternera más tierna y el tinto más añejo». Don Juan le entrega en este momento la carta de Fausta, donde cita a don García para esa misma noche, y el protagonista le comenta que irá solo, ya que él no puede ver a Teresa debido a la visita de la tía, pero añade que «no creáis que lo siento demasiado». Don García se sorprende de la respuesta y le pregunta si es que ya se ha cansado de la joven, y Juan le confiesa el motivo de su desinterés:

Teresa tiene una señal, aquí, en el hombro. Durante algún tiempo consideré aquello como lo más encantador del mundo. Me parecía una flor, y aun le sacaba parecidos: una violeta, un clavel. Pero con el tiempo aquello se me parece como lo que es un manchón negro... un ratón, una corteza de... Me repugna[,] ¡llévese el diablo la señal! [...] Anteanoche, aquella mancha me revolvió el humor, se me apareció como un ratón, un ratón verdadero.

Don García reconoce a su vez que «también Fausta empieza a cansarme» y que «no se la puede comparar con Teresa». Don Juan sigue encontrándole defectos a su enamorada, y Aub desarrolla un motivo que está solo mencionado en Mérimée y que es, sin duda, un guiño quijotesco:

[...] es muy niña. Tiene la cabeza llena de libros de caballerías. Se ha formado del amor las ideas más extravagantes. Ese mismo arranque de venir a devolverme aquí la espada. Pudo haberme avisado o habérmela enviado. ¿Soy Palmerín o Esplandián, tengo algo en común con Amadís? Lo cierto es que por lo menos ella se cree Oriana.

El autor francés también dice de Teresa, por boca de don Juan, que «elle a la tête farcie de romans de chevalerie, et elle s'est fait sur l'amour les opinions les plus extravagantes» (Mérimée, 1845: 220), pero Aub complementa esa observación con ejemplos literarios contemporáneos al tiempo dramático: el *Palmerín de Olivia*, atribuido mayormente a Francisco Vázquez¹²⁶, y que se publicó en Salamanca en 1511; el célebre *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo, publicado en Zaragoza en 1508; y, del mismo autor, la secuela *Las sergas de Esplandián*, aparecido en Sevilla en 1510, y que tiene como protagonista a Esplandián, hijo primogénito de Amadís de Gaula y de su enamorada y señora Oriana¹²⁷. La selección no es baladí, ya que son «las tres obras caballerescas españolas [...] más leídas en los siglos XVI y XVII» (Demattè, 2006: 14), y da cuenta, una vez más, del conocimiento de Aub acerca de la literatura española. De hecho, el autor es muy consciente del valor literario de estas novelas, de las que habla en su *Manual de historia de la literatura española*, donde, después de atender con atención al Amadís y reproducir varias citas elogiosas sobre esa obra, afirma que «de las novelas que le siguen baste citar la traducción de *Tirant lo Blanch*, del valenciano Juan Martorell; los *Palmerines*, *Esplandianes* y demás *Amadises*, endebles copias destinadas al consumo» (Aub, 1974: 211). Por tanto, Aub parece tener una opinión muy parecida a la de Cervantes, quien salva también de la hoguera en su escrutinio de la biblioteca de don Quijote el Amadís y el Tirant, pero no *Las sergas de Esplandián*, «que no le ha de valer al hijo la

¹²⁶ Algunos críticos la han atribuido a una mujer, Catalina Arias, madre, tal vez, de Francisco Vázquez. Para una mayor información, cf. Demattè, 2006: 14-15.

¹²⁷ Para un estudio que relaciona las tres novelas en tanto *Amadís* como modelo de las otras dos, cf. Samonà, 2013.

bondad del padre», ni *Palmerín de Olivia*, que «esa oliva se haga luego rajas y se queme, que aun no queden de ella las ceniza» (Cervantes, 2004: 61, 64).

Volviendo a la escena de nuestro *Don Juan* que nos ocupa, tras las quejas del protagonista acerca de Teresa, el amigo le pregunta si es la muchacha su primera amante y don Juan lo confirma. Don García, (supuestamente) avezado en mujeres, se permite darle algunos consejos:

Don García: Mirad: una mujer es como un caballo; si dejáis tomar malas mañas, acabará con vos.

Don Juan: Tratáis a vuestras amantes como si fuesen... caballos.

Don García: Más o menos.

Don Juan: ¿Con fusta y espuelas?

Don García: Rara vez. Pero soy demasiado bueno.

La idea la toma de nuevo Aub de Mérimée:

-[...] Una femme, voyez-vous, est comme un cheval: si vous lui laissez prendre de mauvaises habitudes, si vous ne lui persuadez pas que vous ne lui pardonneriez aucun caprice, jamais vous n'en pourrez rien obtenir.

-Dites-moi, don Garcia, traitez-vous vos maîtresses comme vos chevaux? Employez-vous souvent la gaule pour leur faire passer leurs caprices?

-Rarement; mais je suis trop bon (Mérimée, 1845: 220).

Ya en este final del primer acto se plantea y se decide lo que en la *nouvelle* transcurre en momentos distintos:

Don García: [...] os ofrezco a Fausta, ya que tanto os gusta.

Don Juan: ¿Habláis en serio?

Don García: Completamente.

Don Juan: Fausta no aceptaría.

Don García: ¿Por qué?

Don Juan: Saldría perdiendo en el trueque.

Don García: No seas tan modesto. Además la otra noche acabamos reñidos. El primero que llegue ha de parecerle un ángel de luz junto a un condenado.

Don Juan (*irresoluto*): No me tentéis.

Don García: Hablo en serio.

Don Juan: De todas maneras habría que consultarla.

Don García: ¿Para qué? Lo importante es vuestra decisión.

Don Juan: Ella os quiere.

Don García: Después de gozarla ¿qué os importa? Ya se acostumbrará. Mirad que lo que importa es no dejar pasar las ocasiones.

Don Juan: ¿Se resistirá?

Don García: ¿Y para que os ha de servir la inteligencia y la fuerza?

Y, en este punto de la conversación, Aub vuelve a introducir el tema de la fe y de la existencia divina, esta vez usadas por don García para justificar su libertinaje en una alusión a la predestinación divina:

Don García: ¿[...] sois también de los que creen que Dios sólo forjó la bondad y el hombre la doblez y la hipocresía? Me parece darle demasiada importancia a nuestra pobre humanidad. Si el engaño existe ¿por qué no nos hemos de aprovechar de él? Dios forja todas las circunstancias... no somos responsables de ellas. ¿O sois de estos herejes que creen que Adán y Eva inventaron el pecado original? Con lo fácil que hubiera sido evitarlo no poniéndoles a mano con qué lo ejecutaran...

Don Juan: Sería traición.

Don García: Si Dios previó la traición de Judas, era necesario que Judas fuese traidor; no había modo de que no fuese; y a lo imposible ninguno está obligado.

Don Juan: Mas se ahorcó.

Don García: Porque era tonto y esto que os acabo de decir[,] como podéis suponer, no es mío sino del gran Lorenzo Valla, que no pudo salirse de problema tan bien planteado.

Efectivamente, las ideas expresadas por don García proceden del filósofo y humanista renacentista italiano Lorenzo Valla (1407-1457), quien, en su obra *De libero arbitrio*, defendió la coexistencia entre el libre albedrío y la predestinación divina, sustentándola en la tesis de que el problema de la predestinación, del designio de Dios, no se soluciona con la razón, sino con la fe. Aunque la cuestión del libre albedrío había sido ya tratada antes por otros, como apunta Chomarat (1983: 9) en su estudio introductorio a este texto filosófico, la aportación original de Valla consiste en «avoir distingué entre prescience et volonté divines, et soutenu que la première ne contredit pas le libre-arbitre; le savoir, fût-il divine, n'a aucune action sur la réalité». Este debate parece interesar a Aub desde tiempo atrás, ya que, en una de las libretas que usó para tomar notas en sus años de exilio republicano en Francia, entre 1939 y 1941, escribió: «El libre albedrío es un azar, y Dios no es azar. Por eso

los fatalistas son unos pobres diablos que ven [en] todas las infragantadas [sic] de sus pensamientos la presencia de Dios. Siempre se puede escoger» (ADV. C.7-3).

Los dos amigos del drama dejan a un lado la digresión filosófico-teológica para retomar el negocio que les ocupa, ante el que don Juan sigue teniendo algunos reparos, mientras don García trata de eliminar cualquier sombra de duda o de escrúpulos en el amigo:

Don Juan: Si yo tuviese la seguridad de que Fausta ha de consentir en el cambio...

Don García: ¡Qué ingenuidad! ¿No ha de consentir? ¡Qué joven sois, para creer que una mujer vacile entre un amante de seis meses y otro de un día! Los dos me lo agradecerán mañana. Y la única recompensa que os pido es que me permitáis cortejar a su hermana, para resarcirme.

Don Juan: Fausta me creará mal amigo.

Don García: Cuántos escrúpulos. Para quitároslos os juego a mi amante a cara o cruz. (*Saca una moneda*). Si pierdo escribiré dos letras diciendo que así fue y si lo juzgáis necesario se lo podéis mostrar. Ante tamaña injuria no dudará en caer en vuestros brazos. ¿De acuerdo?

Don Juan: Siendo así... [...]

(*Don García tira la moneda al aire. La mira.*)

Don García: Gané a Teresa. Fausta es vuestra.

Don Juan: Os ofrezco el desquite.

Don García: ¿Os volvéis atrás? Resolveos porque de todos modos no quiero ver a Fausta esta noche. Si no aceptáis[,] daré el escrito a Don Fadrique, y para él será la ganga.

Don Juan: No hablemos más.

Don García: En la puerta hallaréis sola a Fausta, ya que Teresa no os espera. Tomaréis mi capa. Una vez en su cuarto es posible que tenga un momento de sorpresa y aun que derrame una o dos lágrimas. No os detengáis por ello. Tened la certeza de que no se atreverá a gritar. Le va demasiado en ello. Enseñadle entonces mi papel, decid que soy un malvado, un monstruo, cuanto queráis y se os ocurra... Tendrá fácil y gozosa venganza a mano, la encontrará muy dulce... Mas ya vienen por allí Fadrique y Gonzalo... Oiremos la misa y luego... (*Mientras habla y se dirige a la derecha al encuentro de sus amigos, baja el telón*).

Así resuelve Aub, en el atrio de la iglesia, entre la noche y las primeras luces del día, lo que Mérimée desarrolla narrativamente en las primeras más de treinta páginas de su relato. A pesar de su capacidad de síntesis y de su maestría para los diálogos (aun cuando estos denoten no estar completamente terminados, como se

evidenciará más en los siguientes actos), Aub no renuncia, como hemos señalado, a mantener cierta correspondencia con el original en el que se basa, ni con la traducción que utiliza. De hecho, si se compara esta última escena entre los dos amigos con la versión original, se ve sin duda el débito, y se aprecian las técnicas dramáticas que usa Aub para comprimir y combinar la información de distintos pasajes:

–[...] Faisons mieux, ajouta-t-il en se levant, comme éclairé par une inspiration soudaine, jouons nos maîtresses. Voici des cartes. Faisons une partie d'homme. Doña Fausta est mon enjeu; vous, mettez sur table doña Teresa.

Don Juan, riant aux larmes de la folie de son camarade, prit les cartes et les mêla. Quoiqu'il ne mît presque aucune attention à son jeu, il gagna. Don Garcia, sans paraître chagrin de la perte de sa partie, demande ce qu'il fallait pour écrire, et fit une espèce de billet à ordre, tiré sur doña Fausta, à laquelle il enjoignait de se mettre à la disposition du porteur, absolument comme il eût écrit à son intendant de compter cent ducats à un de ses créanciers.

Don Juan, riant toujours, offrait à don Garcia de lui donner sa revanche. Mais celui-ci refusa. –Si vous avez un peu de courage, dit-il, prenez mon manteau, allez à la petite porte que bien vous connaissez. Vous ne trouverez que Fausta, puisque la Teresa ne vous attend pas. Suivez-la sans dire un mot; une fois dans sa chambre, il se peut fort bien qu'elle éprouve un moment de surprise, qu'elle verse même une larme ou deux; mais que cela ne vous arrête pas. Soyez sûr qu'elle n'osera crier. Montrez-lui alors ma lettre; dites-lui que je suis un horrible scélérat, un monstre, tout ce que vous voudrez; qu'elle a une vengeance facile et prompte, et cette vengeance, soyez certain qu'elle la trouvera bien douce. [...]

–Si j'étais assuré, dit-il, que Fausta consentît à cet échange...

–Si elle consentira! s'écria le libertin. Quel blan-bec êtes-vous, mon camarade, pour croire qu'une femme puisse hésiter entre un amant de six mois et un amant d'un jour! Allez, vous me remercirez tous les deux demain, je n'en doute pas, et la seule récompense que je vous demande, c'est de me permettre de faire la cour à Teresita pour me dédommager.– Puis, voyant que don Juan était plus qu'à moitié convaincu, il lui dit: –Décidez-vous, car pour moi je ne veux pas voir Fausta ce soir; si vous n'en voulez pas, je donne ce billet au gros Fadrique, et c'est lui qui en aura l'aubaine. (Mérimée, 1845: 221-223).

4.2.1.4.2. Segundo acto

Entre el primer acto y el segundo ha transcurrido todo el día, y, como al inicio de la obra, de nuevo «*es de noche*». La acción tiene lugar esta vez en «*el cuarto de*

Doña Fausta», donde ella y su hermana Teresa «*hablan*», aunque la acotación en la primera réplica, atribuida a Teresa, indica que sus palabras son cantadas. El inicio de la escena no hace más que corroborar lo que de la chica ya ha apuntado antes don Juan: su pasión por las novelas de caballería:

Teresa: (*cantando*) Es cosa de no creerlo, pero fue así: cuando el Gigante le vio le preguntó: –¿Quién te trajo aquí? Esplandián conoció enseguida quién y le contestó: –El que me trajo aquí no es el diablo. No pasará mucho que no lleves la pena que mereces. Oído esto el Gigante dejándose de comer y viéndole tan mozo se echó a reír. Entonces Esplandián sacó su espada y el Gigante se reía a más y mejor de él, viéndole tan jove. Esplandián le dijo: «saca tu caballo». El gigante le dijo: «Calla, rapaz». Pero se enfrentaron a caballo. El Gigante abajó la lanza, dio espuelas a su caballo...

Fausta: (*irónica*) Mas Esplandián, que así lo vio venir, no le temió, y fuese para él y al juntarse¹²⁸ el Gigante falleció del golpe que Esplandián le dio.

Teresa: ¿Cómo lo sabes?

Fausta: Y sacó de hierro a Gaudalín y a Lasindo y a otros muchos cristianos. No sé[,] hermana[,] cómo te entretienes con tantas mentiras.

Teresa: ¿Quién lo asegura? Escrito está.

Fausta: Tienes la cabeza llena de romances.

Teresa: ¿Es malo?

Fausta: Sí. Luego...

Teresa: Luego... ¿qué? [¿]Es que mi Don Juan tiene algo que envidiar a Don Galaor?

Como vemos, la chica –es decir, Aub– recrea, primero, –de manera vaga– un pasaje del capítulo cuadragésimo tercero de *Las sergas de Esplandián*, «donde Esplandián, crudamente lidiando con dos fieros gigantes, por fuerza d'armas los venció, y sacó de fierros a Gandalín y a Lasindo y a otros muchos christianos que los gigantes tenían presos gran tiempo avía» (Rodríguez de Montalvo, 2003: 315). Y, después, compara a don Juan con don Galaor, otro de los personajes del ciclo de novelas de Amadís de Gaula (entre las que se cuenta la de Esplandián). Entre todos los personajes que aparecen en las numerosas novelas de la saga, es significativa –y, tratándose de Aub, seguro que no casual– la elección, ya que Galaor, hermano menor

¹²⁸ Aunque en el mecanuscrito aparece la palabra *pintarse*, el cotejo con el manuscrito nos permite enmendarla por *juntarse*.

de Amadís, contrasta con el héroe protagonista por su vida llena de amoríos y romances pasajeros, al más puro estilo donjuanesco.

Tras esta introducción que define mejor a Teresa, las dos hermanas siguen hablando sobre sus galanes. Fausta muestra una actitud melancólica, que justifica a su hermana como tristeza, motivada por «el engaño que soportan nuestros padres». Teresa, en cambio, responde en un tono de feliz ensoñación, de modo que Aub sigue retratándola como una niña ingenua y fantasiosa:

Pero dentro de poco se celebran nuestros esponsales. Y yo me iré a Sevilla. Dice Don Juan que sus tierras son de regadío, todas verdes y floridas. Con naranjos y limoneros... ¿Cómo será un naranjo? No me he atrevido a preguntárselo para que no me crea más ignorante de lo que soy. Di, Fausta, ¿cómo será un naranjo? [...] Un árbol como de oro. ¿Será grande como los pinos o como la carrasca o el melojo, o el acebo o el olivo?

Su hermana, sin embargo, no se contagia de la alegría de la menor, hecho que lleva a ésta a preguntarle si teme que don García no la quiera, a lo que Fausta responde que no lo sabe. De manera que su hermana se permite darle consejos de amor, como si fuera ella la mayor y la experimentada: «Haz como yo. Cuando te pida algo no le digas ni que sí ni que no. Hazle esperar siempre un poco. Así te lo agradece más. No le hagas ver, de pronto, que lo es todo para ti... Juega, disimula. Hazle sufrir». Fausta responde con un «Don Juan es otra persona», que a su hermana le sirve para acordarse de cuando le conocieron, y a Aub para aportar más antecedentes al espectador, e informarle de hasta qué punto está la chica embelesada con don Juan:

Teresa: ¿Te acuerdas cuando le vimos por vez primera? En la iglesia, tan entregado a sus oraciones... Tuve miedo que fueses tú la que le gustaras.

Fausta: Iba con Don García.

Teresa: ¿No se parece a Esplandián?

Fausta: O a Amadís...

Teresa: Si le hubieses visto en atrio de San Miguel, esta mañana.

Fausta: Ya me lo contaste tres veces...

Teresa: Le devolví la espada...

Fausta: Como Ginebra¹²⁹ a Peregrino. ¿O fue Polinarda a Palmerín?...

Teresa: Todo son burlas para ti.

¹²⁹ En el manuscrito aparece como *Ginelva*, pero el cotejo con el manuscrito nos permite enmendarlo por *Ginebra*.

A pesar de la réplica de Teresa, están lejos de molestarla realmente las referencias de Fausta, por un lado, a los enamorados protagonistas del *Libro de los honestos amores de Peregrino y Ginebra*, versión castellana de la novela sentimental italiana *Il Peregrino* (1508), de Jacopo Caviceo; y, por otro, al matrimonio compuesto por Polinarda y Palmerín, del *Palmerín de Olivia*. Sin embargo, en ninguna de las dos novelas se recrea un episodio parecido al que ha vivido Teresa con don Juan, es decir, que la dama salve a su enamorado retornándole la espada que le inculparía, por lo que parece que Fausta –es decir, Aub– o simplemente se confunde de referencia o nombra a dos parejas cualesquiera que vivan aventuras caballerescas en sus respectivas novelas.

Y como en este preciso instante la tía llama a la menor, ésta se despide de su hermana, le desea que mañana esté de mejor humor, le da un beso y se va. Esta escena, inexistente en la *nouvelle* francesa, le sirve a Aub para caracterizar mejor a sus protagonistas femeninas de estos dos primeros actos –especialmente a Teresa, ya que la personalidad de Fausta quedará patente en este segundo acto–, para matizar más su carácter y así evitar que aparezcan sólo como personajes planos cuya única función dramática consista en ser el complemento necesario de los protagonistas masculinos.

Tras la salida de Teresa, «*Fausta se apoya en la ventana, luego mata las luces, menos una[,] y sale. La escena queda desierta un momento*». Es interesante apreciar cómo Aub, aunque sea de manera sutil, tiene en cuenta en las acotaciones la luz en escena, bien sea el grado de intensidad, como en la acotación recién citada, o bien el tipo de luz, condicionada por el momento del día, que también señala. También los movimientos escénicos de los actores, que tendrán un papel esencial en la escena siguiente –incluso, sobre todo al final, más que el propio texto–, y cuya importancia se hará manifiesta a través de las acotaciones del autor¹³⁰.

Fausta vuelve conduciendo a Don Juan, embozado. Este se queda cerca de la puerta. Fausta llega al centro de la escena, se vuelve hacia el que cree Don García.

Fausta: ¿Estas con las ganas que tenéis de verme? (*Se acerca a Don Juan*). ¿Tendré yo que ir a abrazaros, García? Si supieseis lo que sufrí anoche, desde esta ventana[,] viendo la riña. Me ahogaba, creí morir. Reñiste por mí,

¹³⁰ Para un estudio detallado de las acotaciones –aunque en el teatro breve– de Aub, cf. Moraleda, 1989a: 283-312.

mi bien. *(Va a abrazar a Don Juan. Éste se descubre)*. ¡Cómo! ¿Sois vos, Don Juan? ¿Está enfermo Don García?

Don Juan: ¿Enfermo? No... Pero... No puede venir, y me ha mandado que os acompañe...

Fausta: ¿Cómo es ello? ¿Qué le ha sucedido?

Don Juan: Nada.

Fausta: ¿Otra mujer?

Don Juan: No... ¿Le tenéis por tan libertino?

Fausta: ¡Qué contenta se va a poner Teresa! No os esperaba. Veremos si puedo arreglar que venga aquí. [...] Ahora vuelvo. *(Don Juan se interpone entre Fausta y la puerta a donde ésta se dirigía)*. Dejadme pasar, voy a avisarla.

Don Juan: Es inútil.

A partir de este punto, empieza el juego del gato y el ratón, con una Fausta que no imagina la traición de su amante, y un don Juan con respuestas esquivas que claramente se divierte:

Fausta: Ese tono... ¡Qué aspecto más raro, Don Juan! [...] algo extraño leo en vuestro semblante.

Don Juan: Lo que siempre debisteis ver en él.

Fausta: ¿Debí? ¿Veis como se trata de algo nuevo?

Don Juan: Nuevo porque ahora se descubre, viejo porque siempre existió...

Fausta: Todo son enigmas. [...] Dejadme avisar a Teresa antes de que mi tía...

Don Juan: Bendita tía que esto permite.

Fausta: Permite ¿qué?

Don Juan: El que hablemos a solas.

Fausta: Suena extraña su voz, Don Juan.

Don Juan: Es que quiere decir cosas que nunca oísteis.

Fausta: ¡Acabad de una vez! ¿Qué le sucede a Don García?

Don Juan: Ya os dije que nada. Pero ¿de veras os interesáis tanto por él?

Fausta: ¿Os extraña? [...] ¿No es mi esposo?

Don Juan: Sólo cuatro lo sabemos.

Fausta: Pronto lo sabrán todos.

Don Juan: Eso decís... [...]

Fausta: [...] ¿Por qué me preguntasteis si me interesaba por él?

Don Juan: Quizás no valdría la pena...

Fausta: No entiendo. ¿Sois su amigo?

Don Juan: Sí.

Fausta: ¿Y os dais cuenta de lo que decís? [...] ¿Estáis bebido? [...] ¿Enfermo?

Don Juan: Si así lo veis, algo habrá.

Fausta: ¿En qué os puedo servir?

Don Juan: En ser mi remedio.

Fausta: Contad conmigo.

Y don Juan abordará al fin abiertamente su intento de seducir a la joven, primero con algún gesto atrevido, palabras de amor huecas –que la propia Fausta le señala– y alguna amenaza velada:

Don Juan: Acercaos. (*Fausta se acerca*). Dadme las manos. (*Fausta se las da*). Quieta... (*La abraza. Fausta se defiende*).

Fausta: (*desasiéndose*) ¡Qué atrevimiento es este, Don Juan!

Don Juan: ¿No ibais a remediarme?

Fausta: Jugáis.

Don Juan: Sabe Dios que no [...]. ¡Os quiero, Faustina! [...]

Fausta: Habéis perdido el juicio.

Don Juan: Exactamente. Y cada vez que os miro lo veo en vos. Devolvédmelo con vuestros labios... [...]

Fausta: ¡Si Don García estuviera aquí, qué pronto os haría tragar la lengua!

Don Juan: Temo que no.

Fausta: Si os marcháis enseguida os prometo olvidar esta locura y no decirle nada a nadie.

Don Juan: Faustina: os hablo como quien soy. Os quiero. Lo sois todo para mí. No me obliguéis a otros recursos. Todo este tiempo he vivido perseguido por vuestra imagen... Si me dirigí a vuestra hermana fue para estar más cerca de vos. Y porque Don García...

Fausta: ¡Y tenéis el atrevimiento de hablar de él!

Don Juan: Lo sois todo para mí.

Fausta: Ya lo escuché hace un momento de vuestros propios labios. ¿No se os ocurre otra cosa? Se ve que sois novato en estas lides. ¡Salid! [...] ¡Salid o llamo! [...]

Don Juan: Faustina... Creí que por las buenas os avendríaís... Os quiero...

Fausta: ¿Otra vez?

Don Juan: Otra vez y siempre. Y seréis mía.

Fausta: ¡Soñáis!

Don Juan: Con ello.

Fausta: Ilusiones necias.

Don Juan: Sois mía.

Fausta: Quisiera ver el recibo.

En este momento, don Juan le entrega la carta, y ella, «alegre» al ver que es de don García, cree que la broma ha terminado. Hasta que empieza a leerla: «“Por la presente os cedo a Doña Faustina de Ojeda...” ¿Qué es esto? / Don Juan: ¿No lo veis? Un pagaré..., o como lo queráis llamar... / (Faustina tiembla, no puede creer lo que ven sus ojos. Se enjuga la frente. Se levanta con trabajos)». Fausta niega la autenticidad de la carta, vuelve a insistir por tercera vez en que se trata de una broma de su enamorado, no acepta el contenido del papel e incluso, en el hipotético caso de aceptar el abandono de don García, le echa en cara a don Juan que sea capaz de usar semejantes estratagemas para conseguir el amor de una mujer, y le desprecia. Pero el joven libertino está dispuesto a conseguir su objetivo, bien aleccionado por las instrucciones que le ha dado su amigo por la mañana: «Si Don García es un bellaco y un imbécil que os abandona, aquí estoy para consolaros. / Fausta: Muy joven sois, Don Juan. Nada sabéis de mujeres. / Don Juan: Pero sabré de vos».

Y la acción dramática y física de la escena cobra importancia en este final del segundo acto, en el que Aub deja claro cómo debe representarse y la preponderancia del movimiento y del gesto ante la palabra:

Don Juan: [...] *(Se acerca decidido a Fausta. Esta coge un cuchillo que estaba sobre una mesa, y se apresta a defenderse queriéndole herir. La desarma con facilidad). Tú empezaste la lucha. Atente a las consecuencias. (Don Juan la abraza, la besa a la fuerza. Fausta logra escapar un momento. Don Juan la persigue. La alcanza, quiere arrastrarla hasta el lecho. Fausta se agarra de los muebles, se defiende con manos, pies y dientes. Primero don Juan recibe golpes con sonrisas pero luego se le sube la ira al pecho y quiere triunfar a toda costa. Toda la escena no permite palabras. Débese representar lo más realmente posible. [Hasta el punto, si el director lo juzga posible, de que ambos caigan encima de la cama]¹³¹. En un momento dado, viéndose ya perdida, Fausta grita).*

Fausta: ¡Socorro! ¡Auxilio! ¡A mí! *(Don Juan se da cuenta del fracaso de sus deseos y no piensa más que en huir. Pero Fausta se le agarra de la cintura, luego de las piernas. Don Juan trata de desasirse brutalmente.)* [...] *(Don Juan logra desasirse en un momento y va hacia la puerta por la que entró,*

¹³¹ El subrayado es nuestro. La frase entre corchetes se encuentra añadida en el manuscrito, y, a pesar de que no fue incluida en el mecanuscrito (tal vez por un descuido), nos ha parecido suficientemente significativa de la visión escénica de Aub como para reproducirla en nuestra transcripción.

mas ésta se abre para dejar paso a Don Alonso de Ojeda –padre de las muchachas– [que] lleva una pistola en una mano, la espada en otra.)

En este punto, parece que Aub tiene un lapsus nominal y pasa a llamar Leonor a la que hasta ahora había sido Fausta, hecho que desconcierta en la lectura, e indicativo de que no estamos ante una versión definitiva del texto, dado que contiene erratas fácilmente detectables en una revisión detenida.

(Don Alonso apunta a Don Juan. Leonor se adelanta.)

Leonor: ¡No, padre! *(Se interpone en tan mala ocasión que recibe ella el tiro y cae).* ¡Dios!

(Se abre la puerta del fondo y aparece Teresa.)

Teresa: ¡Don Juan! *(Ve a Leonor, la cree desmayada.)*

Don Juan: *(a don Alonso)* ¡Paso! *(desenvaina).*

Don Alonso: ¡No lo hay! [...]

(Don Alonso y Don Juan salen peleando. Han entrado dos criados al fondo, con hachas encendidas. Teresa se precipita hacia su hermana a la que trata de levantar.)

Teresa: ¡Leonor! ¡Hermana! ¡Vuelve en ti! ¡Pelea nuestro padre con Don Juan! ¡Explícaselo! Pedirá mi mano... ¡Tú lo sabes! *(De pronto se da cuenta de que Leonor está muerta. Da un grito de espanto. Se levanta. Se mira las manos tintas en sangre y desaparece corriendo, por la puerta del fondo, entre los dos criados, gritando como una loca. Las manos en alto. Su grito de horror sigue sonando mientras baja el telón).*

Aub termina así el segundo acto, con un final agitado y dando el protagonismo último al espanto de Teresa, aunque esa decisión implique renunciar a la aclaración explícita para el espectador del final de la pelea entre don Juan y don Alonso. Toda la escena en la habitación de Fausta entre ella y el libertino, así como este final, pueden seguirse también en Mérimée (1845: 223-227), de quien Aub sigue tomando algunas expresiones, a pesar de que predominen en esta versión, sin duda, el manejo dialéctico y dramático del autor exiliado, así como su clara conciencia escénica que revela, una vez más, su deseo de que su teatro subiera a las tablas.

4.2.1.4.3. Tercer acto

Aunque Aub inicia el tercer acto con un «Primer cuadro», la ausencia de la indicación del segundo evidencia que, como los actos anteriores, está compuesto por un cuadro único. De todos modos, está claramente dividido, por lo que podría

considerarse que hay, *de facto*, dos cuadros, como se señalará. Tras bajar el telón con los gritos desesperados de Teresa, el autor lo vuelve a alzar para descubrirnos, como en su argumento cinematográfico, «*el interior de una tienda de campaña. En Flandes. Por el fondo entreabierto se ve un terraplén. En él un soldado monta la guardia. Algún arcabuzazo suelto, lejano*». E incluso, en el manuscrito, encontramos una fecha en el margen: «1588», año decisivo en el contexto histórico de la guerra anglo-española (1585-1604), ya que fue el año de la derrota de la Gran Armada –o, por usar el término más conocido con que la bautizaron sarcásticamente los ingleses, la Armada Invencible– en la expedición enviada por el monarca español Felipe II para invadir Inglaterra, derrocar a la monarca inglesa (y protestante) Isabel I, instaurar de nuevo el catolicismo, y, de paso, hacerse con un territorio de gran interés geopolítico para España¹³². Sin embargo, el contexto histórico de este acto se inserta en la guerra de los ochenta años (1566-1648), conocida también como guerra de Flandes o guerra de independencia de los Países Bajos (territorio español en aquellos años), contemporánea en tiempo y en espacio a la guerra anglo-española¹³³.

En escena, «*Don García y Van Goes. Este último es un burgués flamenco*», que acude al campamento en busca de don Juan, pero le recibe su amigo inseparable:

Don García: Don Juan de Mañara salió a proteger unas¹³⁴ trincheras.
¿No oyó los arcabuzazos de la escaramuza?
Van Goes: No se me engaña fácilmente...
Don García: ¿Y a qué tendría yo el honor de hacerlo, señor...?
Van Goes: Van Goes... [...]
Don García: Entonces estoy a su disposición.
Van Goes: ¿Para qué?
Don García: Don Juan no tiene secretos para mí.
Van Goes: ¿Le habló de Magdalena?
Don García: ¿Se llama Magdalena?
Van Goes: ¡Os burláis de mí!

La conversación continúa alrededor de la profesión del flamenco, comerciante de paños, a quien don García pregunta si ha ido para venderlos, pero

¹³² Para más información acerca de la expedición de la Armada Invencible, cf. Alcalá-Zamora, 2004; para ésta en relación con los sucesos de la guerra de Flandes, cf. Parente et. al., 1988.

¹³³ Para más información sobre la guerra de los Ochenta Años, cf. Parker, 1989 y 2000.

¹³⁴ Aunque en el mecanuscrito aparece la palabra *más*, el cotejo con el manuscrito nos permite enmendarla por *unas*.

Van Goes le responde que «no me atreví a llegar al campamento para vender, caballero, sino para reclamar. Ahora bien, si queréis algunas varas...», ofrecimiento que Aub aprovecha para introducir una respuesta jocosa y burlona por parte de don García, aprovechando la polisemia de *vara*: «Mejor me inclino a creer que os las llevaréis a costas...». El comerciante se impacienta, pregunta cuánto tardará don Juan, y, finalmente, tras una pausa, don García aborda el problema que sabe de antemano que ha llevado hasta allí a Van Goes:

Don García: [...] ¿Le dio palabra de matrimonio?

Van Goes: Desde luego.

Don García: Es un problema...

Van Goes: No entiendo.

Don García: Si se casara hoy se tendría que descasar mañana. No creo que le convenga a Magdalena. Sí, porque mañana se tiene que casar con Porfiria y ayer tan solo casó con Laurencia.

Van Goes: No es posible...

Don García: Si queréis llamo [a] los testigos...

Van Goes: ¡Me quejaré al duque!

Se refiere el comerciante a Alejandro Farnesio (1545-1592), tercer duque de Parma, gobernador de los Países Bajos y capitán general del ejército de Flandes, además de sobrino del rey Felipe II¹³⁵. Más adelante aludirá Van Goes a unos bandos proclamados por él, pero su contenido se nos escapa, e incluso creemos que pudiera tratarse de una licencia literaria de Aub y no de una correspondencia histórica, ya que no creemos que tengan nada que ver con las ordenanzas de derecho militar que impuso en 1587 y que resultaron innovadores en «cuanto atañe a la administración de justicia militar» (Moreno Casado, 1961: 434).

A pesar de que a don García poco le asustan las amenazas de Van Goes, empieza a cansarse del flamenco, de modo que pasa a un sutil contraataque. Después de rescatar, en cierto modo, su reinterpretación de las ideas de Lorenzo Valla que había expuesto ya en el primer acto, se ampara en las amenazas de denunciar al comerciante por herejía, por ser calvinista –es decir, protestante– y partidario del «de Nassau» –Guillermo de Orange, consejero de estado del rey durante el gobierno en los Países Bajos de Margarita de Parma, pero que luego se alzó como uno de sus

¹³⁵ Para una biografía del célebre militar de los Tercios, cf. Carlos, 2018.

más fervientes opositores, se sumó a la rebelión contra la corona española, y se convirtió en el principal estratega y mando visible del bando neerlandés y protestante en la guerra de los ochenta años, hasta su muerte en 1854, unos años antes del tiempo de la acción dramática; o su hijo Mauricio, quien tomó el relevo al padre–:

Van Goes: ¿Cómo es posible tal libertinaje? ¡Don Juan se casará con mi hija!

Don García: ¿O?

Van Goes: Los bandos del duque de Parma son claros y precisos.

Don García: Para los flamencos.

Van Goes: ¿Hay dos leyes? ¡Mi hija es honrada!

Don García: Era. Abra¹³⁶ los ojos, comerciante. Cásela. Su marido tendrá hijos de sangre española sin que le cueste un florín. ¿O es que le queréis poner traba al hombre? ¿O sois hereje? Lo primero es la libertad y el libre albedrío. ¿Con qué derecho vais a castrarlo? Hoy me gusta esta, mañana la otra[,] ¿por qué no he de dejarme llevar por mis naturales instintos? ¿O no fue Dios mi creador? ¿O sois calvinista? Sí... Me parece que tenéis cara de calvinista. [...] Tenéis cara de uno de esos seres que quieren encerrar al hombre en los más estrictos moldes, no dejándole libertad más que para amontonar dinero. ¿Sois rico?

Van Goes: Un mediano pasar.

Don García: ¡Sois rico, luego sois calvinista!

Van Goes: ¡No lo digáis tan alto!

Don García: Luego... ¿es verdad?

Van Goes: ¡No! ¡Por todos los santos, no!

Don García: El objeto del hombre en este mundo es conocer. Cuanto más sepa mejor será. No se sabe nunca lo que podrá enseñarnos la mujer de nuestro vecino.

Van Goes: *(muerto de la sorpresa)* ¿Quién os lo dijo?

Don García: Nadie. Pero siempre existe la mujer del vecino... Pero cada vez entiendo menos el porqué de vuestra presencia...

Van Goes: Mi hija...

Don García: ¿Una medida para vos y otra para la familia? Esto no es cristiano. ¡Calvinista sois, sin duda alguna!

Van Goes: ¡Os aseguro que no!

Don García: Cumpliré con mi deber...

Van Goes: Capitán, por favor...

¹³⁶ Aunque en el manuscrito aparece la palabra *Alza*, el cotejo con el manuscrito nos permite enmendarla por *Abra*.

Don García: No hay favores para los herejes... (*Llama.*) ¡Miguel!
 ¡Santiago! ¡Ramón!
 Van Goes: (*de rodillas*) ¡Por lo que más queráis...! Informaos...
 Don García: ¿En el campo?... ¿Quién os conoce?
 Van Goes: Os lo suplico, por mi familia, por mis hijos, soy buen cristiano y súbdito leal del Rey...
 Don García: Como tantos con una vela encendida al de Nassau...
 Van Goes: ¿Por qué vendría yo aquí?
 Don García: Eso mismo me pregunto.
 Van Goes: Dejadme ir.
 Don García: Si prometéis no volver.
 Van Goes: (*levantándose*) Prometido, señor capitán, prometido.

Esta escena, original de Max Aub, le sirve al autor, por un lado, para presentar el contexto histórico-político, pero, principalmente, para informarnos de las andanzas de don Juan y de sus progresos en el arte del libertinaje desde que el espectador le conociera en los primeros dos actos. Porque, obviamente, toda la escena con el comerciante flamenco ha sido una burla y, después de que éste se haya ido «*corriendo*», Don García «*se dirige a primer término derecha*» y dice: «Salid, cristiano viejo», para que aparezca Don Juan, que había estado escondido, y que comenta a su amigo la escena que acaba de presenciar: «Don Juan: Buena la hicisteis. / Don García: Era pan comida. La moza ¿valía la pena? / Don Juan: Ñoña y mantecosa. Piérdese uno en tantas vueltas. Dan ganas de volver a España». Esa última réplica del protagonista, aunque nada tenga que ver con el exilio y haya que salvar las distancias, parece una ironía dramática para el lector contemporáneo: poco podía imaginar Aub en 1947 que no mucho después se perdería el mismo en sus vueltas dramáticas y en sus ganas de volver a España.

El diálogo entre los dos amigos continúa, y Aub informa al lector/espectador de que los dos galanes han conocido ya las mujeres francesas, «demasiado delgadas»; las italianas, «demasiado desvergonzadas»; y que a punto estuvieron de conocer también a las inglesas, «lástima que se frustrara la jornada en Inglaterra». Y que, por supuesto, conocen también a las flamencas, aunque don Juan se pregunta si se «nos estará permitido hacer el amor a las protestantes», a lo que don García responde sarcástico que «todo es evangelizar [...] y ganar campo para nuestro señor». Pero el protagonista se muestra «*intranquilo*» al darse cuenta de que es casi mediodía y espera visita. Don García le tranquiliza y le asegura que «yo vigilaré para

que nadie os moleste», cosa que don Juan le agradece: «No sabré nunca cómo pagaros. / Don García: Hace años que decís lo mismo». Por tanto, esa réplica informa al espectador de que han pasado años entre los dos primeros actos y el tercero, ya que en el primero se evidencia que el sevillano apenas acaba de conocer a su amigo.

Tras esta réplica, en el manuscrito se aprecian, insertas desde el folio verso anterior, otras seis intervenciones entre los dos amigos que no fueron transcritas en el documento dactilográfico. En ellas, don Juan comenta que le han dado un cargo a un francés cuando se lo habían prometido a Francisco Verdugo (1597-1595), quien fuera un destacado militar en la guerra de Flandes, y que fue gobernador (provisional) de Frisia durante catorce años. Don García le responde con un comentario que sorprende: «Pasa lo de siempre. Los extranjeros[,] por el hecho de serlo[,] ya lo tienen todo ganado». Apunta luego que tal vez el duque intervenga para enmendarlo, pero el amigo opina que, de hacerlo, quedaría mal con todos, y que «no vale enmendar yerros sino seguir adelante. Volverte atrás es lo peor». Y luego le pregunta a don García, en tono «*irónico*»: «¿No hacéis jamás examen de conciencia?», a lo que éste, en el estilo que le caracteriza, le responde que «no puedo volver la cabeza».

Pero, volviendo a la escena principal transcrita, Don García, que ha subido al terraplén, avisa a don Juan de que ya llega su visita, y de que «estaré atento por si el marido tuviese la mala ocurrencia de regresar antes de lo que debe. (*Don García sale por el terraplén, después de indicar al centinela que le siga. Luego[,] por el lado contrario entra doña Isabel, es una real moza.*)»:

Don Juan (*acercándose a saludarla*): ¡Doña Isabel! ¡Qué feliz encuentro! ¡Qué gustosa casualidad!

Isabel: Mi señor Don Juan. ¿Dónde está mi marido? Me mandó llamar con urgencia. ¿Qué sucede? ¿Está herido?

Don Juan: Mi señor Don Luis manda la escaramuza de hoy por encargo directo del conde de Mansfelt, que por lo visto no confía demasiado en los alemanes.

Isabel: ¿Desde cuándo lo supo?

Don Juan: Creo que al amanecer.

Isabel: Es extraño. Y ¿está bien?

Don Juan: Perfectamente. (*Suenan tiros. Doña Isabel se asusta*). No os asustéis, no pueden llegar aquí ni el fuego de los cañones, ni los arcabuzazos.

Fingiendo el azaroso encuentro, don Juan empieza a comentar con la dama la situación bélica y política en la que se encuentran, con referencias a la Gran Armada, a las promesas incumplidas de Isabel de Inglaterra, a los nepotismos dentro de los cargos en el ejército, y comenta incluso el caso del navío San Felipe, apresado por los holandeses cargado de vino. Éstos subieron a bordo para catar el caldo sin darse cuenta de que la nave se vencía «al peso del agua que entraba por los desportillados y dando una vuelta en redondo se fue a pique [...] sin que se salvase ninguno de los bebedores». Cuando don Juan considera que ya tiene a doña Isabel bastante entretenida, la invita a entrar en una tienda para que no le moleste el sol, y ahí la aborda sin rodeos ni preámbulos de ningún tipo:

Don Juan: [...] Mas pasad, el sol molesta. Mejor esperareis en esta tienda.

Isabel: ¿La vuestra?

Don Juan: No me atrevería a tanto.

Isabel: No es esta su fama.

Don Juan: ¿Tan pronto os hablaron de mí? [...] Pasad sin cuidado, es el real de vuestro esposo.

(Entran en la tienda. Don Juan cierra cuidadosamente la entrada bajando una tela. Doña Isabel ha llegado al centro de la escena y se vuelve para ver a Don Juan plantado frente a la puerta.)

Don Juan: Y ahora, Isabel, a las buenas o a las malas. Vos escogéis.

Isabel: ¿Con que era eso? ¡Dejadme salir!

Don Juan: Vive Dios que no.

Isabel: ¿Sois bellaco?

Don Juan: Con tal de salirme con la mía, sí. No sois ninguna niña. Las pocas veces que nos hemos visto me han bastado para convencerme de que todo otro camino para conseguiros sería inútil.

Isabel: Mi esposo llegará de un momento a otro.

Don Juan: Tenemos tiempo suficiente.

Isabel: El aviso ¿era vuestro?

Don Juan: Desde luego.

Isabel: Me han visto. Él lo sabrá.

Don Juan: Sois lo suficientemente inteligente para dar con razones que expliquen de manera cumplida vuestra presencia aquí.

Isabel: Sois un bellaco.

Don Juan: Pero os tendré.

Isabel: ¿Y eso os bastará? [...] ¿Es eso todo lo que buscáis en las mujeres?

Don Juan: Es lo único que pueden dar.

Isabel: Os desprecio.

Don Juan: Pero seréis mía.

Isabel: ¿Y qué? ¿Para eso me necesitáis a mí? Cualquier hembra de las que se arrastran tras el ejército os servirá lo mismo... a menos que lo único que cuente en vos sea la vanidad...

Don Juan: No tratéis de ganar tiempo, es inútil.

Isabel: No os atreveréis...

Don Juan: Con palabras, desde luego no.

(Don Juan se acerca a Isabel y la abraza, esta lo rehúye y se le descose algo de su traje.)

Isabel: ¡Mi manto!

Don Juan: No es mía la culpa.

Isabel: ¿Cómo explico esto? ¿O es que creéis que no soy capaz de contarle lo sucedido a mi marido?

Don Juan: Sois muy dueña. Si así os conviene.

Isabel: No sois más que un truhan.

Don Juan: Isabel, desde que os vi me prendisteis. No he tenido desde entonces hora alguna de reposo. Han sido quince días terribles para mí. Quince días y quince noches en que no he podido apartar su imagen de mi pensamiento.

Isabel: *(irónica)* ¿De veras?

Don Juan: Muérame ahora mismo, si no.

Isabel: Dios no os oye.

Don Juan: Pero tú sí.

Isabel: ¡Apartaos!

Don Juan: Sabéis que no. Que tiene que ser. Ahora, mañana, siempre.

Isabel: ¡Dejadme! [...] Pero ¿no os dais cuenta de que así no vale la pena?

Don Juan: Señora. Los años no pasan en balde. No lo digo por vos, sino por mí. No valdría la dilación el pesar de mi gusto.

Isabel: ¡Vil!

Don Juan: Estáis en mi poder.

Isabel: ¡Todavía no!

Don Juan: Gritad. O si preferís podéis todavía recurrir a la lástima y las súplicas.

Isabel: No soy de esas.

Don Juan: O sacar un puñal.

Isabel: No lo tengo a mano... [...] Me desarmaríais en la lucha.

Don Juan: Os quiero, Isabel.

Isabel: ¡Dejadme! *(Don Juan la abraza, ella forcejea.)* ¡Estaos quieto, por Dios! *(El traje lleva las de perder)* ¡Mi traje! ¡Cuidado! ¡Los encajes!... Todo se puede hacer en la debida forma...

(Don Juan se aparta, vencedor. Saluda y corre una cortina que cierra la tienda, mientras Isabel se compone el vestido).

Como vemos, don Juan no pierde el tiempo ya en galanterías cuando se trata de conseguir a la dama que desea, y su fin es tenerla, sea con el consentimiento de ella o sin él. Aub olvida en esta última acotación de la escena, en la que presenta a su protagonista victorioso, que ya cerró la tienda con una tela al entrar. Mientras en el interior del real don Juan consigue su objetivo, «*de ambos lados salen varios soldados, descontentos*» porque no les han pagado y quejándose del trato que reciben. Con ellos llega Don Luis, marido de Isabel, que trata de convencerles para que no se amotinen: «¿Por qué estáis luchando? ¿Por cuatro sucios maravedíes? ¿O por religión? [...] ¿Vais a dejar que los hugonotes se salgan con la suya? [...] ¿No os dais cuenta de la grandeza de vuestra misión?». Pero sus palabras no surten efecto, ya que los soldados reiteran que ellos quieren «pan y dinero». A pesar de que Aub pone nombre y apellidos al marido burlado, Luis Romero, no se corresponde con ningún personaje histórico relevante de la guerra de Flandes, ya que el único Romero destacado fue Julián Romero, sobre quien Lope de Vega –supuestamente, ya que la autoría es dudosa– escribió una comedia homónima. Durante el transcurso de esta escena de los soldados podría esperarse algún giro dramático al salir don Juan o su mujer de la tienda de don Luis y que éste los viera, pero Aub divide aquí el acto e inicia lo que consideraríamos el segundo cuadro.

«*(Se hace el oscuro. Al hacerse de nuevo la luz[,] la tienda de campaña ha desaparecido, sólo queda el terraplén en forma de trinchera. Dos o tres soldados montan guardia. Es noche de luna.)*». Hasta este momento del acto, todo lo escrito por Aub no aparece en Mérimée, salvo la presencia de los protagonistas en Flandes. Esta segunda parte, en cambio, la inicia Aub aludiendo directamente al motivo del título del relato del francés: el cuadro que atormentaba a don Juan. En escena, éste y don García «*hablan*»:

Don Juan: Siempre me preocupó el purgatorio. Tengo ciertas ideas acerca del cielo y otras tantas, o más, acerca del infierno. Pero muy pocas acerca del lugar intermedio. Hay en el oratorio de mi madre –que en gloria esté– un cuadro que representa las penas del tal. [...] Están las almas hacinadas en una caverna, un ángel tiende la mano a un alma que salía de la triste morada.

Don García: ¿Por qué triste? La esperanza de salir de allí vale por todo. [...]

Don Juan [...]: Sobre todo, no podía apartar los ojos de un hombre cuyas entrañas parecía roer una serpiente, mientras se le veía suspenso encima de un brasero encendido, con garfio de hierro que hacían presa en sus costados.

La conversación es interrumpida por la entrada de don Luis, quien llega para advertir a don García de que «el hermano de una jovenzuela anda disfrazado por el campo con la santa intención de mataros». García le quita importancia, aduciendo que «seguramente tiene mala puntería», aunque agradece el aviso a don Luis. Pero la última acotación del acto indica que «*suenan un arcabuzazo y Don Luis cae moribundo*». Si tenemos en cuenta el original de Mérimée, se trataría de un lapsus aubiano, ya que debería ser don García quien cayera muerto. Pero la alusión a la mala puntería podría justificar también que el disparo no diera al objetivo deseado, sino al accidental. Sea como fuere, don García no volverá a aparecer en el drama.

En este tercer acto, pues, Aub se aleja por completo del relato francés y de la trama vivida por los dos hombres en Flandes, que sólo respetará en el detalle de ese hermano que busca venganza, aunque en Mérimée pretenda matar a don Juan a pesar de que termine disparando, al fallarle la puntería, a don García. En la primera parte, o primer cuadro, Aub da muestra de su conocimiento histórico y político de la España del siglo XVI y lo exhibe de distintas maneras en las conversaciones entre los personajes. Nos muestra también a un don Juan despiadado –en el sentido más literal del término– en sus conquistas, al que los años le han vuelto más rudo y más vil. También a un don García que se mantiene a su lado fielmente, y con el que parece que se hubieran cambiado las dinámicas, ya que si en los primeros dos cuadros era don Juan quien estaba a la sombra de don García y se dejaba influenciar por él y por sus consejos, por su voz cantante y resolutiva, en este acto parece que sea don García quien obedece a don Juan y le hace, en cierto modo, de ayudante en sus engaños sentimentales.

4.2.1.4.4. Cuarto acto

El penúltimo acto lo sitúa Aub en «*el mismo decorado del acto 1º*», es decir, en el atrio de una iglesia de Salamanca. La acotación se contradice, pues, con la descripción de los espacios de la obra que encontramos al inicio del manuscrito, en

la que, como hemos indicado ya, Aub situaba los dos últimos actos «en Sevilla», como en el relato de Mérimée. Todo parece indicar que en el transcurso de la escritura cambió de opinión. De nuevo, como en el primero y el segundo acto, «*es de noche*». Y en escena entran «*Don Juan y Roque, criado. Don Juan ya peina canas*», por lo que Aub nos indica que han vuelto a pasar varios años entre el tercero y el cuarto acto.

Los dos personajes inician una conversación cuyas referencias ignora el espectador: «Don Juan: ¿Aquí? / Roque: Sí. / Don Juan: ¿A las diez? / Roque: Así me aseguré la vieja. / Don Juan: Está bien. Vuelve con los caballos; espera y no te duermas». Pero Roque, en realidad, quiere hablar de otra cosa con su señor, algo que quiere pedirle y que le cuesta decir, y que, una vez dicho, da pie a una conversación en la que se contraponen las posturas de los dos personajes respecto al mundo y a la vida:

Roque: Si su merced me lo permitiera...

Don Juan: Habla, pero pronto.

Roque: Diez años hace...

Don Juan: Que me sirves. ¿Y? [...] Habla.

Roque: Quisiera...

Don Juan: ¡Di de una vez!

Roque: Irme a vivir a mi pueblo...

[Don Juan: ¿Tienes pueblo?

Roque: Utrillas.

Don Juan: Feliz tú. Yo ya no sé dónde nací.

Roque: Mala memoria tiene esta noche, mi señor Don Juan.

Don Juan: Sólo tengo lo que me sirve.]¹³⁷

Don Juan: ¿Tan mal lo pasas conmigo?

Roque: No es eso. [...] Me quiero casar.

Don Juan: ¡Nunca lo creyera! ¡Después de lo que has visto!

Roque: Con todo.

Don Juan: No hay hombre sin cuernos si la ocasión es buena.

Roque: Estoy cansado. Tanto andar de aquí para allá. ¿Dónde no estuvimos desde que salimos –hace tanto tiempo– de Flandes?

Don Juan: ¿Ya no queréis ver mundo?

Roque: Todo es uno y lo mismo menos los guisos y esos, manteca o aceite.

¹³⁷ Las réplicas entre corchetes aparecen añadidas en el manuscrito, en el folio verso anterior al que se encuentra el diálogo, pero, de nuevo, no fueron incluidas en el mecanuscrito. Las transcribimos porque nos parecen de interés, no por el origen maño del criado, sino, sobre todo, por la alusión a la memoria de don Juan y su lugar de nacimiento, que cobrará importancia un poco más adelante en la escena.

Don Juan: ¿Las mujeres?
 Roque (*despreciativo*): ¡Psé! Tanto da una como otra. Entonces ¿para qué variar? Me caso y me quedo tranquilo.
 Don Juan: Con el dinero que me sonsacaste.
 Roque: No diré que no.
 Don Juan: ¿Me abandonas?
 Roque: Es lo único que me reconcome...
 Don Juan: ¿Cuándo?
 Roque: Cuando deje la novicia en el palacete. O mañana. Cuando quiera, si me lo permite. [...] ¿Manda algo más?
 Don Juan: Vete al diablo.
 Roque (*entre dientes*): Entonces me quedo...
 Don Juan: ¿Por miedo de encontrarlo? ¿O porque me confundes con él?
 Roque: ¡Dios me libre!

Roque «sale» y «Don Juan se queda solo. Mira a su alrededor y –poco a poco– reconoce el lugar». Parece que ha recuperado parte de su memoria y murmura: «Es curioso...». El espectador intuye, por las vagas referencias en la conversación entre el criado y don Juan, que éste está esperando a una novicia en la puerta de la iglesia. A partir de este punto, el acto se vuelve algo confuso, y a don Juan empiezan a aparecérselle los muertos, el pasado, que reproduce escenas que el espectador ya habrá visto en los primeros actos, con ligeras variantes, que irán desarrollándose y transformándose en nuevas conversaciones:

(Pausa larga. Luego aparece Teresa, como en el primer acto).

Teresa: No temáis, nadie me vio salir de casa. Nadie me sigue. Fausta quedó en la puerta para franqueármela luego. No tuve con quién avisaros del regreso de Don Cristóbal.

Don Juan: Nunca me dijisteis nada de él.

Teresa: No es la ocasión de hablar de eso. Advertí tras las celosías que vuestra espada caía junto a nuestra puerta. Bajé y la recogí... La justicia os busca. Toda la noche la tuve apretada contra mi pecho. Aquí está. Me siento feliz al poder devolvérosela...

(Teresa le tiende el puño de la espada. Don Juan la toma y besa largamente¹³⁸ a Teresa. Entra Fausta, como loca).

Fausta: ¡Apártate! ¿No lo conoces? ¡Ahora se llama Tenorio! ¡Antes se llamó Montemar! ¡Antes respondía por Mañara! ¡Tiene que huir de apellidos

¹³⁸ Aunque en el mecanuscrito aparece *la mano*, el cotejo con el manuscrito nos permite enmendarlo por *largamente*.

como de lugares! ¿No le conoces? ¡Así ha podido librarse del furor de nuestro hermano! ¡Mató a nuestro padre, Teresa! ¿No te acuerdas? ¡Vuelve en ti! ¡Entró en mi aposento! Moriste¹³⁹ de pena... a lo que dicen.

(Teresa se sienta, callada, en uno de los escalones. Don Juan se acerca a Fausta).

Don Juan: Me gustaste siempre, Fausta. Y no te pude tener. Don García aseguraba que tenías la piel blanca y suave como el armiño.

Fausta: ¡Apártate!

Don Juan: Dime que me quieres.

Fausta: ¡Apártate!

(Don Juan la toma en sus brazos. La besa. Entra Don García).

Don García: ¿Ves como era fácil? Ya os dije que no gritaría... Un momento de sorpresa... Una o dos lágrimas... Encontrará la venganza muy dulce... Es vuestra.

Teresa: *(sentada y como si hablara sola)*. ¿Quién os dice[,] don Juan[,] que la mujer que esperáis ahora no es hija vuestra?

(Don Juan se acerca a Teresa).

Don Juan: ¿Qué decís?

Teresa: ¿No me oíste?

Don Juan: Es imposible.

Teresa: ¿Por qué?

Don Juan: Moristeis al poco...

Teresa: Al dar a luz.

Don Juan: Es invención.

Teresa: ¿Por qué? ¿Nunca habéis pensado en que podéis tener hijos?...

Don Juan: No.

Teresa: La novicia que esperas puede ser hija tuya.

(Don Juan se vuelve hacia Don García).

Don Juan: ¿Habéis oído? [...] ¡Es patraña!

Don García: Quizá sí, quizá no. Pero ¿qué os importa?

Teresa: La novicia que esperas es hija tuya.

Don Juan: ¡Calla!

Teresa: Tú mandas siempre.

Don Juan: Vete. *(Teresa sale, humilde. A Fausta)*. ¡Y tú! *(Fausta va a salir)*. Oye: de ti no volví a saber. ¿Qué fue de tu vida¹⁴⁰? ¿Dónde vives?

Fausta: En el recuerdo... *(Sale)*.

¹³⁹ Como en el caso anterior, en el manuscrito pone *Muerto*, pero en el manuscrito se lee *Moriste*. Así lo enmendamos, ya que nos parece mucho más clara la referencia a Teresa que no a que don Juan entrara «muerto de pena» en los aposentos de Fausta en el segundo acto.

¹⁴⁰ Aunque en el manuscrito aparece la palabra *boda*, el cotejo con el manuscrito nos permite enmendarla por *vida*.

Sorprende que don Juan le pregunte a Fausta por su vida, tal vez como si también él creyera que cuando la dejó en el suelo de sus aposentos al final del segundo acto sólo se hubiera desmayado. Sea como fuere, una vez se han ido las dos hermanas, don Juan y su amigo se ponen a recordar momentos pasados juntos, en especial de hazañas deshonestas que llevaron a cabo años atrás, en las que invocan, incluso, la presencia de una de sus víctimas:

Don Juan (*a García, por el lugar*): ¿Te acuerdas de esto? Acababa de llegar yo de Sevilla...

[Don] García: ¿No dijiste hace un momento que no tenías pueblo?

Don Juan: Decía la verdad. [...]

[Don] García: Desecha la preocupación. [...] Es absurdo suponer que sea tu hija.

Don Juan: Claro. Y aunque así fuera...

Don García: ¿Qué culpa tienes tú?

Don Juan: Pensemos en otra cosa. ¿Recuerdas aquella tarde en Bruselas?

Don García: ¿Laura?

Don Juan: ¿Se llamaba Laura? (*Sale Felicia*).

Felicia: Felicia...

Don García: La raptamos al oscurecer.

Don Juan: Ella se acordará siempre... (*Pausa*).

Don García: Se durmió con su merced.

Don Juan: (*le saluda y ríe*) Y se despertó con la suya.

Don García: Te acuerdas de ella porque le faltaba un pecho (*ríe. Felicia sale corriendo. Pausa*).

Luego, don Juan se pone reflexivo y hace balance ante el amigo de lo que ha sido su vida, su sino, en un monólogo casi a dos voces, en el que colabora García, para concluir que nada le hace feliz, que con nada se siente realizado, completo, que nunca encuentra aquello que habrá de ser definitivo:

Don Juan: ¿Dónde estás ahora, Don García?

Don García: Quizá dieras tu alma por saberlo. [...] Pero no puedes volver sobre ti mismo.

Don Juan: Es curioso. [...] Ando por el mundo sin poderme detener. Aunque quisiera no podría. Tengo que seguir adelante. A veces he dicho: esta será la última. Pero ninguna es definitiva...

Don García: (*riendo*) Ninguna es capaz de rematar la serie.

Don Juan: No es cosa de risa. Para mí ningún día nace de la víspera.
Ninguna noche presagia la mañana.

Don García: Cada momento sale de la nada y vuelve a caer en ella.

Don Juan: Sí. Nada me satisface definitivamente...

Don García: Pobre Hércules amigo, de un trabajo en otro...

Don Juan: Edipo venció a la Esfinge y trazó su vida. Perseo a la Medusa y luego descansó.

Don García: Por eso deseas quizá que la que salga por esta puerta sea hija tuya...

Don Juan: Mucho tarda.

Don García: La impaciencia es siempre mala consejera.

Don Juan: Vete ya.

Don García: ¿Te molesto?

Don Juan: No me entiendo con el pasado.

Don García: ¿Y el mañana?

Don Juan: Eso es cuenta mía.

Don García: La que va a salir por esta puerta es hija tuya.

Don Juan: ¿No me dijiste antes que lo mismo daba?

(Don García sale).

Don Juan: ¡Oye!... *(Suenan campanadas).* [...] ¡Al diablo!

Tras esta escena casi metafísica y con unos recursos que, como se comentará más adelante, encontraremos en obras posteriores de Aub, el autor retoma un motivo de Mérimée. Porque en este acto, hasta el momento, salvo la idea de raptar a una monja, nada es como en el original. Al quedarse don Juan sólo, en una brusca ruptura del ambiente precedente, aunque sin abandonar esa reflexión sobre su pasado, decide elaborar esa lista con los nombres de las mujeres seducidas y los maridos burlados. Como no está, como en el relato francés, con sus amigos para comentarla, lo hace con el «*teatino loco con su antorcha*» que conocemos ya del primer acto, y que aparece en escena «*hablando sin que se le oiga*» cuando sale de ella don García:

Don Juan: [...] Sería divertido hacer una lista de las mujeres que he engañado. En dos columnas[:] una con los nombres de ellas y la otra con los apellidos y las profesiones de los maridos. No me acordaría. Los más ¿serían tenderos o nobles? *(Se acerca al teatino)* ¿Qué me da hoy por volver hacia atrás? Si pusiera en la lista la de hoy –se llama [Laurencia]¹⁴¹– ¿sabes a quién correspondería el nombre del marido?

¹⁴¹ Se corresponde con uno de los huecos en blanco en el manuscrito, señalados ya en el apartado «4.2.1.1. Descripción de los materiales» (cf. p. 128). Lo transcribimos del manuscrito.

Teatino: A Dios.

Don Juan: Es lo menos que puedo hacer después de haber sido amado por aquella jovencueta[,] Vanna –¿te acuerdas?–[,] que se vanagloriaba de ser amiga del papa...

Teatino: Solo los que van a morir ven con esa claridad su vida pasada.

Y, mientras «*empieza a oírse el Dies Irae*¹⁴² *cantado y un acompañamiento de órgano*», el teatino vuelve a lanzar su monólogo, igual que al inicio del drama, para instar a don Juan a que ponga la mano en la llama de su tea y se arrepienta de sus pecados si no quiere terminar en el infierno. En ese momento, «*entra una procesión de encapuchados y disciplinantes con luces encendidas precediendo un ataúd en el que va un muerto. No hacen el menor ruido*». Como en la *nouvelle*, «*Don Juan se acerca a un penitente*» para preguntarle «quién es el difunto» y éste le responde «Don Juan de Mañara». El protagonista no lo puede creer, y pregunta a un segundo penitente, que le responde inconfundiblemente: «Su¹⁴³ merced, Don Juan». Aun sin quererlo aceptar, pregunta a un último penitente, Don Manuel, aquel sacerdote al que García enredó en el primer acto: «¡En nombre del cielo! ¿A quién entierran? ¿Por quién rezan? / Don Manuel: Por el alma de Don Juan, que está en pecado mortal. Y por el alma de su hija[,] que va a perderse». Ante esta revelación, don Juan se queda sin habla. Mientras, «*el ataúd entró en la iglesia. Los que lo llevaban vuelven a salir y con los demás rodean a Don Juan*». Éste hace suyas las excusas que habíamos oído antes en don García acerca de la predestinación divina: «¡Yo no tengo la culpa de nada! ¡Dios hizo conmigo lo que le pareció bien! ¿O sois también de los que creen que Él forjó la bondad y el hombre la doblez y la hipocresía? ¡Dios forja todas las circunstancias, no somos responsables de ellas!». Pero, justo antes de que baje el telón, «*los disciplinantes se quitan sus hojas y capas y aparecen vestidos de diablos. / Todos: ¡Es nuestro, es nuestro! / (Rodean a don Juan y se lo llevan bailando. El Dies Irae*¹⁴⁴ *ha llegado a un fortissimo atronador*)».

¹⁴² Aunque en el mecanuscrito aparece la palabra inexistente *diestral*, el cotejo con el manuscrito nos permite enmendarla por *Dies Irae*.

¹⁴³ Aunque en el mecanuscrito aparece la palabra *La*, el cotejo con el manuscrito nos permite enmendarla por *Su*.

¹⁴⁴ Como en la aparición anterior, en el mecanuscrito esta vez pone *Diestrae* y lo enmendamos por *Dies Irae*.

4.2.1.4.5. Quinto acto y algunas notas sueltas

Finalmente, del acto quinto sólo escribió Aub las primeras líneas y lo dejó inconcluso. La acción tiene lugar en «*la huerta de un convento*», y el escenario está muy iluminado, ya que la acotación nos informa de que hay «*pleno sol*». En escena encontramos a nuestro protagonista, que «*cava, vestido de fraile*», y a «*varias parejas de frailes [que] pasan rezando. Se oyen unas campanadas. Los frailes salen*». El último, sin embargo, pregunta a don Juan: «¿No venís [hoy tampoco al refectorio][,] fray Ambrosio? / (*Don Juan niega con la cabeza. El fraile se encoge de hombros y sale. Don Juan sigue cavando. Se seca el sudor. Está agotado. Entra*)». Y ahí, sin saber quién entra en escena en ese preciso instante, termina la primera página dedicada al quinto y último acto en el manuscrito. El mecanuscrito reproduce a continuación, justo detrás de ese «entra» final, un diálogo escrito en la libreta dos páginas más adelante, y cuyo contenido podría insertarse en el quinto acto:

[Entra] un fraile: ¿Cómo Dios, siéndolo, iba a inventar el mundo?
¿Qué idea os hacéis de él? Él está por encima de eso.
Don Juan: ¿Entonces? ¿Qué somos?
Fraile: Pecadores.
Don Juan: ¿Contra quién?
Fraile: No se peca nunca sino contra sí mismo.

Sin embargo, nos parece que ese diálogo no sería la continuación directa de la escena en el huerto, donde es más probable que quien entrara lo hiciera para alterar la acción dramática. Este breve diálogo, seguramente, debe interpretarse como varios de los que Aub anotaba para utilizarlos luego, e iría en sintonía con la reflexión acerca de la potestad divina que ha ido perfilando en distintos momentos a lo largo de todo el drama.

Si echamos un vistazo a las notas que se encuentran junto con la libreta manuscrita y su transcripción dactilográfica, podemos apreciar el proceso de escritura del autor y las distintas ideas que barajó para el drama. Sin un afán exhaustivo ni ninguna intención de presentar un dossier genético, como hemos aclarado ya en el primer apartado dedicado a esta obra, sí que consideramos que vale la pena señalar aquellas que más pistas dan acerca del desarrollo del drama en la cabeza (o, al menos, en las notas) del autor. Encontramos, por ejemplo, un esquema que estructura el contenido de los cinco actos:

1º cuadro. Cuarto en Salamanca

El criado de D. Juan acaba de descubrir que D. Carlos es el llamado
Hijo del Diablo

D. Carlos y D. Juan. Carta de Dña. Blanca. D. Carlos se la ofrece a D.
Juan

2º. Recámara de Dña. Blanca

Blanca y su hermana

Blanca y D. Juan

Escándalo. Muerte del padre. Hermana. Huída D. Juan

3ª Tienda de campaña en Flandes

Engaña una mujer

Muerte de D. Carlos

4º Calle Sevilla o Int[erior]. Catedral

Entierro

5º Jardín convento

D. Juan convertido

Hermano de D. Blanca

Duelo. Muerte hermano

Superior ateo. Bofetadas

Ni Dios, ni la muerte, los hombres

Este borrador de la estructura y el contenido de cada acto no se corresponde exactamente con la escritura de la pieza. Para empezar, por el cambio de los nombres de García y Fausta, por ejemplo. Tampoco parece tener importancia en esta versión proyectada Teresa. Los tres primeros actos mantienen la estructura de las escenas, con la diferencia de que la primera no tiene lugar en un cuarto, sino en una iglesia; como ocurre también con el cuarto acto, que tampoco tendrá lugar en Sevilla. En cuanto al quinto, al no haberlo llegado a escribir –que sepamos–, podría haber sido perfectamente como lo plantea Aub en esta cuartilla.

Hay también varios folios que dan cuenta de la documentación e investigación histórica que llevó a cabo Aub para elaborar el tercer acto, durante la estancia de don Juan en Flandes. Párrafos en los que anota datos como las fechas de salida de las expediciones o las órdenes de embarcar; anécdotas y detalles reales acerca de los tratos de poder dentro del ejército o entre los bandos enfrentados y las naciones vecinas, así como sobre los personajes históricos; notas sueltas en las que remite a páginas de libros que debía haber consultado; e incluso reflexiones elaboradas para reproducir directamente como intervenciones de sus personajes.

De hecho, la mayoría de los fragmentos anotados los encontramos, con más o menos variantes, en el tercer acto de la pieza. También hizo un trabajo de documentación literaria acerca de Don Juan, como indican otras notas en las que elabora esquemas o anota referencias bibliográficas como «en Don Marcelino [Menéndez Pidal]: páginas 379 y 393 del tomo 6 de la Antología de líricos castellanos».

Encontramos también diálogos desechados, al menos en la versión que conocemos. Varios entre don Juan y don García, algunos bastante elaborados entre don Juan y el Abad, otro entre don Miguel (que sería don Juan) y Fray Benito (el teatino) especialmente interesante por el alegato del protagonista a desafiar a Dios. La mayoría de estos diálogos giran en torno a la religión, al arrepentimiento, a los pecados, al castigo, a la existencia de Dios. Más diálogos también para la escena de los soldados que llegan desmoralizados al campamento, en el tercer acto, y hasta la última intervención de don García moribundo, traído del frente mal herido. No faltan tampoco las notas breves, casi aforísticas, acerca de las mujeres en relación con el hombre, como, por ejemplo: «Los amantes para las mujeres son como el vino, hay quien los aguanta y quien no».

Otro folio interesante es en el que elabora la explicación de la insatisfacción de don Juan que él planteará a don García en el cuarto acto con apenas cambios y, como se ha señalado en su momento, repartiéndose con el amigo el texto, como si de un monólogo a dos voces se tratara:

Para D. Juan ninguna victoria es definitiva. Como Hércules pasaba de un trabajo a otro[,] D. Juan va de una mujer a otra.

Para Edipo la lucha contra la Esfinge es definitiva, para Perseo lo es la lucha contra Medusa, ponían el nudo de su existencia pero ¿antes y después?

Ninguna de las victorias de D. Juan es definitiva, ninguna condiciona la siguiente, ninguna es capaz de rematar la serie, ningún día nace de la víspera ni presagia el mañana. Cada momento sale de la nada y vuelve a caer en ella.

Hay también breves monólogos de personajes secundarios, como el teatino, distintos a los que aparecen en la obra pero que tratan acerca de la misma temática que los que sí aparecen. O versiones anteriores de algunas escenas, como la que sucede en el tercer acto entre don García y el comerciante flamenco Van Goes. Réplicas sueltas sin atribuir a ningún personaje, como la siguiente, que hubiera

encajado en el cuarto acto: «La hija de Teresa. ¡Ahí la tienes! Es tu hija. Nada te detiene. ¡Tenla! Gózala. ¿O tiene tu maldad límite?»

No menos interesante una continuación del episodio de la violación de doña Isabel en la tienda, en el tercer acto, donde Aub parece plantearse guiarse más por el original mériméeniano:

D. Juan corre la cortina. Llega el marido, pregunta a los soldado por D. Isabel que le dijeron haber[la] visto. Llega D. García, impide que entre en la tienda. Dice haberla visto por otro lugar. Traen mal herido al coronel. Muere. Ábrese la tienda, Isabel sale huyendo. Dineros, cierran la tienda, juegan.

O breves notas con ideas para escenas, como: «Escena entre D. Juan y una mujer a la que convence de que Dios no existe. Ella se suicida»; o para finales alternativos, como uno «ante la iglesia» en el que «D. Juan se defiende pensando en el arrepentimiento / Don G.: ¿Y si Dios no existe?»; o frases para personajes que no llegan a aparecer, como el Prior, que podría corresponderse con el superior de don Juan convertido y que, según el primer esquema estructural del drama que hemos señalado, Aub lo quería ateo, por lo que no sería de extrañar que dijera cosas como: «Creo en Dios porque lo ha creado el hombre». Como queda patente, la existencia de Dios es uno de los ejes del drama, a pesar de que el debate tenga más presencia en las notas que en la obra en sí.

También llama la atención que buena parte del contenido de estas notas lo utilizará y plasmará un par de años después, en la primera versión del ensayo ya referido, «Hércules y Don Juan», y esas ideas se mantendrán en la versión definitiva. Por lo que se refiere a las notas sueltas clasificadas en otras cajas, en las de la caja 17 encontramos el borrador manuscrito del monólogo inicial del personaje del «Abad», así como otras ideas sueltas que no utilizó, entre las que nos parece curiosa la siguiente frase atribuida a don García, por lo que tendría de metateatral de haberla utilizado: «Cuando creía en Dios escribía comedias» (AHC. C17.V29.D07). En cuanto a las notas encontradas en la caja 5, destaca la siguiente reflexión sobre don Juan, especialmente el final: «Don Juan va de una mujer a otra porque huye de ser padre.

No quiere comprometerse. Antifamilia. Anticoncepción. El fin del mundo. El engaño. Esta es su relación son Satanás. Y por eso se condena»¹⁴⁵ (AHC. C5.V11.D04).

No nos detendremos más en estos materiales complementarios, pero de los que tanta información se puede sacar también, como hemos tratado de probar en el trabajo exhaustivo con las notas relativas al caso del *San Luis* y que presentamos en el siguiente subcapítulo (4.2.2) de este trabajo¹⁴⁶.

4.2.1.4.6. Don Juan en su conjunto

Esta adaptación maxaubiana del mito de Don Juan es, claramente, irregular y desigual. En primer lugar, por tratarse de una obra no sólo inconclusa, con ese quinto acto por terminar, sino también incompleta en tanto que varias escenas revelan errores fruto de falta de revisión. De hecho, la calidad dramática de la pieza tiene, *grosso modo*, una tendencia descendente, ya que tanto el primero como el segundo acto denotan estar mucho más trabajados que el tercero o el cuarto (el quinto no es suficientemente largo para juzgarlo), hecho que se aprecia incluso en su longitud, siendo el primero –seguido del segundo– bastante más extenso que los demás.

En toda la obra en general planea una precipitación de los acontecimientos, mucho más marcada si se compara la pieza con su original narrativo. Esa precipitación se ve, por ejemplo, en el cambio brusco del protagonista en el primer acto, que pasa en seguida de hacer promesas de amor eterno a su dama a aborrecerla y acceder a intercambiarla por otra con su amigo; o en otro cambio repentino entre la escena con los espectros del pasado y el listado de mujeres engañadas, aunque Aub intente justificarlo como una muestra más del sentimiento melancólico, sumido en el pasado, que desborda en ese momento al protagonista. A la precipitación se le suma, a partir del tercer acto, cierta falta de cohesión entre las escenas e incluso entre los actos propiamente. El lector/espectador desconoce, en muchos casos, lo ocurrido en las elipsis temporales entre acto y acto: cuál es el resultado de la lucha entre don Juan y el padre de las hermanas de Ojeda (al que no se aludirá hasta dos actos después y de pasada); cómo llegan los dos amigos a Flandes, o don Juan de vuelta a Salamanca, o al jardín de un convento convertido en fraile;... ya que faltan

¹⁴⁵ Respetamos los subrayados tal y como aparecen en la nota.

¹⁴⁶ Cf. p. 215.

referencias de la acción extra-escénica que completen los huecos temporales que no se presencian.

En cuanto a la creación de los personajes, sorprende que, tal vez, el menos trabajado sea el propio protagonista. Tanto Teresa como Fausta son presentadas como personajes bastante redondos para ser, hasta cierto punto, secundarios, con rasgos y matices que se aprecian tanto por sus intervenciones en los diálogos que protagonizan como por lo que dicen de ellas los demás personajes. También don García rezuma en sus réplicas un estilo característico, un carácter definido mediante el que se le identifica. Incluso los secundarios, como el teatino, muestran una coherencia en sus intervenciones, sobre todo en el caso de aparecer más de una vez.

Por ello, llama la atención que don Juan, siendo el protagonista, sea el personaje más desdibujado, menos matizado, más plano, incluso más caricaturizado. En el primer acto, Aub logra transmitir la falta de iniciativa de don Juan, totalmente obnubilado por el influjo que ejerce en él don García, que es, en realidad, quien lleva la voz cantante de manera explícita en ese primer acto, y de manera implícita en el segundo, ya que en él se nos presenta un don Juan títere que asume todas las instrucciones dadas por el amigo sin cuestionar el plan incluso cuando ve que no sale según habían esperado. En el primer cuadro del tercer acto, los rasgos que definen a don Juan son su libertinaje absoluto, sus motivaciones caprichosas y su falta de escrúpulos. En la escena en la tienda con Isabel, por ejemplo, se nos presenta como poco menos que un violador, por anacrónico que pueda sonar, que ya ni siquiera hace el intento de seducir a la mujer con gestos galanes, como sí trató de hacer con Fausta en el segundo acto. Con un cinismo que enmascara como la capacidad que le ha dado la experiencia para distinguir a las mujeres que se dejan engañar de las que no, don Juan exige aquello que se le antoja, consciente de su superioridad física y de su poder sobre la víctima.

No conocemos nada acerca de sus ideas o inquietudes que no estén relacionadas con sus conquistas, más allá de las impresiones que le causaba el cuadro donde estaba representado el purgatorio y que comparte brevemente con su amigo al final del tercer acto. No es hasta el cuarto en el que Aub nos muestra a un don Juan algo distinto, en esa escena en la que reflexiona acerca de lo que ha sido su vida, pero no con afán de hacer examen de conciencia, sino más bien interrogando al destino –en un gesto que encierra también cierto cinismo– que le ha sido aciago

para hallar la felicidad junto a una mujer o que le ha provisto de un carácter inconformista. Incluso al final de ese acto, rodeado de diablos que quieren arrastrarle con ellos, repite las palabras de don García que, una vez más, hace suyas.

El don Juan aubiano, pues, en general, recoge todos los rasgos negativos del personaje, todos los clichés prototípicos del mito, y se nos presenta como alguien sin personalidad propia, imbuido de las ideas de su amigo de juventud, y, simplemente, predestinado a ser como es, sin que pueda hacer nada por cambiar. Su cinismo y su indiferencia y resignación ante la vida, de hecho, quedan muy claras cuando Aub le contrapone, al inicio del cuarto acto, con el criado Roque, quien, a pesar de todo, tiene la esperanza de empezar una vida nueva totalmente opuesta a la que vive don Juan. El autor no le dota –o no suficientemente, ya que un poco de eso hay en el primer acto– de todos los sentimientos encontrados que se aprecian, por ejemplo, en el personaje mériméeniano, de sus dudas, de sus remordimientos, de su conciencia.

La idea de la predestinación, ligada a la fe y a la existencia de Dios, está también muy presente a lo largo de la obra, sobre todo en boca de don García, quien disculpa así las fechorías que cometen, justificándolas como actos inevitables ya que vienen dictados por una presencia divina omnipotente que les arrastra a ello. Y, como se ha indicado ya, la idea de Aub, por lo que denotan sus notas, era incidir todavía más en esta cuestión, y añadir personajes eclesiásticos que se sumaran al debate.

Aunque la obra es de corte mayormente realista y hasta podríamos decir que histórico, si tenemos en cuenta el tiempo de la acción, Aub se permite romper esa estética en la escena en que don Juan habla de nuevo con Teresa, Fausta, García, e incluso aparece también una de sus víctimas, Felicia, en el cuarto acto. Los cuatro personajes se aparecen como espectros del pasado, a pesar de que don Juan no les percibe con miedo, sino que dialoga con ellos con naturalidad e incluso se interesa por sus destinos. Esta escena, que podríamos llamar onírica, no es un recurso nuevo en el teatro aubiano, ya que lo encontramos también en otras obras de esos años, como *Tránsito* (1944), *Los muertos* (1945), *Uno de tantos* (1946) o *El hombre del balcón*, cuya escritura empezó un tiempo después, en la década de 1950¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Para más información sobre estas obras, cf. pp. 73, 109, 78 y 110-111, respectivamente.

En lo que no incide Aub en esta pieza es en politizar el mito o el personaje de don Juan, es decir, en presentar una obra de teatro político. Como bien indica Azcue (2016: 38) a propósito de otras versiones de Don Juan en el exilio, que luego mencionaremos,

las adaptaciones realizadas por los dramaturgos desterrados ofrecen como interés particular el hecho de evocar, en algunos casos, las circunstancias concretas del exilio o de reivindicar, por lo general, una lectura de la obra que revalorice el contenido erótico y pagano del mito. [...] ciertas tendencias y ejes temáticos [...] resultan recurrentes en las obras, como la revalorización del papel de la mujer en el proceso de seducción, la crítica a las instituciones españolas o el propósito de justificar el personaje desde una visión alternativa a la conversión católica.

En la adaptación de Aub, en cambio, no destaca ninguna de esas tendencias ni ejes temáticos señalados, salvo, en cierto modo, «la revalorización del papel de la mujer en el proceso de seducción», a pesar de que, en el caso que nos ocupa, la revalorización vendría dada por las negativas de Fausta e Isabel, que no se presentan como mujeres sumisas y fáciles de embaucar, sino que plantan cara al burlador. Pero, en realidad, tampoco es una innovación de Aub, ya que, en el caso de Fausta, se encuentra también en el original de Mérimée.

El motivo de que Aub no presente un don Juan político sospechamos que radica en su deseo de que su teatro subiera a las tablas, como denotan varias de las acotaciones ya señaladas. De ahí que optara por una versión personal del mito, pero inocua en cuanto a contenido comprometido. Una versión perfectamente representable en cualquier teatro comercial mexicano. Una pieza de las que él habría clasificado bajo el epígrafe de «Teatrillo» (si obviamos la etiqueta de «Adaptaciones» que usó en su *Teatro completo*) de tratarse de teatro menor o breve.

También merece la pena señalar el valor de la pieza no como obra original, sino como adaptación. Se trata de la segunda dramaturgia de un texto narrativo que elabora Aub, ya que la primera la llevó a cabo casi diez años antes con *La madre*, de Gorki¹⁴⁸. En este caso, Aub inicia la pieza con algunas decisiones propias que ya hemos indicado, pero sigue bastante, en general, el argumento del original francés. En cambio, a partir del tercer acto, Aub simplemente se guía por el texto narrativo y

¹⁴⁸ Cf. pp. 55-56.

las innovaciones y aportaciones propias son mucho mayores, como si le hubiera perdido el miedo o el respeto paralizante al clásico, de modo que podemos hablar finalmente no de un trabajo meramente de dramaturgista, sino de una versión libre a partir del relato de Mérimée.

Finalmente, a pesar de las carencias que pueda tener este *Don Juan* inconcluso, lo que es incuestionable, de nuevo, es el talento de Aub para los diálogos. En esta pieza encontramos una vez más la agilidad, la frescura, la inteligencia, el ritmo de los parlamentos característicos de Aub. El autor era muy consciente de su facilidad para los diálogos, como él mismo le señaló a Lois Kemp (1977: 8): «los diálogos me salen con una facilidad total». Y en esta versión puede apreciarse perfectamente porque, sin duda, además de elegir decisiones dramáticamente potentes para infundir teatralidad al relato de Mérimée, las intervenciones de los personajes, incluso cuando conserva información del original, por más literarias que sean, están cargadas de una pulsión dramática con sello aubiano propio.

4.2.1.5. Las ideas de Max Aub sobre Don Juan

El interés de nuestro autor por el mito del burlador puede rastrearse a lo largo de toda su producción. Además de esta pieza inédita y del argumento cinematográfico, Aub hizo de don Juan protagonista del ensayo ya citado «Hércules y Don Juan», le dedicó en exclusiva un artículo de su serie de «Elogios», varias páginas en su *Manual de historia de la literatura española*, sus diarios publicados incluyen referencias al personaje mítico, las encontramos también en sus libretas donde tomaba notas, e incluso en sus epistolarios queda probado el interés que le despierta.

Donde más información encontramos acerca de sus ideas sobre Don Juan es, lógicamente, en el ensayo que le dedica. Como hemos apuntado anteriormente, la primera versión de este ensayo aparece en las páginas del suplemento *México en la Cultura*, del periódico *Novedades*, el 29 de mayo de 1949. Es una versión distinta de la que ofrecerá en la década de los sesenta, puesto que, en esta primera, los versos y el Don Juan de Zorrilla tienen mayor presencia; la tienen menos las referencias intertextuales literarias; pero ya contiene las ideas y conceptos principales que mantendrá en la versión final del ensayo y que son también los que encontramos en las notas acerca del drama.

Este primer texto le sirvió a Aub como base, seguramente, para la conferencia que pronunció en 1963 dentro del ciclo «Los grandes personajes de la literatura mundial», donde participaron como conferenciantes otros exiliados como, por ejemplo, Adolfo Sánchez Vázquez. El ciclo estuvo organizado por la UNAM y fue celebrado en la Casa del Lago, dirigida en aquel momento por Juan Vicente Melo, y considerada «uno de los espacios más importantes de la vanguardia artística e intelectual» de México (Pereira, 2004: 70). El ensayo, bastante retocado respecto a su primera versión, se publicó posteriormente, en 1964, en *Ínsula*; en 1965, con algunas variantes, en la *Revista de la Universidad de México*; y, finalmente, en 1967, como el segundo de los ensayos que conforman su libro *Pruebas*¹⁴⁹. A pesar de que Aub lo reescribiera o reformulara –bien sea en forma de conferencia o en la de artículo– en la década de los sesenta, no hay que olvidar que la escritura de la versión primeriza de este texto es de poco tiempo después que la del drama, ya que lo publicó en mayo de 1949 y, como veremos más adelante, en 1952 lo seguía ofreciendo a otras publicaciones periódicas, por lo que resulta evidente su interés por la figura del héroe hispánico y su precedente grecolatino.

El autor expresa al inicio de «Hércules y Don Juan» que «todos los ensayistas de nuestro tiempo [...] han hablado de don Juan» (Aub, 1967a: 69), y parece que él no quiere ser menos. Justifica ese «lugar común de reunión [...] porque sus aventuras cristalizan consciente e inconscientemente los afanes de muchos [y] porque ejemplariza el afrontamiento del pecador con su castigo y perdón ultraterrenos» (Aub, 1967a: 69). De la breve introducción en la que menciona los orígenes del mito en Tirso, es interesante destacar su creencia de que «Tirso creara a don Juan como resultado de la feroz discusión entre dominicos y jesuitas [...] referente a la predestinación y el libre albedrío» (Aub, 1967a: 70), ya que parece ser uno de los motivos que él mismo adopta en su drama.

Pero lo que le interesa a Aub no es hablar de la tradición literaria –cosa que hace en su *Manual...–*, ni del personaje en sí y de su evolución a lo largo del tiempo y de las sociedades, según cuál fuera el sentir del público al que, con el tiempo, «ya no le importa el destino eterno del personaje, sino la sucesión de sus aventuras» (Aub, 1967a: 73), puesto que –coincide Aub con Casaldueiro (cuyo ensayo

¹⁴⁹ Para las diferencias entre las tres publicaciones, cf. p. 138; para más información acerca de las gestiones para la publicación del ensayo, cf. p. 207.

Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español cita Aub en varias ocasiones en la primera parte del artículo)– «Don Juan deja de ser un símbolo trágico para pasar a encarnar una representación social» (ap. Aub, 1967a: 74).

Lo que se propone Aub en este ensayo es señalar «la españolidad de don Juan» (Aub, 1967a: 77), es decir, las razones del porqué del origen español y sevillano del que para Aub es «el primer héroe, el primer galán simpático y de malos sentimientos» (Aub, 1967a: 72). Y relacionar, además, a don Juan con Hércules, porque el parecido entre los dos, así como la huella hispánica en la descendencia del semidiós grecolatino («según Aristóteles fue Hispaló, hijo de Hércules, el que fundó Sevilla (Hispalis), sucediéndole Hispán, su hijo (de donde España, hija de Hércules)» (Aub, 1967a: 78-79)), resulta evidente para Aub. De hecho, nuestro autor utiliza en su ensayo una idea ya expresada (prácticamente con las mismas palabras) tanto en el drama como en las notas que hemos comentado:

Edipo, Perseo, Teseo, Ulises tienen una historia definida, sus victorias o sus tribulaciones, sus trabajos, van encaminados a un fin preciso. En cambio, Heracles ve amontonarse los suyos sin orden. No tiene reposo, su fin es su yo. Ninguna de sus victorias es definitiva, vaga en pos de sus propias fuerzas. De la misma manera anda don Juan venciendo. Si quisiéramos, topáramos otra vez con el vivir desviviéndose...

Para Edipo la lucha contra la Esfinge es algo definitivo, al igual que la victoria de Perseo sobre Medusa. Ninguno de los triunfos alcanzados por Hércules o don Juan tiene esa traza. Ningún trabajo condiciona el siguiente, ninguno remata la suerte; para ello el día nace sin pasado y el futuro es incierto: hombres (Aub, 1967a: 79).

Tras exponer todas sus razones comparativas según las cuales Hércules sería un precedente de don Juan en la tradición cultural española que entroncaría con la herencia grecolatina, Aub dedica las últimas páginas del ensayo a describir a don Juan. Citemos sólo el primer párrafo de esa extensa descripción literaria para darnos cuenta de que Aub está describiendo también al personaje que presentó, con mayor o menor fortuna, en su drama:

Este don Juan que entra triunfando y es el verdadero, ruega con el bien, y, si no le atienden, desencaja las puertas con el mazo dando. Entra en el señorío y hace tributarias a las mujeres; todo es suyo, por el hecho de haber nacido. Para ello, tanto le da profanar, quebrantar o corromper. No

tuerce la justicia porque es la fuerza, y, por ende, lo que prevalece, lo que engendra. Valiente y, si se puede, cortés; si no, antes cuenta el gusto de quien puede. No trasgrede las leyes naturales: derriba las vallas que la costumbre estableció sin contar con él. Entra por las ventanas de la ocasión, fiado en su entereza, que nunca pierde. Que eso es: entero, de una pieza (Aub, 1967a: 83-84).

Finaliza el ensayo expresando su desacuerdo con las interpretaciones de don Juan hechas por Marañón, Ortega y Pérez de Ayala, quienes considera que presentan «un don Juan falso, visto de espaldas, confundido con la imagen que del mundo se hacían» (Aub, 1967a: 87) estos escritores, en sus respectivos textos acerca del personaje, a saber: el ensayo *Don Juan* (1940), de Gregorio Marañón; el díptico novelístico *Tigre Juan y El curandero de su honra* (1957), de Ramón Pérez de Ayala; y, aunque José Ortega y Gasset publicó en junio de 1921 una serie de artículos que recogió bajo el título de «Meditación de Don Juan» e incluyó en el libro *Teoría de Andalucía y otros ensayos* (1942: 31-70), Aub cita una frase de las que dedica al burlador en su ensayo de 1926 «Amor en Stendhal», recogido en *Estudios sobre el amor* (1939: 9-68).

Y ratifica Aub que

Don Juan fue siempre [...] la belleza masculina y la fuerza; el que siempre va adelante sin importarle las desgracias o los placeres que siembra. Don Juan –recuerdo de Hércules– es impío –a lo divino y a lo humano–, rebelde y acaba por encaramarse a la inmortalidad en contra del parecer de los dioses [...]. Por eso hablan y han hablado tanto y tantos de él (Aub, 1967a: 87).

También dedica uno de sus «elogios» –firmados con el pseudónimo de El Escolástico¹⁵⁰ y aparecidos en el semanario mexicano *Diógenes, Moral y Luz* entre noviembre de 1951 y diciembre de 1952¹⁵¹– a Don Juan. Este «Elogio de Don Juan», aparecido en la citada revista el 7 de noviembre de 1952, no es más que un calco exacto de un fragmento del ensayo publicado en 1949, como puede comprobarse al comparar este artículo (Aub, 2007: 514-515) con el fragmento original (Aub, 2007:

¹⁵⁰ Para más información sobre los pseudónimos usados por Aub en prensa, cf. Meyer, 2007: 27.

¹⁵¹ Estos artículos han sido reproducidos en Aub (2007: 425-522). Para un estudio de los mismos, cf. Quiñones, 2009.

420-421). Elige Aub para su elogio los párrafos que dedica a describir los usos y costumbres del burlador español en tanto rasgos que definen su personalidad.

En el ensayo «Lo más del teatro español en menos que nada», publicado por primera vez en el número LV, de octubre de 1960, de la revista *Papeles de Son Armadans*, Aub vuelve a resumir, con algún matiz, lo expuesto acerca de don Juan en su anterior ensayo:

Hace tiempo que sostuve que Don Juan, sevillano, no es más que una trasposición del mito de Hércules, tan andaluz. Don Juan o la fuerza; Don Juan o el poder viril cuya semilla reparte a manos llenas –si se puede decir–; Don Juan se enfrenta necesariamente entonces con el castigo divino. [...] lo que llevará a los dramaturgos, con el cambio de los tiempos, a salvarle por el amor otorgado (Don Juan el que vivió y perdió el alma por haberlo hecho. [...]). (Aub, 1967a: 101-102).

Y en la edición española de *Morir por cerrar los ojos*, publicada en la colección Voz Imagen de la editorial Aymá en 1967, se incluye una «Breve antología de textos» de Aub, relativos al teatro, en la que se seleccionarán tres fragmentos de «Hércules y Don Juan» que ejemplifican las ideas del autor acerca del mito, y que aparecen en dicha antología bajo los epígrafes de «Sobre don Juan», «Sobre Hércules y don Juan» y «Sobre una interpretación de don Juan» (1967b: 15-16).

También, como hemos apuntado ya, en su *Manual de historia de la literatura española*, publicado originalmente en 1966, Aub reserva varias páginas al burlador. Principalmente, las dedicadas a Tirso y a su célebre *El burlador de Sevilla*. En ellas habla de don Juan en términos bastante similares a los del ensayo (comparación con Hércules incluida), y le describe de manera resumida como «el hombre que todo lo atropella por llegar al fin de sus gustos –generalmente los que le pueden proporcionar el amor o el poder, o ambos–, sin importarle, con tal de lograrlo, ni Dios ni el diablo» (Aub, 1974a: 306). Cita a Américo Castro y a Marcelino Menéndez Pelayo, y concluye que «Tirso crea algo que ni Lope, ni Calderón alcanzarán: un mito; gloria que nadie iguala, como no sea, en el mismo plano, Cervantes, con *Don Quijote*» (Aub, 1974a: 307), porque, como apuntaba unas páginas antes, Tirso, en comparación con los dramaturgos de su época, «hizo lo que ninguno: crear personajes y mitos vivos todavía hoy» (Aub, 1974a: 303).

Además de la parte dedicada expresamente al primer don Juan, merece la pena también señalar una idea que expone Aub acerca de la naturaleza humana del personaje en relación con otros grandes mitos hispánicos: «*La Celestina, Don Quijote, Don Juan*, no son tipos, sino personas. [...] De nadie dirán: es un *Hamlet*; de mí: Es un Quijote, un Don Juan, una Celestina, y recuérdelo: un Cid. [...] Don Quijote es Alonso Quijano; don Juan: Tenorio o Mañara» (Aub, 1974a: 171).

Finalmente, también en sus diarios publicados encontramos algunas anotaciones acerca del héroe sevillano. La primera de ellas es, curiosamente, un bosquejo de diálogo teatral anotado el 23 de abril de 1944 y que Aub titula «D. Juan»:

J.: No estoy para nadie. ¿Me has oído? ¿Estás contento? No estoy para nadie.

Sillón: A lo mejor es que empiezas a no ser para nadie.

J.: ¿Quieres que te regale los oídos? Lo único que hice siempre fue no dudar de mí.

Sillón: El solo hecho de que lo enuncies ya prueba que mordiste en dudas.

J.: ¡Calla!

Sillón: Si tú quieres. Pero presumo que te has quedado en casa para hablar conmigo.

J.: Te equivocas. (Aub, 2003: 58).

En caso de que ese personaje con quien discute don Juan no se trate de alguien apellidado Sillón, sino de un sillón, es decir, de un objeto, dudamos que este diálogo que se le ocurre y anota en 1944 tenga nada que ver con la versión del *Don Juan* a partir de Mérimée, y sería casi más propio de una comedia, o de una de sus piezas vanguardistas de juventud, que de un drama histórico.

Pero ese mismo año, el 28 de julio, anota dos referencias, «indicadas por don Marcelino, pp. CCCLXXIX y CCCLXXXIII del tomo 6 de los *Líricos*» (Aub, 2003: 65), acerca de la «identidad de orígenes de los mitos de Don Juan y Fausto: / I. *Diálogo del amor y un viejo* de Rodrigo de Cota (¿qué otro que un judío podía estar a la base de mito semejante?). / II. *Coplas de la Muerte* como llama a un poderoso caballero» (Aub, 2003: 65). Entre las notas conservadas junto al manuscrito y su transcripción, presentadas anteriormente, encontramos una coincidencia con esta anotación del diario, pero con ligeras variantes que le dan un aspecto más terminado y que son, por un lado, el título, «Identidad de los orígenes literarios de Don Juan y Fausto»;

por otro, la alusión a Rodrigo de Cota como «converso», y no como judío; y una anotación más completa (aunque no por completo) del título del libro, «Antología de líricos castellanos» (ACH. C7.s/V.D01). Parece, pues, que Aub pasara a limpio lo que anotó con fecha de julio de 1944 de cara a la elaboración de su drama.

La siguiente reflexión sobre don Juan aparece el 1 de noviembre –fecha señalada para referirse a él– de 1953. En ella, Aub divaga sobre los posibles orígenes árabes del personaje y del mito:

¿hasta qué punto Don Juan, polígamo, es un gran señor norafricano, conquistador andaluz? ¿Hasta qué punto, en la España del XVII, queda vivo el gineceo? ¿Cuántos forzadores de sus muros hay en la literatura árabe? En ese aspecto, Don Juan es un libertador: de ahí otra fuente de simpatía (Aub, 2003: 114)

Cabe señalar que, unos años después de la primera versión de su ensayo acerca de los orígenes grecolatinos del mito, no es de extrañar que siga reflexionando acerca de otras posibilidades.

Volverá a referirse a Don Juan en una mención aislada poco relevante en un fragmento del 15 de junio de 1955 en el que indaga acerca del posible origen judío del concepto del honor (Aub, 2003: 145). Y, también, el 7 de julio de 1971, al ponerle de ejemplo de caso en el que lo creado se vuelve más importante que el creador: «un autor –de lo que sea– llega al público por segunda mano. *Tarzán* es más importante que su autor. Id. el *Quijote*, aunque parezca mentira, y no digamos *Don Juan*» (Aub, 2003: 490).

También encontramos referencias sobre el personaje en unas notas sin fechar en una de las libretas de trabajo de Aub (ADV. C.7-21), donde le define del siguiente modo, con conceptos que, más o menos, ya han aparecido en los textos comentados anteriormente:

Don Juan, primer héroe mala persona, de malos sentimientos.

La grandeza de D. J. reside en que hace trabajos sobrehumanos siendo sólo hombre, que inicia empresas fabulosas con sus únicas fuerzas, no duda en ningún momento de sí mismo.

D. Juan no se satisface, no busca, porque él mismo es la búsqueda, el deseo.

No es que sea valiente, mas ignora lo que es la cobardía[,] que no existe en su mundo.

Don Juan y su pasión española por lo nuevo. En ningún otro sitio pasa tan rápidamente la moda. En cualquier país europeo dura más tiempo un gusto que en España, y más en Andalucía (lo sé por experiencia propia).

4.2.1.5.1. Cuarto aparte: La publicación de «Hércules y Don Juan» a través del epistolario maxaubiano.

Como se ha señalado, Aub concibe la primera versión del ensayo intitulado «Hércules y Don Juan» no mucho tiempo después del drama, y lo publica en 1949. Desconocemos si en los años posteriores trató de que apareciera de nuevo en medios mexicanos –además del fragmento ya referido que publicó como «elogio» a finales de 1952–, pero el primer rastro que encontramos de él en su epistolario es de principios de 1953, cuando Aub lo ofrece para su publicación en el extranjero. A pesar de que las cartas escritas y enviadas por Aub que nos incumben no se conservan, retomó el contacto con su amigo valenciano Vicente Gaos, exiliado en Estados Unidos, en diciembre de 1952, como indica la respuesta de éste, fechada el 26 de ese mes. En ella, le agradece sus noticias «después de tanto tiempo» (AFMA. C.6-26/1) y el envío de libros, a pesar de que todavía no le han llegado. Parece que Aub le ha pedido también alguna colaboración para publicar en México, así que él aprovecha para informarle de que trabaja en la revista neoyorquina *Temas* y hacer lo propio, es decir, «participarte que si quieres enviar algo a “Temas”, tendremos verdadero gusto en publicártelo. Lo mismo puede ser algo de creación (cuentos o novela breve) que de crítica o ensayo» (AFMA. C.6-26/1). Aunque nos falta la respuesta de Aub, ésta debió ser rápida, ya que diez días después de escribir la carta anterior, Vicente Gaos vuelve a responder a Aub, el 6 de enero de 1953, y lo primero que le dice tras el saludo es: «Vengan en seguida ambas cosas, el artículo sobre “Hércules y Don Juan” y alguno de los cuentos que me dices» (AFMA. C.6-26/2), y le pide que se lo mande directamente al director de la revista, José de la Vega.

Aunque tampoco se conservan las misivas de Aub al director, por las respuestas de éste sabemos que nuestro autor envió a *Temas*, el 8 de enero de 1953 –dos días después de que Gaos le mandara esa última epístola citada–, un cuento, que, por la carta adjunta al cheque que recibió a finales de mayo de ese año, enviada por la administradora Lolita Bravo, fue «La gabardina» (AFMA. C.15-20/2); y el

ensayo sobre Don Juan. En su respuesta del 31 de enero, José de la Vega le confirma que el cuento se publicará en el número de abril de ese año de la revista, pero que

El otro trabajo es interesante, como salido de su pluma, pero temo que no encaje del todo en esta revista. «Temas» se dirige al gran público hispanoamericano, y sin prejuicio de publicar artículos de grandes escritores y de severo tema, la mayor parte de la colaboración tiene que estar al alcance del lector. Su exquisita comparación entre «Hércules y Don Juan» supone en el lector una preparación que no siempre tiene, por desgracia.

Espero no tome, pues, a mal que le devuelva ese trabajo, y al mismo tiempo le animo a que me envíe más cosas en el futuro, pues es un placer para mí tenerle entre los colaboradores de «Temas» (AFMA. C.15-20/1).

Pero Aub no cesa en su empeño y el 21 de junio de 1960 (desconocemos si lo había vuelto a intentar antes) ofrece de nuevo el artículo (y desconocemos también si en la versión de 1949 o ya en la definitiva), ahora a Carlos Barral, para publicarlo en su editorial, Seix Barral, pero esta vez como parte de todo un volumen proyectado con varios ensayos:

Ensayos tengo de sobra para hacer un tomo del tamaño que me indique. Título: «Sin ir más allá». Contendría el prólogo para el Quijote que habrá leído en los Papeles [de Son Armadans], «La rosa española del siglo XIX», «Todo el teatro español en menos que nada», «Hércules y Don Juan», «Heine», etc. (AFMA. C.2-12/29).

Es decir, que Aub está proponiendo ya la publicación de lo que siete años después terminaría siendo *Pruebas*, porque, salvo el de «La rosa...», todos los demás ensayos aparecieron en el libro. A Barral le entusiasma la idea y le responde a los pocos días (la carta no está fechada):

Estoy contentísimo con su posible tomo de ensayos. [...] ¿Por qué no me manda Ud. una lista de los ensayos que tiene por publicar [...] para que yo pueda hacerme cargo del «índice» que iría mejor al público de la B[iblioteca]. B[reve].? O si lo prefiere sugiera Ud. el tomo. En la Breve va mejor lo polémico o lo nuevo que lo universitario y serio (AFMA. C.2-12/30).

A pesar de que Aub le escribe también con rapidez, el 12 de julio, advirtiéndole de que «aunque quisiera enviarle ensayos “universitarios y serios” no podría. Los polémicos dudo que los dejaran pasar», y le promete «para dentro de 15

días el índice del tomo» (AFMA. C.2-12/31), nunca llegará a mandárselo. Pasado el verano, el 9 de septiembre, Barral le pregunta si «¿se decide por fin a enviarme un libro de ensayos?» (AFMA. C.2-12/33), y Aub le responde seis días después que «de acuerdo en enviarle el libro», pero parece haber cambiado de parecer en cuanto al contenido, ya que esta vez le propone que «tal vez fuera bueno reunir en un volumen mi “Poesía española contemporánea”, el “Discurso de la novela española contemporánea” y “Todo el teatro español en menos que nada” bajo un título genérico y comercial que dejaría a su elección» (AFMA. C.2-12/34). Aun así, y a pesar de que el editor vuelva a preguntar «¿qué hay de ese prometido libro de ensayos?» (AFMA. C.2-12/35) el 15 de octubre, el proyecto se va diluyendo entre otros asuntos que tienen entre manos en esos momentos, como el nombramiento de Aub como miembro del jurado del Prix International des Editeurs, y finalmente cae en el olvido.

La posibilidad de que la versión de «Hércules y Don Juan» que ofrece Aub hasta 1963 sea la primera, de 1949, se reafirma si tenemos en cuenta que el autor se verá con Joaquín Casaldueiro en México en el verano de 1963 y le pedirá que le preste su estudio acerca de don Juan –publicado en 1938–, que cita en el artículo. Casaldueiro, desde Nueva York, le escribe el 26 de septiembre: «hoy[,] lleno aún de recuerdos de Méjico, le he enviado [...] lo de Don Juan; le agradecería que éste me lo devolviera, pues no tengo otro ejemplar. Ojalá le sea útil. Lo que digo sobre *Don Juan Tenorio* hay que completarlo con lo que está en mi libro sobre *Espronceda*» (AFMA. C.3-54/4). Aub se lo devolverá unas semanas más tarde, ya que, el 5 de noviembre, le escribe que «supongo que habrá recibido o estará a punto de recibir su estudio acerca de don Juan. Es magnífico y me ha servido de mucho» (AFMA. C.3-54/5). Si tenemos en cuenta que, aunque no conozcamos la fecha exacta, fue en 1963 que pronunció su conferencia acerca del tema, tal vez fuera entonces cuando elaborara el texto definitivo, y que incluye las citas del trabajo de Casaldueiro porque, aun habiéndolo conocido anteriormente, no podría haberlo citado de memoria todas las veces que lo hace.

La hipótesis de esa reelaboración a finales de 1963 cobra fuerza porque, pocas semanas después de la última carta a Casaldueiro citada, el 21 de noviembre, le escribe a José Luis Cano, director de *Ínsula*¹⁵², y le manda, *motu proprio*, «un

¹⁵² Para un estudio de la correspondencia entre Aub y Cano en relación a los proyectos relativos a *Ínsula*, cf. Soler Sasera, 2014.

ensayo acerca de Don Juan que puede ilustrarse fácilmente. A ver si, por una vez, tengo el honor de la primera página en INSULA... No creo que la censura tenga nada que decir» (AFMA. C.3-35/80). Aunque había colaborado ya hasta en cuatro ocasiones en *Ínsula* desde 1961¹⁵³, sus textos habían aparecido casi siempre en las últimas páginas de la revista, dedicadas al contenido «misceláneo», de ahí su comentario sobre la primera página. Al día siguiente, volverá a mandarle unas breves líneas al darse cuenta de que la copia del ensayo que envió el día anterior «no estaba corregida» (AFMA. C.3-35/81), y anotará un par de cambios.

Sin embargo, como Cano no le acusa recibo ni le menciona nada respecto al artículo en la siguiente carta que le manda, Aub le escribe el 2 de diciembre: «su carta del 27 [de noviembre] [...] me deja en la duda de si recibió mi ensayo acerca de “Hércules y don Juan”» (AFMA. C.3-35/83). Y Cano le confirma que «no me ha llegado ese artículo [...], si me lo envió por avión hay que darlo por perdido. Envíeme una copia en seguida» (AFMA. C.3-35/84). Pero, sin duda, el artículo parece estar gafado, porque Aub llegará a mandar hasta tres copias para que, finalmente, a la tercera vaya la vencida y Cano confirme, más de dos meses después del primer envío, el 25 de enero de 1963, que «su “Hércules y Don Juan” me acaba de llegar. Estupendo» (AFMA. C.3-35/92).

En marzo, le informa de que «su “Hércules” saldrá en un próximo número» (AFMA. C.3-35/94), y el 22 de abril le confirma que «sale dentro de unos días, en el número de este mes» (AFMA. C.3-35/97). Cuando Aub puede revisar el artículo ya publicado, le escribe el 27 de mayo: «Tengo una curiosidad: Al hablar de Ortega, Marañón y Pérez de Ayala, recuerdo que en el primer texto decía que “habían vuelto a Madrid con el rabo entre las piernas”. ¿Quité yo la frase, la quitó usted o la censura? Desde luego está mejor no haberlo dicho. Hoy, en *Ínsula*» (AFMA. C.3-35/99). Y el editor le confirma que «fui yo quien me permití quitar, confiando en que usted no se enfadaría, lo de que Ortega, Marañón y Ayala “volvieron a Madrid con el rabo entre las piernas”. Parecía excesivo decirlo en *Ínsula*. Y me alegro [de] que usted esté de acuerdo» (AFMA. C.3-35/100). En el texto publicado un par de años después en *Pruebas*, en cambio, nadie (auto)censuró ese comentario.

¹⁵³ Para un estudio hemerográfico de la presencia de Aub en la revista, cf. Ferriz, 1999.

De entre las cartas intercambiadas con Cano acerca del ensayo, nos llama la atención una de las correcciones que propondrá Aub en noviembre de 1963, «en la página 6 tiene que poner “Dumas condena” en vez de Dumas salva» (AFMA. C.3-35/81), y que un mes después le pedirá que no tenga en cuenta:

la rectificación referente a la obra de Alejandro Dumas y a la cual me refería en mi anterior, no es válida. Me entró la sospecha, releí la obra y mi primer recuerdo era el bueno. Ya no recuerdo dónde vi que otro –erudito o no– decía lo contrario que yo y, con mi buena fe característica, lo creí. De todas maneras me quedó la sospecha y la fuente confirmó la exactitud de mis viejos recuerdos. Sin contar que no tiene ninguna importancia (AFMA. C.3-35/85).

Coincidimos con Aub en que «no tiene ninguna importancia», pero si esta rectificación de la rectificación nos sorprende es porque, al leer la obra de Dumas, *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*, también entendemos, como aquel «otro», que Dumas condena a su personaje. En la última escena de la pieza, Marta, encarnación terrenal del ángel bueno que quiere salvar el alma de don Juan, agonizante, le suplica a éste que se arrepienta de todos sus pecados. Pero don Juan le responde, burlón, que ya se arrepentirá mañana, y Marta muere rogando a Dios que tenga piedad de él. En aquel momento aparece el espíritu de Sandoval (inspirado en el don García merimiliano, aunque sin la carga de camaradería que le une a don Juan, ya que éste le asesina en un duelo), le reta, y le mata. Por tanto, don Juan muere sin haberse arrepentido, y las últimas réplicas de la obra no parecen indicar que aparezca un *deus ex machina* que le salve:

Don Juan, *blessé*. Enfer! [...] Blessé à mort! Marthe! Marthe! Ah!
Malédiction!

Le mauvais ange, à gauche. Vengeance!

Le bon ange, à droite. Miséricorde!

L'ange du jugement, descendant du ciel. Justice!

(Ces trois mots écrits en lettres de feu aux deux côtés et derrière le tombeau, forment un triangle de flammes qui enferment les corps de Marthe et de don Juan. La toile tombe.) (Dumas, 1836: 36).

Tal vez Aub interprete que el ruego de misericordia del ángel bueno y el descender del ángel del juicio indican la salvación del protagonista, aunque, en nuestra lectura, no lo hemos interpretado así.

Finalmente, la última gestión editorial relativa a «Hércules y Don Juan» la encontramos en el contacto epistolar con Ciencia Nueva, donde se publicó *Pruebas*. Aunque el primer ofrecimiento de Aub fue publicar su ensayo *Heine*, cuando la editorial le confirmó que «el número de páginas suele ser de unas 150 a 200» (AFMA. C.4-23/5), Aub añadió otros ensayos y, el 27 de julio de 1967, les escribía: «por correo aéreo certificado tengo el gusto de remitirles el original de mi libro PRUEBAS (si aceptan ustedes el título en vez de HEINE)» (AFMA. C.4-23/7). En esa misma carta les anotó el índice del volumen, en el que aparece en segundo lugar el ensayo que nos ocupa, y que se corresponde con el índice del volumen que se publicó a finales de ese mismo año 1967¹⁵⁴.

4.2.1.6. Relación de don Juanes en el teatro español: los años previos a la guerra civil y el exilio

En esta versión maxaubiana de Don Juan, el autor bebe de las fuentes de la tradición clásica hispánica, así como de la romántica francesa, y se inserta dentro de una corriente literaria donjuanesca, iniciada con *El burlador de Sevilla*, y recreada desde entonces ampliamente en la literatura universal, así como en el teatro. Sin mencionar referentes de la figura de don Juan en otras geografías e incluso en otras artes, desde Molière hasta Pushkin, sin olvidar a Mozart, y fijándonos sólo en la tradición teatral española, cabe señalar el ineludible *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla o, ya en el siglo XX, la comedia neorromántica *La conversión de Mañara*, de Joaquín Dicenta, estrenada en 1905; la farsa *El criado de Don Juan*, de Jacinto Benavente, en 1911; la comedia *Don Juan, buena persona*, de los hermanos Álvarez Quintero, en 1918; e incluso cabría mencionar las magníficas *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán (1907, 1908 y 1923), con su don Juan Manuel Montenegro tan bárbaro y donjuanesco.

Pero, como referencias inmediatamente anteriores a Aub, contemporáneas a sus primeros años de práctica literaria y teatral, es decir, en las décadas de 1920 y 1930, encontraríamos a don Juan (ya sea el Tenorio, el Mañara¹⁵⁵, un híbrido de

¹⁵⁴ Para un estudio del proceso de edición de este libro, así como del contacto posterior de Aub con la editorial, cf. Yousfi, 2013.

¹⁵⁵ Para una revisión de algunas de las obras que se citarán a continuación (p. ej., la de los hermanos Machado o la de Unamuno) en tanto piezas con referencias a don Juan/Miguel Mañara (aunque con un referente de don Juan híbrido), cf. Piveteau, 2007: II/84-86.

ambos o una versión libre) en múltiples obras de diversos géneros y estéticas, algunas más apegadas al mito, otras menos; algunas con rasgos más cercanos a la tradición, otras solamente con meras pinceladas; algunas con varios personajes reconocibles, otras sólo con leves característica del burlador.

Entre ellas, y sin afán de exhaustividad, mencionaremos *Don Juan de España*¹⁵⁶, de María de la O Lejárraga, más conocida como María Martínez Sierra (aunque la obra la firmara Gregorio Martínez Sierra, su marido)¹⁵⁷, estrenada en 1921; *¡Si fue Don Juan andaluz...!*¹⁵⁸, de José María Granada (pseudónimo de José María Martín López), estrenada también en 1921; *La locura de Don Juan*¹⁵⁹, de Carlos Arniches, en 1923; *Don Luis Mejía*¹⁶⁰, de Eduardo Marquina y Alfonso Hernández Catá, en 1925; del mismo año, *Las canas de don Juan*¹⁶¹, de Juan Ignacio Luca de Tena; *Juan de Mañara*¹⁶², de los hermanos Machado, que subió por primera vez a las tablas en 1927, igual que *El burlador de Sevilla*¹⁶³, de Francisco Villaespesa; *Han matado a Don Juan*¹⁶⁴, de Federico Oliver, aparecida en 1929; *El hermano Juan o el mundo es teatro*¹⁶⁵, que Unamuno escribió en 1929, aunque tardaría cinco años en publicarla y veinticinco en estrenarse; y *El burlador que no se burla*¹⁶⁶, de Jacinto Grau, aparecida en 1930, años después del primer acercamiento del dramaturgo a la figura de don Juan con *Don Juan de Carillana* (1913).

Si bien estas obras nos permiten hacernos una idea de la popularidad del topos donjuanesco en la dramaturgia española previa a la guerra civil, el *Don Juan* de Aub se enmarcaría dentro del corpus de don Juanes en el teatro del exilio. Porque, como era de esperar, «el personaje más universal del teatro español fue objeto de revisión para los dramaturgos en el exilio y dio origen a un considerable número de

¹⁵⁶ Para un acercamiento a esta obra, cf. Díaz-Plaja, 2000: 195-231; para un estudio, cf. Alonso Monedero, 2014.

¹⁵⁷ Para un estudio acerca de María de la O Lejárraga, en el que se incide sobre la cuestión de su autoría en las «colaboraciones» con su marido, cf. O'Connor, 2003; o, para una visión de lo mismo más divulgativa, cf. Díaz Pérez, 2018.

¹⁵⁸ Para un estudio de esta obra, cf. Scarabattieri, 2010: 41-54.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 55-70.

¹⁶⁰ Para un estudio de esta obra, cf. Pallarés Moreno, 1998 y Scarabattieri, 2010: 71-100.

¹⁶¹ Para un estudio de esta obra, cf. Jurado Morales, 1998 y Scarabattieri, 2010: 101-118.

¹⁶² Para un acercamiento a esta obra, cf. Rodríguez López-Vázquez, 1998 y Díaz-Plaja, 2000: 158-194.

¹⁶³ Para un estudio de esta obra, cf. García Lorenzo, 1988; Muñoz Resino, 1994: 140-147; y Scarabattieri, 2010: 119-140.

¹⁶⁴ Para un estudio de esta obra, cf. Serrano García, 1998.

¹⁶⁵ Para un acercamiento a esta obra, cf. Díaz-Plaja, 2000: 232-248; para un estudio, cf. Muñoz Resino, 1994: 172-181 y Biggane, 2015.

¹⁶⁶ Para un acercamiento a esta obra, cf. Díaz-Plaja, 2000: 249-277; para un estudio, cf. Muñoz Resino, 1994: 160-172 y Seruga, 2017.

adaptaciones de inspiración y carácter muy diverso» (Azcue, 2016: 37), como ocurría también con las obras anteriormente referidas.

Los títulos que conforman este corpus exiliado, tomando en cuenta tanto el exilio republicano de primera y segunda generación, como el segundo exilio, son: *El retiro de Don Juan*, de Celso Romero, publicada en Chile en 1946; *La don juanía o seis Don Juanes y una dama*, de Salvador de Madariaga, escrita en 1950; *La estratosfera*, de Pedro Salinas, publicada en 1952; *Proceso a Don Juan*, de Álvaro Arauz, publicada en México en 1957; *Don Juan Tenorio «El refugio»*, del autor del segundo exilio Juan Mateu, escrita y estrenada en Toulouse en 1958; *Un Don Juan que se llama Pedro*, de Sigfredo Gordón Carmona, publicada (y situada) en México en 1965; *Don Juan en la mancebía*, de Ramón J. Sender, aparecida también en México en 1968; *Movimiento andante, movimiento perpetuo*, de Martín Elizondo, publicada en España en 1973; *Eva y Don Juan (El mito de la seducción)*, de Álvaro Custodio, estrenada en España en 1981, cuando el autor había regresado ya de su exilio mexicano; y la versión más célebre y estudiada de don Juan en el exilio, *Ardor con ardor se apaga*, de José Ricardo Morales, publicada en Madrid en 1987. Todas estas obras han sido estudiadas y clasificadas según el origen de sus don Juanes por Verónica Azcue (2016: 37-53, 83, 85-86), quien también ofrece una bibliografía muy completa acerca de los diversos estudios y trabajos críticos que se han dedicado a estas piezas hasta la fecha de publicación de su monografía (Azcue, 2016: 133-136).

A este corpus habría que añadir el ciclo que dedica Josep Palau i Fabre a don Juan durante su exilio en Francia, compuesto por *La tragèdia de Don Joan* (1951), *Don Joan als inferns* (1952), *Esquelet de Don Joan* (1954), *Príncep de les tenebres* (1955) y *L'excés o Don Joan foll* (1957)¹⁶⁷. Así como también la versión inédita de Luis Araquistáin, *El retorno de don Juan*¹⁶⁸, de próxima publicación en la colección Biblioteca del Exilio de la editorial Renacimiento, con edición de Manuel Aznar Soler; o *Don Juan de Hollywood*, de José Carbó, pieza de la que da noticia Martínez (1959: 248), pero que Aznar Soler (2018: 525) afirma no haberla «podido localizar hasta la fecha». Por descontado, como ya se ha indicado, también el *Don Juan* de Aub debería insertarse en este corpus de don Juanes en el exilio, porque es, además, una de las

¹⁶⁷ Para un estudio de este ciclo donjuanesco catalán del segundo exilio, cf. Coca, 2011: 377-393.

¹⁶⁸ Para una descripción y estudio detallados de esta pieza, cf. Aznar Soler, 2018: 505-525.

adaptaciones teatrales más tempranas que se hacen del mito hispánico después del éxodo republicano de 1939.

4.2.2. *San Luis*: antecedentes de *San Juan* (1939)

4.2.2.1. Descripción de los materiales

Los materiales sobre esta pieza están catalogados como primer documento de la caja 7 (AHC. C7.s/V.D01). Dicho documento se compone de una libreta que tiene escritas en tinta negra sus treinta y una primeras páginas, por ambas caras, con alguna corrección a lápiz, y en cuya cubierta podemos leer las iniciales *S. L.*, también manuscritas; y de dos copias idénticas mecanografiadas del contenido casi íntegro manuscrito de la libreta, a excepción de un fragmento en francés que no se pasa a máquina, así como los versículos de un salmo y un par de páginas hacia el final. Cabe señalar un detalle del manuscrito, y es la inserción, entre dos páginas de esa libreta, de una hoja suelta escrita a lápiz. Esa hoja lleva un membrete en el que, bajo un logotipo, se puede leer: «Patronato Nacional del Turismo. 12, Boulevard de la Madeleine. Paris (9^o)», que se corresponde con la primera oficina que el PNT – organismo fundado en 1928 para promocionar el turismo en España– abrió en el extranjero, con el objetivo de publicitar el turismo en el país desde puntos céntricos de las principales capitales internacionales, y a la que le seguirían otras seis en Londres, Múnich, Roma, Gibraltar, Nueva York y Buenos Aires (Luque Aranda, 2015: 302). Esa hoja suelta, no obstante, parece estar inserta en el lugar que le correspondería, ya que los folios de la libreta están numerados en el margen inferior derecho; bajo el escrito de la hoja suelta, Aub anota: «(pa. 52) San Luis»; y, efectivamente, la hoja se encuentra justo antes de la página 52 de la libreta e incluso numerada, de hecho, como 51.

El mecanuscrito consta de veintidós folios y llama la atención que en las dos copias que se conservan aparecen escritas a mano –y con la misma graffía– varias palabras, ubicadas en huecos en blanco que se dejaron al pasar a máquina el manuscrito. Esto podría deberse a que, al transcribir el contenido de la libreta, hubiera palabras de difícil comprensión para la persona que mecanografiaba y por ello se añadieron posteriormente manuscritas, aunque o bien se hicieron en

distintos momentos, ya que todas están añadidas en tinta azul salvo una, a lápiz; o bien, quien lo revisara, no estaba seguro de una de las palabras y por eso la escribió a lápiz. Estas palabras a mano en los manuscritos las encontramos en las páginas 6 (a lápiz), 7, 8, 9, 15, 16, 17 y 18 de ambos. Encontramos también en la página 18 un espacio en blanco entre palabras, es decir, un hueco que quedó por rellenar, como señalaremos más adelante. También indicaremos aquellas palabras que no coinciden entre el manuscrito y el mecanuscrito, claramente errores de copista, y, en los casos en que nos resulte necesario y relevante, las enmendaremos, como hemos hecho en el mismo caso con los materiales del *Don Juan*. Las páginas del documento dactilográfico van numeradas a partir de la segunda en el centro del margen superior. A veces se usarán entre tres y cuatro guiones –de la siguiente forma: «- - -»– para indicar, separar y diferenciar cada anotación, mientras que otras veces se hará simplemente con un mayor espacio de interlineado. El inicio de párrafo, anotación, o intervención aparece tabulado. El título, centrado, subrayado y en mayúsculas en la primera página, después de la fecha y la dedicatoria.

Encontramos también varias notas manuscritas en referencia al *San Luis* en materiales secundarios, libretas de contenido misceláneo, pertenecientes al Archivo de la Diputació de València. Por ejemplo, en el verso de la página 31 de la libreta que conforma el primer documento de la carpeta 7 (ADV. C.7-1); en las primeras tres páginas de la del tercer documento de la misma caja (ADV. C.7-3); en la página 55 de la del decimotercero (ADV. C.7-18); o en la 68 de la libreta que supone el primer documento de la carpeta 9 (ADV. C.9-1), como indica la referencia escrita en el margen superior izquierdo, a modo de título, donde se lee «San Luis».

4.2.2.2. La fecha de escritura y su contexto

A pesar de que estas veintidós páginas manuscritas no conformen una obra, ni siquiera inconclusa, y sean el pre-texto menos elaborado de todos los que se presentan en este trabajo, su valor es indiscutible si se las considera el embrión de la que es, seguramente, la obra teatral más emblemática de Aub, *San Juan*. También porque revelan que varias de las afirmaciones que, hasta la fecha, se tomaban por ciertas respecto a esta obra, no lo son. De modo que su aportación en el estudio de la tragedia judía del *San Juan* es muy significativa, como señalaremos en detalle a lo largo del estudio de estas notas y escenas tituladas *San Luis*.

Lo primero que encontramos en el mecanuscrito es la fecha de escritura, al menos inicial: «9. 10. 39». El nueve de octubre de 1939, el autor se encontraba en su exilio republicano en París, había terminado ya de escribir *Campo cerrado*, y lidiaba con el dilema de irse a México, como quería André Malraux, a promocionar *Sierra de Teruel*, cuyo estreno había sido prohibido en Francia, o quedarse en Europa para ayudar en la lucha contra el fascismo, como finalmente hizo (Malgat, 2013: 85-87).

Esta fecha que Aub anota en la primera página de *San Luis* implica mucho más que una simple concreción temporal de la composición de la obra, y es que Aub siempre aseguró que *San Juan* se le había ocurrido «maniatado en la bodega de un barco francés peor que este SAN JUAN de mi tragedia» (Aub, 2006a: 150), es decir, como pronto, a finales de 1941, ya que embarcó en el Sidi Aicha (o Sidi-Aissa) el 27 de noviembre de ese año, para pasar del campo de Le Vernet d'Ariège, en Francia, al campo de Djelfa, en Argelia, «réservé aux prisonniers politiques jugés dangereux en métropole» (Malgat, 2013: 100). No es sólo en la cita de Aub anteriormente referida –perteneciente a la dedicatoria que precede al texto desde la primera edición de la obra, aparecida en 1943 en la editorial Tezontle– que el autor sitúa la idea de su *San Juan* en 1941, sino que lo afirma en varios lugares a lo largo de los años, que podemos rastrear en desde entrevistas hasta epistolarios, e incluso aporta detalles de esa concepción de la tragedia durante su penoso viaje hasta el norte de África. Escribe, por ejemplo, a José Monleón que «lo más de mi teatro histórico, como es natural, no lo escribí yo sino que me lo escribieron: [...] el *San Juan* el 41, en la travesía de Porvendres [sic], en la bodega del barco, donde nos llevaban esposados» (Aub y Monleón, 2016: 54). Para él, esa travesía parece determinante en la escritura de *San Juan*, porque insiste también en que «hay algo autobiográfico (mío) en *San Juan*: el decorado» (Isasi Angulo, 1974: 17), como se lo subraya asimismo a Kemp:

Escribí el «*San Juan*» en ocho días o menos [...] al llegar aquí [a México] en diciembre del 42. Había vivido el decorado en el barco que me llevaba de un campo de concentración francés a Argel, al alcázar donde me hago la ilusión de que también fue a pasar la noche Cervantes (Kemp, 1977: 15).

Tal vez, la afirmación que más cerca esté de *San Luis* sea la que escribe en 1955 a Ignacio Soldevila, cuando repasa el año de escritura de sus obras: «enero o febrero del 43, *San Juan*, que llevaba tres años en el cuerpo» (Aub y Soldevila, 2007:

57), aunque ahora sabemos que, además de en el cuerpo, la llevaba también en la cabeza y en una libreta. Estas contradicciones entre las fechas de escritura, que sitúa en esta última cita a principios de 1943, pero que, como se ha visto, años más tarde situará a finales de 1942, han sido señaladas también por Aznar Soler en el apartado dedicado a la génesis de la tragedia en su estudio introductorio a la misma (Aznar Soler, 2006a: 20-22).

A la vista de estas afirmaciones tan convincentes y reiteradas por parte del autor, la crítica las ha aceptado siempre como válidas y «se ha convertido en un lugar común [...] señalar el viaje que emprendió Aub a bordo de un barco que habitualmente transportaba caballos [...] como el motivo generador de la obra o, cuanto menos, como el punto de partida de la creación del espacio escénico» (Mengual, 1998: 220). De hecho, Naharro-Calderón (1999: 220) asegura que «en el “Sidi Aissa” ha comenzado a escribir una tragedia sobre un grupo de refugiados judíos: “San Luis” se convertirá en *San Juan*». Es la única mención de la que tenemos noticia en la que se hace referencia al título primitivo (en caso de que se refiera al título, como interpreta Nos Aldás (2011: 45), y no a una traducción del nombre del buque Saint Louis), a pesar de que desconocemos cuál es la fuente o el origen de esa afirmación hecha por el investigador. Y, aunque tampoco es común considerar que Aub inició la escritura de la pieza en el barco, nos parece plausible que pudiera llevar la libreta consigo, ya que, en su equipaje, «llevaba bastante ropa y mis manuscritos» (Aub, 2011: 408), además de varios libros –entre ellos uno de Unamuno y otro de Colette (Aub, 1998: 81-82)–, porque él mismo reconocía que «yo no puedo viajar sin libros» (Aub, 2011: 407-408). Y, por qué no, que el proceso de anotaciones de *San Luis* llegara hasta 1941. Sin embargo, que la creación, recopilación, escritura de esos materiales se inició a finales de 1939 es algo que demuestra no sólo la fecha, sino partes del contenido de esas notas que aprovechará en otros textos que está escribiendo a finales de ese año, como veremos.

Desconocemos, pues, en caso de que así fuera, por qué motivo Aub podría haber falseado ese inicio de concepción dramática, e incluso podría pensarse que, en realidad, esa concepción de *San Juan* sí tuvo lugar en el momento en que lo indica el autor, a pesar de que sea una obra que tal vez tenga algo ligeramente similar con este *San Luis*. Pero, como veremos también y demostraremos a lo largo de este análisis, no hay duda de que *San Luis* es claramente el germen de la obra posterior.

Un germen cuya concepción data, de puño y letra de Max Aub, del nueve de octubre de 1939, más de dos años antes de que subiera a la bodega de ese barco que, hasta ahora, se creía que le inspiró su gran tragedia.

4.2.2.3. La dedicatoria

Tras la fecha, Aub incluye una dedicatoria: «para ti, que no eres nadie». Resulta imposible no pensar en otra dedicatoria que escribe también en esas fechas, a finales de ese mismo 1939, en el monólogo *De algún tiempo a esta parte*¹⁶⁹: «A cualquiera» (Aub, 2002a: 393). Porque dedicar la obra a quien no es nadie, es decir, nadie conocido, nadie importante, una persona anónima, una persona irrelevante para la Historia, es como dedicársela a cualquiera. Y ese *cualquiera* que incluye a todos los lectores también está implícito en el claro vocativo de la dedicatoria del *San Luis*, que Aub dirige directamente en segunda persona a quien la esté leyendo. Y, después de la fecha y la dedicatoria, encontramos otro de los datos más reveladores: el título.

4.2.2.4. El caso histórico del Saint Louis

Se ha apuntado en varias ocasiones que el *San Juan* maxaubiano tenía «un sustrato real [...] histórico, pues están documentados varios casos similares en aquellos años que Aub debió usar como inspiración» (López García, 2013: 178). Ya en las reseñas que aparecieron de la obra de Aub a partir de 1943¹⁷⁰, varios de los críticos señalaron esos casos reales parecidos, de embarcaciones llenas de judíos retornados a su punto de partida o hundidas en el fondo del mar, bien fuera de manera concreta, al aludir al nombre del buque, bien en un sentido más abstracto. A. Huerta, por ejemplo, desde las páginas del diario mexicano *La Prensa* del 24 de julio de 1943, aludía a ellas como «noticias de esas navegaciones fantásticas, con el dolor por compañero y el naufragio por solución» (VV. AA., 2006: 188), mientras que Pedro Gringoire concretaba más unos días más tarde, el 3 de agosto, en el también mexicano *Excélsior*: «Recordaréis sin duda el caso de aquel buque de judíos expulsados de Alemania, que recorría los mares acercándose ora a un país, ora a

¹⁶⁹ Cf. pp. 66-67.

¹⁷⁰ Para una muestra y breve estudio de la recepción crítica de *San Juan* tras su publicación, cf. Aznar Soler, 1999; la muestra también se encuentra en VV. AA., 2006.

otro, que se negaban a permitir el desembarco de los angustiados pasajeros. Parece que Aub se inspiró en esa historia real» (VV. AA., 2006: 196). Roy Temple House, en cambio, un par de años después, en la primavera de 1945, publicaba su reseña en *The Chicago Jewish Forum* y él sí que nombraba a esas embarcaciones en las que pudo haberse inspirado el dramaturgo y daba detalles de su historia:

in the *New York Times* for April 24 of that year, there is a long account of the effort of the Greek cattle-boat *Assimi* to land 263 Jewish refugees illegally in Palestine. After twelve days of altercation the boat was forced to leave the harbor of Haifa with most of its passengers still on board, and its captain was punished by imprisonment and fine [...]. An editorial in *The Nation* for June 10 of the same year runs: 'A ship bearing 940 Jewish refugees sailed into the harbour of Havana on May 27. Eighteen were admitted to Cuba; the rest were denied refuge [...]. For several days this ship, the *St. Louis*, steamed about, waiting to learn the fate of its tragic cargo. [...] [It] is heading back toward Cuba to deposit its passengers in a concentration camp on the Isle of Pines. [...] The *Orinoco* with 200 exiles bound for Cuba turned back and dumped them at Cuxhaven; the cattle-boat *Liesel* with 906 on board has been stopped off the coast of Palestine' [...]. News of these tragic happenings came to the attention of a young Valencian poet-playwright named Max Aub (VV. AA., 2006: 234-235).

No solo en la época se señala esta base histórica para la tragedia de Aub, sino que también, en estudios más recientes, han sido varias las aproximaciones al caso que pudo inspirarle. Susanne Zepp, por ejemplo, apuesta por el caso del barco *Struma*, sobre todo por la proximidad de los hechos con la fecha de escritura de *San Juan* y por el trágico final del buque:

It is my conjecture, that an event among many other similar events in the war may have inspired the play. On 24 February 1942, the Bulgarian steamer *Struma* was sunk near the Bosphorus with 764 Romanian Jewish refugees on board. The ship is said to have been torpedoed by a Soviet submarine. There was only one survivor, nineteen-year-old David Stoliar. According to Stoliar, the *Struma* had only shortly before been ordered by Turkish authorities to be towed out to sea and left adrift, without a working engine, radio, anchor, or adequate provisions. As the ship was being towed out along the Bosphorus, numerous passengers reportedly hung signs and sheets over the sides reading «SAVE US» in English and Hebrew. The signs were visible to those who lived on the banks of the straits.

The destination of the Jewish refugees, who had departed from Constanta, Romania on 11 December 1941, was Palestine. The badly overloaded and disabled vessel had initially been towed into Istanbul harbor on 15 December by the Turkish military after its engines had failed. The passengers waited almost ten weeks for permission to disembark in Turkey or to continue on to Palestine. Because they lacked proper visas, the British government refused to allow them to enter Palestine. The Turkish authorities refused to permit further travel by the ship or landing and disembarkation. Only about twenty passengers, some with expired visas for Palestine, were permitted to leave the ship. The fate of the *Struma* stands as an icon of the devastating distress European Jews found themselves in as the war progressed, a tragedy compounded by the animosity of the authorities and the basic indifference of outside observers (Zepp, 2010: 172).

También David Acrich Levy (1998: 9) optó unos años antes por la conjetura del *Struma* en su reseña de la obra maxaubiana. Pero, como mencionaba Temple en su texto, existía el referente del *Saint Louis*, como señala también Zepp (2010: 172-173): «Aub would have certainly also been aware of other ships carrying Jewish refugees that were being turned away from countries where they were seeking refuge. Another well-documented example is the German transatlantic liner, *St. Louis*».

El *Saint Louis* fue un buque que zarpó del puerto de Hamburgo el 13 de mayo de 1939 con 937 pasajeros, 930 de los cuales eran judíos, la mayoría alemanes y algunos de Europa del Este, que huían del nazismo que se apoderaba del continente a medida que el Tercer Reich se expandía. Su destino era La Habana, desde donde muchos de los pasajeros pretendían llegar a Estados Unidos. Pero unos días después de iniciado el viaje, el capitán del barco recibió un telegrama en el que se le informaba de que Cuba negaba el asilo a los refugiados judíos. Intentaron entonces descargar a los pasajeros en Estados Unidos, y anclaron en aguas internacionales, entre Florida y Cuba, a la espera del visto bueno del país norteamericano, pero el 4 de junio recibieron su segunda negativa de asilo. Intentaron, a la desesperada, la entrada en Canadá, que también les fue denegada, por lo que, ante la precaria situación que se vivía a bordo, con falta de comida, agua y asistencia sanitaria, intentos de suicidio de los pasajeros, un ambiente cercano al amotinamiento,... el *Saint Louis* puso rumbo de nuevo a Europa, donde atracó en el puerto de Amberes el 17 de junio. Los 909 pasajeros (28 de ellos habían conseguido desembarcar en

Cuba, entre ellos 4 españoles no judíos) fueron repartidos entre Bélgica, Países Bajos, Francia y Reino Unido, y muchos de ellos sufrieron las consecuencias del antisemitismo nazi durante la segunda guerra mundial, a la que no sobrevivieron¹⁷¹.

La prensa internacional se hizo eco de aquel suceso, motivo por el que, hasta ahora, se ha contado con la probabilidad de que Aub tuviera noticias de él. De hecho, no sólo Temple y Zepp, sino que también Arie Vicente afirma que

es evidente que conocía la tragedia de numerosos barcos de judíos buscando asilo de puerto en puerto. La tripulación judía era rechazada por todos los países del mundo y se emplearon diferentes métodos políticos para hacer naufragar los barcos. Estas medidas se aplicaron únicamente hacia la tripulación judía, que moría en el mar o a su regreso forzado a la Alemania nazi. En la escala del barco 'Flandre', en Veracruz, se dio refugio político a 327 republicanos y se hizo regresar a los 104 judíos alemanes. El nombre dado por el autor a la nave, y título de su drama, podría derivarse del caso del barco 'San Louis' [sic], divulgado por la prensa en el año 1939 (Vicente, 1991: 94).

A pesar de que todas las hipótesis que hemos señalado acerca de en qué caso se inspiró Aub para su barco pueden ser válidas, ya que en 1942, como se ha visto, eran varias las tragedias navieras con judíos protagonistas, ahora podemos afirmar sin usar el condicional –y no sólo por el título de *San Luis*, sino, como veremos a continuación, también por los datos que Aub aporta sobre la futura obra en estas notas– que se trata de una recreación dramática de la travesía del barco alemán homónimo. Al menos, de manera clara y segura en estos materiales de 1939, aunque no se puede descartar que el resultado final publicado en 1943, *San Juan*, tuviera también otros referentes reales.

Por otra parte, el suceso del Saint Louis ha sido ficcionalizado por otros autores, tanto en los años inmediatamente posteriores como más tarde, como sería el caso de Herz Bergner, quien publicó en 1946 la novela *Between sky and sea* – traducción en inglés de la obra original en yiddish, *Tsvishn himl un vaser*, que vio la luz un año después–, traducida en español como *El viaje de los condenados*; hasta

¹⁷¹ La mayoría de la documentación acerca del Saint Louis se conserva en el United States Holocaust Memorial Museum. Para una información más detallada sobre la travesía y el destino de los pasajeros, cf. «Series: St. Louis», 2019, así como las reproducciones fotográficas o los mapas interactivos del viaje del buque que ofrece *The Holocaust Encyclopedia* del citado museo a través de su página web.

obras más recientes, como *La niña alemana*, de Armando Lucas Correa, aparecida en 2016; pasando por *Voyage of the damned (El viaje de los malditos)* de Gordon Thomas y Max Morgan-Witts, en 1974, que fue llevada al cine dos años más tarde, bajo el mismo título, dirigida por Stuart Rosenberg. Resultaría de interés un estudio comparativo de estos textos, incluido *San Juan*, para ver cómo y desde qué perspectiva abordan los respectivos autores el suceso histórico¹⁷². Por lo que se refiere a nuestro autor, y con la seguridad de que su tragedia se inspira inicialmente en el Saint Louis,

las características de la tripulación de Aub se desvían de las que históricamente se daban, pues eran en general las clases favorecidas [las] que podían pagarse el precio del exilio (\$ 480 por pasajero en el 'Saint Louis' [sic]). El dramaturgo ha llenado su barco de un grupo que representa a todo un pueblo en su completa gama de edades y profesiones (Vicente, 1991: 94-95).

4.2.2.5. Primeras notas de *San Luis*

Para comentar las notas que componen las veintidós páginas de estos materiales se seguirá, en la medida de lo posible, el orden en el que aparecen. En el primer folio, tras la fecha, la dedicatoria y el título, Aub traza un primer esquema del contenido de la pieza y de los personajes, que reafirma la hipótesis de la base histórica del Saint Louis:

1er. Cuadro - La llegada a Cuba.

2º La mujer que desde el puente intenta hablar con su hijo -
Monólogo.

3º El negro que se introduce a bordo porque cree que los judíos
son negros.

Los jóvenes - El pro-nazi, sólo 50% judío. Las discusiones con los
otros. Su hermana y un joven. Mata al joven. El rabino.

La noche de la niebla.

La llegada a Europa. El miedo de volver a Alemania.

Por fin ¡a un campo de concentración!

¹⁷² Del mismo modo, encontramos también títulos que han sido relacionados con *San Juan* de manera errónea, como, por ejemplo, el que señaló Prats Rivelles al autor: «Al hablar del tema de su *San Juan*, un amigo me informó que ese era el tema de *Éxodo* de León Uris [...]. ¿Sabe usted algo de eso? Además que, teniendo en cuenta que su obra es del 43, no sería de extrañar que el tal León Uris hubiera bebido en las fuentes "aubianas"» (AFMA. C.11-39/5). Aub le respondió de manera tajante que «*San Juan* no tiene nada que ver con *Éxodo* ya que la película habla de la conquista de Israel» (Aub, 1986: 130 o AFMA. C.11-39/6).

Un solo decorado visto desde distintas posiciones. Y el viento de derecha a izquierda y viceversa.

- Quién era San Luis.

- Un rey justiciero.

En esta primera nota, pues, vemos la intención primera de Aub de seguir la travesía del barco alemán, al menos en su llegada a Cuba, donde no se permite a los pasajeros desembarcar, y en la vuelta a Europa y su final en un campo, como les ocurrió a muchos. Es importante remarcar que, en el momento en que Aub escribe estas líneas, no conoce todavía en carne propia la experiencia concentracionaria. E, ironías de la vida, años más tarde, de camino a Veracruz, se encontrará en una situación parecida a la de los pasajeros del Saint Louis, aunque por distintos motivos: «Hacia Cuba. Por tercera vez. La primera, en septiembre de 1942, desde Casablanca, en el “Serpa Pinto”; no me dejaron desembarcar por no haberseme ocurrido pedir el visado correspondiente. Dos días en la dársena» (Aub, 2002d: 56).

Ese segundo cuadro que planea dedicar al monólogo de una madre que intenta comunicarse con su hijo desde el puente, entendemos que ante la imposibilidad de reunirse, apunta también al interés de Aub por los monólogos femeninos, cuyo máximo exponente, la Emma de *De algún tiempo a esta parte*, debía estar a punto de escribir –si no lo había empezado ya– por esas fechas. También utilizará en *San Juan* la idea del tercer cuadro, el negro que sube creyendo que los judíos son negros, como veremos más adelante.

Destaca también la intención –que se mantiene en *San Juan*, como han señalado numerosas voces al estudiar esta obra (Moraleta, 1989: 51; Monti, 1992: 142; Aznar Soler, 2006a: 34-35; López García, 2013: 178; entre otros)– de no presentar a un grupo de personajes en los que se equipare el estatus de víctima con una caracterización positiva, de bondad, es decir, la intención de huir del maniqueísmo. Lo denota el hecho de contar con ese medio judío pro-nazi que mata al joven. A pesar de las diferencias, este primer apunte de *dramatis personae* se conserva en *San Juan*, donde hay también un grupo de jóvenes, liderado por Leva; el chico medio judío por parte de padre, Carlos, que discute con los otros jóvenes y también tiene una hermana, Raquel; el novio de ella, Efraím, a quien Carlos desearía matar (aunque no lo hace); el judío pro nazi, Lázaro; y el rabino Salomón.

Ese «un solo decorado visto desde distintas posiciones» también se correspondería con la escenografía de la obra de 1942, ya que el decorado único es el barco y las «distintas posiciones» serían los espacios de acción dentro del buque: el puente, la bodega y la cubierta. De hecho, si nos fijamos en la acotación inicial del *San Juan*, no es más que la versión desarrollada de esta primera nota espacial:

El decorado, que ha de servir para toda la tragedia, representa el corte vertical, de babor a estribor, del buque de carga «SAN JUAN», acondicionado para transporte de pasajeros. A derecha e izquierda de la bodega corren literas superpuestas. [...] En el centro de la escena, una escalera movable conduce a la cubierta. Encima de ésta se levanta la superestructura del puente de mando (Aub, 2006a: 152).

Finalmente, esa anotación sobre quién fue San Luis, que Aub describe en la respuesta como «un rey justiciero», nos indica que, de los *Luises* que aparecen en el santoral, para Aub el barco lleva el nombre de Luis IX de Francia (1214-1270), San Luis de Francia, rey del país galo en el siglo XIII. Esta anotación implica el interés del autor por contar con un significado simbólico para el nombre del barco y, por extensión, de la obra. San Luis le funciona, si pensamos en un buque con nombre de «rey justiciero» cargado de personas tratadas injustamente. También con *San Juan* busca Aub esta misma significación nominal, porque, como señala Vicente (1991: 94n.), «existe un matiz de ironía [al] haber escogido el nombre de un santo y que, en lugar de renovar la vida por el bautismo, da la muerte».

4.2.2.6. La vieja y el negro

El siguiente grupo de anotaciones desarrolla la idea que Aub anotaba como contenido del tercer cuadro:

Asoma la cabeza, por la borda, un negro. Pasa con cuidado. Se encuentra con la vieja.

- Buenas noches.

- Buenas noches.

La mujer pasa, el negro duda y luego se decide.

- Perdone... ¿Vd. es de los del barco?

- Sí.

- ¿De los del barco de verdad?

- Sí.

- ¿Vd. es judía?
- Eso dicen.
- Pues tenían razón. (Se queda quieto)
- ¿Quién tenía razón?
- Los que decíais [sic] que erais blancos. (Pausa). (Yo no lo podía creer.
- Me figuraba que erais negros. No podíais ser más que negros. Y había comprado esto...)

Este diálogo es muy parecido –prácticamente idéntico en cuanto al contenido– al que encontramos al final del primer acto de *San Juan*:

Un negro aparece por la borda, pasa por encima de la barandilla. Mira a derecha e izquierda, ve a la vieja Sara [...].

NEGRO: (A SARA) ¿Usted es de a boldo?

SARA: Sí.

NEGRO: ¿De las que viajan?

SARA: Sí.

NEGRO: ¿Judía?

SARA: Sí.

NEGRO: (Muy decepcionado.) ¡He peldido!

SARA: ¿Qué ha perdido?

NEGRO: Una apuesta. Me dijeron que eran como todos. Yo no lo podía creer. Porque, si son como todos, ¿por qué no los habían de dejar desembarcar, no?

SARA: ¿Qué creía que éramos?

NEGRO: (Tras una duda, vergonzosamente.) Negros... (Aub, 2006a: 170).

Esta breve escena, que Aub inserta con cierto punto jocoso, señalado también por la marca en el habla que el autor atribuye al negro, es, como ha apuntado Aznar Soler (2006a: 39), «un rasgo de bienintencionado ‘humor negro’ que [...], a mi modo de ver, constituye sin embargo una broma de dudoso gusto que se permite el dramaturgo para condenar tanto el racismo como la sinrazón nazi-fascista».

Aub anota a continuación del diálogo entre la vieja y el negro esta situación:

Final 3º

Soldado negro, bayoneta calada.

La vieja: - ¿Tú eres negro de verdad?

El soldado ríe.

Desconocemos si se refiere al final del tercer cuadro o del tercer acto. Si fuera esta última opción, y si tenemos en cuenta que en el primer grupo de notas planeaba terminar la pieza en un campo de concentración, tal vez podrían situarse estas pinceladas dramáticas en un campo francés, donde los soldados senegaleses eran habituales, como ya sabían los refugiados españoles por esas fechas, y como vería Aub con sus propios ojos al cabo de unos meses. La hipótesis de que se trate del final del tercer acto parece confirmarse varios folios más adelante, ya que en el dieciséis Aub añade otras ideas a propósito de este bosquejo escénico:

Fin del 3º

Suben los senegaleses¹⁷³

- ¿Dónde vamos?

- Al campo de concentración.

La vieja, sale, los mira.

- Pues sí que son negros.

- Sí que son como decían.

- [¿]Qué decían[?]

- Que eran negros.

o

Vieja - Pues tenían razón.

Ofi.[cial] - [¿]Quién tenía razón[?]

Vieja - Los que decían que eran negros.

Más allá de tratar de ubicar esta idea, lo que destaca es el recurso dramático al que Aub está aludiendo. Y es que plantea la posibilidad de realizar algo parecido al efecto que –por contaminación del léxico anglosajón– se conoce como *planting* y *pay off*, sembrar y recoger, o que en catalán denominan el *pinyol*, el *hueso*, es decir, aquello que se siembra para que florezca y pueda recogerse. En la práctica, no es más que introducir un antecedente en una escena inicial al que luego se aludirá al final de la escena, del cuadro, del acto o de la obra. Esta alusión puede tener fines reveladores, más propios del género del suspense o de la comedia, o utilizarse simplemente como un guiño, que sería el caso al que apuntaría Aub en esta anotación.

¹⁷³ En el manuscrito, aparece escrita a mano la palabra *sempleris*, cuyo significado desconocemos y que ni siquiera aparece en el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE). Sin embargo, al cotejarla con el material manuscrito de la libreta, parece evidente (y con más sentido) que lo que escribe Aub es *senegaleses*.

A continuación de esa primera referencia al final del tercer acto en el segundo folio, vuelve a profundizar en los personajes y en ideas para escenas:

LAS FAMILIAS

Los que huyen.

- El que huye está con una sensación de inferioridad. La exactitud, el mismo decorado dan una sensación de fuerza.

- Estar rodeados de lo mismo es la fuerza de la familia. (El hombre moderno es menos fuerte que el antiguo porque viaja más de prisa).

Los refugiados

con su vida en la mano como un pájaro.

Diálogos entre los emigrados y los marineros.

Diferencia de emigrados a emigrantes. – Nos echan de la tierra, aquellos que la buscan.

2º

Empezar por un diálogo de niños –lleno de esperanza y locuras–.

América. Cuba.

4.2.2.7. La música

Aub incluso toma nota de una pieza musical: «Overture pour l'Amour Medecin /¹⁷⁴ Lully. – Orq. de Conservatore [sic]». No hay que olvidar que se trata de notas en una libreta pasadas a limpio y que, tal vez, alguna no tiene por qué estar relacionada con *San Luis*, como podría ser el caso de esta pieza musical, anotada en la mitad inferior del folio en el que aparece la referencia anteriormente citada («2º etc. Cuba.»). Lo remarcamos porque la pieza musical anotada por Aub no parece el tipo de música que sonaría en un barco lleno de judíos en busca de asilo. Se trata de la obertura de la obra *L'Amour médecin*, una *comédie-ballet* escrita por Molière con música de Jean-Baptiste Lully y estrenada en 1665 en Versalles¹⁷⁵. El estilo de la pieza, compuesta para orquesta –se considera a Lully el precursor de la orquesta moderna, así como de la ópera francesa¹⁷⁶– es claramente barroco y de corte, con una partitura instrumentalmente muy descriptiva, dada a la escenificación necesaria en ese tipo de obras músico-teatrales.

¹⁷⁴ Indicamos así –y en lo sucesivo en este trabajo– un salto de línea en las notas mecanuscritas.

¹⁷⁵ Para más información sobre esta obra, así como otras del mismo género de Molière, cf. Mazouer, 2006.

¹⁷⁶ Para un estudio completo de la vida y la obra de Lully y su relevancia en la historia de la música y en la música francesa del s. XVII, cf. La Gorce, 2002.

No será esta la única referencia musical que encontremos en las notas para *San Luis*. Llama la atención también otra breve mención, en el vigésimo folio, «La música y los cantos – Eisler», por lo que implica sobre el conocimiento musical de Aub, por un lado, y sobre su concepción teatral, por otro, y lo consciente que era de la importancia de los efectos sonoros y musicales. Hanns Eisler¹⁷⁷ fue un compositor alemán, de ascendencia judía por parte de padre, censurado por el Partido Nazi a partir de 1933, por lo que se exilió en Estados Unidos. Trabajó mucho para teatro, al lado, sobre todo, de Bertolt Brecht, con quien compuso muchas canciones de protesta, y también trabajó para la industria cinematográfica americana, hasta que, en plena guerra fría, fue deportado por comunista. Es probable, además, que Aub le conociera no sólo porque Eisler gozaba de cierta fama en los años treinta como artista anti-fascista, sino también porque sus canciones fueron entonadas por los Brigadistas Internacionales durante la guerra civil española¹⁷⁸. Entre ellas, piezas tan destacadas como el «Himno de la Komintern», la «Marcha del Quinto Regimiento» o la «Canción del Frente Popular», por mencionar solo algunas¹⁷⁹. Tal vez sus composiciones, aunque sólo fuera por las ideas y circunstancias del músico, casaban más con *San Luis* que la anterior de Lully.

4.2.2.8. La primera escena: los niños

En las páginas cuatro y cinco del manuscrito, Aub escribe la «escena primera» en la que intervendrán: «Esther, 12 años / Ricardo, 11 años / Pablo, 10 años / Pedro, 16 años / Magdalena, 8 años / Erich, 12 años». La acotación nos informa de que «es la madrugada, se oyen los ruidos de los motores». Y los niños «salen [...] más o menos de piratas»:

Magdalena – Creo que mamá me ha oído.

Erich – Diez minutos de rodillas y cien latigazos.

Magda – Obedezco.

Erich – El informe. [...]

¹⁷⁷ Para una biografía general del músico, cf. Pérez López, 2014: 200-203; para un estudio que incida más en el conjunto de su obra, cf. Knepler, 1998.

¹⁷⁸ Para un estudio detallado sobre estas canciones internacionales y su papel en la guerra civil, cf. Pérez López, 2014.

¹⁷⁹ Pueden encontrarse varias de las partituras de Eisler que sonaban entre las Brigadas Internacionales en VV. AA., 1938: 8, 28, 35, 36, 95, 96, 99 y 126.

Pablo – Pasamos las Híbridas al anochecer. Un fuego en una isla. No le quisimos despertar porque consideramos que era una trampa.

Erich - ¿Por qué?

Pablo – Un fuego tan cercano a tierra no podía ser otra cosa.

Erich - ¿Quién estaba de guardia?

Pablo – Ricardo.

Ricardo – Mentira.

Esther – No se dice mentira, se dice no es verdad.

Erich – Explícate.

Ricardo – No me tocaba.

Pablo – Dice eso porque se quedó durmiendo.

Ricardo – Tenía sueño. No vale.

Erich – Falta grave. No es cuestión de tener sueño o no. ¿Eres pirata o no?

Ricardo – Sí.

Erich – Entonces.

Ricardo – No podía salir. Estaban mis padres.

Erich – Antes está la asociación.

Ricardo – Pero.

Erich – A callar. Pasareis [sic] en consejo de guerra... Sigue[,] Pablo.

Magdalena – ¡Son tiburones!

Se precipitan todos a la borda.

– ¡Son sirenas!

Aunque en este caso el diálogo de los niños no cuenta con tantas similitudes como el del negro y la vieja en *San Juan*, sí que conserva su ubicación dentro del esquema de la obra, ya que Aub la presenta también como la primera escena. Reconocemos en las intervenciones infantiles de la tragedia maxaubiana muchos elementos presentes también en las arriba reproducidas. Por ejemplo, Aub (2006a: 153-155) mantiene el juego de piratas y a Erich como capitán. En su papel, ordenará, como en las réplicas citadas, castigar con cien latigazos a uno de los niños que quiere dejar de jugar, o increpará a otro con la misma pregunta:

UNO MUY PEQUEÑO: (A ERICH.) Oye. No me divierto.

ERICH: Los piratas no se divierten. ¿Eres un pirata o no?

NIÑO PEQUEÑO: Sí.

ERICH: Entonces, ¿qué más quieres? (Aub, 2006a: 154).

También conservará Aub, y ampliará, las intervenciones acerca de la mentira, que pondrá, en lugar de en boca de Ricardo y Esther, en la de Samuel y una niña anónima:

SAMUEL: ¡Mentira!

NIÑA: No se dice mentira; se dice «no es verdad».

ERICH: ¿Por qué?

NIÑA: No sé. Papá dice que decir «mentira» es de mal educados (Aub, 2006a: 154).

Otro elemento que se mantiene y amplía en *San Juan* es la alusión a los tiburones y a las sirenas, aunque no en esa escena infantil con que Aub abre la obra, sino inserto en medio de la siguiente escena, protagonizada por Raquel y Efraím:

NIÑO: (*Desde cubierta.*) ¡Efraím!

FRAÍM: (*Levanta la cabeza.*) ¿Qué quieres?

NIÑO: ¡Tiburones!

EFRAÍM: No hay tiburones [...].

NIÑO: ¿Serán sirenas? (Aub, 2006a: 156).

Y merece la pena destacar también una cuestión más de fondo: la intención de Aub de contaminar el juego de los niños con frases de adultos, en la eterna imitación que los niños hacen de lo que les ven y les oyen a los mayores. De ahí que, en ese diálogo primerizo, Erich aluda a la prioridad de «la asociación» por delante incluso de los padres, algo que suena mucho a argumento comunista si, en lugar de *asociación*, hablamos de *partido*. Ese mismo afán se mantiene en *San Juan*, donde incluso entre los niños se aprecian relaciones de poder y jerarquía.

Lo que sí cambia en su mayoría son los nombres de los niños, elegidos en 1939 con una mirada muy española, muy propia de Aub, y que en el drama de 1942 perderán importancia porque el grupo de niños se presentará de manera mucho más clara como personaje colectivo, y algunos de sus integrantes serán, simplemente, «niño pequeño», «niña» o «prisionero» y «comodoro» (en referencia al papel desempeñado en el juego de piratas). El único nombre que se mantiene es el de Erich (Aub, 2006a: 151).

4.2.2.9. Ideas útiles, ideas desechadas

Aub esboza después algunas escenas de manera muy sucinta, con apenas un par de frases o nombrando, simplemente, a los personajes que saldrán en ellas: «Oficial del barco / – A qué hora avistaremos Cuba. / Los niños escondidos»; «El rabino cae en la trampa dispuesta para el capitán por los niños. / Estos desaparecen»; «Diálogo del Rabino con un profesor», «Rabino y capitán». Ninguna de ellas la desarrolla en *San Juan*.

El folio seis va encabezado por la frase «Entrada en la bahía de La Habana», en donde parece que suceden las escenas que esboza –igual que en la página anterior y en la siguiente– después de escribir un par de intervenciones, una del profesor y otra del rabino, correspondientes a ese diálogo anotado antes. Las ideas de este folio que quedarán descartadas son –además de esas réplicas referidas–: «El puente se va llenando de gente», «Puente: por bajo pasa el agua [sic]. Parábola», «Tenemos los papeles en regla» y «Un alemán que viaja con los judíos por protestar de la medida», así como el personaje de «El suicida», que encabeza una de las páginas de la libreta, como si Aub hubiese querido desarrollar más el caso, pero quedó en blanco. Resulta lógico que descarte las primeras notas porque, a diferencia del Saint Louis y de este San Luis, el San Juan nunca entrará «en la bahía de La Habana».

Otras ideas expuestas en este folio y que, en cambio, sí tendrá en cuenta, son, por un lado, el personaje colectivo de «Los de 20 a 25 años» –que, en la libreta manuscrita, ocupa el mismo caso que «El suicida»–, los jóvenes comunistas que acompañan a Leva (Aub, 2006a: 172). Y, por otro lado: «El comerciante que expone sus planes a uno que no le interesa nada», como hace Weissmann en el segundo acto (Aub, 2006a: 172-173). También «Vamos huyendo de nosotros mismos, no la mano derecha de la izquierda sino la derecha de la derecha, y ahí está el drama», que, con variantes, más desarrollado y en el contexto de la conversación, pondrá en boca de Carlos en el primer acto: «Para que vayan huyendo, como nosotros, de pueblo en pueblo, de hora en año, y que no solamente se avergüence la mano derecha de la izquierda, sino la derecha de la derecha» (Aub, 2006a: 160). Y, finalmente, «Arthur Gordon Pym / (barco de muertos) / fin 2º acto», en referencia al capítulo décimo de la novela de Edgar Allan Poe *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) –y que Aub leyó seguramente en traducción de Miguel Medina, *Aventuras de Arturo Gordon Pym*, en la edición madrileña de Espasa-Calpe de 1927, puesto que es

el volumen que se conserva en su biblioteca en el Archivo de la Diputació de València-, y cuyo contenido le contará e incluso citará también Carlos al banquero Bernheim, aunque no como final del segundo acto, sino al inicio del tercero:

¿Usted no ha leído las aventuras de Arthur Gordon Pym? ¿No? Se las recomiendo. ¿Usted lee poco? Después de mil días perdidos en el océano, ven por fin llegar hacia ellos un gran velero. Se consideran ya salvados. El velero se les acerca lentamente. De pronto el viento cambia de rumbo. «¿Olvidaré jamás el trágico horror de aquel espectáculo?» Treinta cuerpos humanos, podridos. «¡Vimos que no había alma viva en aquella nave maldita! ¡Y llamábamos a aquellos muertos en nuestro auxilio!» Del «brick» llega una voz «tan parecida al grito de una garganta humana, que el oído más fino se hubiera dejado engañar». ¿No la oye, banquero? Había un hombre, los brazos caídos, sobre la baranda, y en su espalda «se había posado una enorme gaviota que se regodeaba en aquel horrible manjar, el pico y las garras hundidos en el cuerpo y el blanco plumaje manchado de sangre». Levanta el vuelo, el cuerpo cae, le faltan los ojos: comidos los labios y las mejillas, «quedaban los dientes descubiertos». «¡Tal era la sonrisa que había alentado nuestra esperanza!» ¿No es un buen final para el «San Juan» y todos sus cheques al aire?... (Aub, 2006a: 190-191).

Siguiendo la misma dinámica que en el folio anterior, Aub anotará también en el siete varias ideas y pequeños esquemas escénicos, la mayoría de los cuales, en esta ocasión, no aprovechará para la versión sanjuaneca. Entre estas notas descartadas encontramos: «El tercer acto empieza con los niños, en la noche quieren hacer saltar el barco. / La muerte / Los niños hablan con la muerte. / Muerte.- ¿Quién sois vosotros con quien nunca he hablado?»; o «Un español y su niño en el barco / (salió en Vigo) / No eres judío / No soy español / He creído en la fraternidad de los pueblos / (Hablan de desembarcarlo)», cuyo referente puede estar basado en que en el Saint Louis había cuatro españoles a bordo. Desarrolla también la nota acerca del suicida mencionado en el folio anterior: «El canto de las sirenas / para el suicida / ¿No comprendes que no entiendo la música? / y le apunta». Y, finalmente, «Estoy dispuesto a / no traicionar con mi estrella / a mejor precio», a pesar de que, en esta frase, tanto *dispuesto*, como *traicionar* y *mejor* son tres de las palabras manuscritas en el mecanuscrito y, cotejándolo con la versión de la libreta, nos parece entender que, en realidad, la frase correcta sería «Estoy dispuesto a no traicionar con mi estrella a ningún precio».

En cuanto a las notas que claramente utilizará en la obra posterior, aparece la referencia a España: «España a lo lejos / España, madre perdida». Es a España donde, en la acción del *San Juan*, situada en el «verano de 1938» (Aub, 2006a: 152), los jóvenes comunistas pretenden llegar, para participar en la batalla del Ebro, es decir, para combatir «en defensa de una República española que lucha en la guerra civil contra el fascismo internacional» (Aznar Soler, 2006a: 40-41). Y la primera nota de este séptimo folio presenta cierta problemática para determinar si Aub la tendría en cuenta o no, por el simple hecho de que inventa un neologismo para el que no tenemos claro su significado: «Jividualización de los marinos». Si se refería Aub a un proceso de, más o menos, conversión al judaísmo de los marineros, está claro que no se da; en cambio, sí se aprecia cómo los marineros, especialmente el capitán del barco, tratan bien a los pasajeros y procuran resolver su situación. Por tanto, si el autor se refiere a un proceso de identificación de los marineros con los judíos que llevan a bordo, sí podría considerarse que Aub, en cierto modo, lo mantendrá.

En el folio ocho, entre algunas notas que descartará, encontramos dos datos interesantes. Por un lado, dos anotaciones que nos remiten claramente a intervenciones de Carlos: una en su disputa con su hermana en el primer acto, y otra al monólogo que pronuncia en el segundo. En la primera, Aub escribe:

– Es eso lo que quieren Vds., mi esqueleto.
Mire por aquí va mi cráneo, por aquí mis dientes, por aquí mi apófisis dental, por aquí mi esternón
– ¿Es eso lo que quiere?
Mi cráneo.
Mis costillas
¿es eso lo que quieres?
lo que quieres besar son mis maxilares.
Abrazar mi columna vertebral.

Aunque varíe bastante respecto a su forma final, tal y como aparece en *San Juan*, es innegable que se trata de las mismas ideas: «¿Qué quieres? ¿Su esqueleto? ¿Su cráneo? ¿Sus dientes? ¿Su esternón? ¿Sus fémures? ¿No son sus fémures? Entonces, ¿qué? [...] No serán sus labios, ¿verdad, hermana? ¿Quizás su columna vertebral? ¿Quieres abrazar su columna vertebral?» (Aub, 2006a: 160).

En cuanto a la segunda anotación, leemos:

El joven 50% que confiesa al rabino que odia a su madre por judía y a su padre por haberse casado con ella. Los otros, bueno, no tienen más que aguantarlo. Pero yo, yo que he estado en el borde de poderme salvar.

- [¿]Salvar de qué[?]

- Del odio.

- Y del odio, pequeño, dime ¿quién tiene la culpa?

En *San Juan*, será el padre el judío, no la madre, como ya hemos señalado, y Carlos reconocerá, cuando el rabino le pregunta por qué odia a los demás, –y antes de que el chico pronuncie ese violento monólogo contra la resignación judía que lo atribuye todo a la voluntad divina sin tomar parte activa en la realidad que están viviendo e intentar hacer algo para cambiarla– que «si me odio a mí mismo, ¿cómo quiere usted que ame a los otros?» (Aub, 2006a: 180), idea que también anotará Aub en el folio diez de estas notas para *San Luis*: «50% al Rabino.– Si me odio a mí mismo, ¿cómo quiere que ame a los demás?».

4.2.2.10. Los pogromos

El otro dato interesante que encontramos en este octavo folio viene dado por la siguiente nota: «Alemania / La denuncia / El pogrom – Von Rath [sic]». Lo destacable es esa asociación entre el pogromo y vom Rath, ya que parece evidente que el pogromo al que se refiere, es decir, el pogromo provocado por el asesinato de Ernst vom Rath en París el 7 de noviembre de 1938, no es otro que la *Kristallnacht*, también conocida como *Novemberpogrome*, que tuvo lugar entre el 9 y el 10 de noviembre de ese mismo año en Alemania y Austria (anexionada al Tercer Reich desde marzo). Sin embargo, esa idea no la desarrollará Aub en *San Juan*, sino en otro texto de la misma época que este *San Luis*: *De algún tiempo a esta parte*, donde Emma recreará los recuerdos de los disturbios de aquella tarde y noche a partir del nombre del diplomático alemán asesinado (Aub, 2002a: 404-405). Lo que se manifiesta de manera clara es la intención de Aub por señalar las atrocidades recientes –respecto al momento de escritura– que se están cometiendo en la Alemania nazi contra el pueblo judío, en ese afán de advertencia y alarma que detectamos en 1942 en *San Juan*, pero todavía más en 1939 en *De algún tiempo a esta parte*.

No obstante, los pogromos que sí aparecen en *San Juan* –y también en las notas del décimo hasta el decimocuarto folio de *San Luis*, como veremos a continuación– son los que tuvieron lugar durante la Revolución Rusa y su posterior

guerra civil, a pesar de que su tradición se remonta ya a la Rusia zarista del siglo XIX. Es mediante el monólogo de la vieja Esther que cierra el segundo acto que Aub rememora esas acciones antisemitas para subrayar la historia de la persecución del pueblo judío en Europa (Aub, 2006a: 186-188). En los folios mencionados de *San Luis*, podemos apreciar cómo Aub se documentó sobre esos pogromos rusos y planeó su inserción en el drama.

De manera un tanto desordenada –tanto en la libreta manuscrita como en el mecanuscrito–, Aub anotará nombres de personajes históricos, de lugares, fechas y cifras que hablan de esas masacres¹⁸⁰:

Kiev / Simon Petlura, el Batko / el padrecito / *Si quieres vivir, mata* / Osskilko / Atamán Chépéla / Litine 1919 / Atamán Engel / Atamán Zabolotny / en el Dniepr abril 1919 / Novo-Petrowets / En Chpola / Elisavergrad / Zuanielka / Alexandria / Petlura 211 / Kolbchalz / Denikine 1919 226 progroms / Balaklovich 47 / el pillaje, la violación, el incendio, la muerte / Grigorieff / (1520 progroms Ucrania 911 pueblos destrozados) / Indeterminados 989 / bandidos – la mayoría trabajaban para Petlura / [...] Choulguine consejero de Denikine / 1919 – Kievlianine

Su idea inicial parece ser que «a medida que un viejo cuenta el progrom [sic] aparecen otros viejos, míseros, que dan su opinión y su testimonio». Ese viejo sería Jacob, a quien atribuye algunas frases, como «Lo que importa es conservar la vida», y de quien esboza un perfil: «el viejo ucranio huido en 18... de Petlura [sic] –de Kiev a Viena». Uno de esos testimonios que responderían a los recuerdos de Jacob sería el de «la vieja Chaïla – que cuenta sobre sus dedos los muertos y abrasados vivos».

Aub redacta una serie de hechos, la mayoría de carácter testimonial, que ejemplifican la atrocidad de los pogromos en mayor o menor intensidad, y que luego utilizará en gran parte en *San Juan*:

Los judíos en el Dneister y los oficiales del otro lado en las barcas, tirando con granadas. Si llegaba alguno, a palos. [...]

Matar: el bombardeo y el progrom: la diferencia. Cristianos y judíos: diferencia de las víctimas.

¹⁸⁰ Para la transcripción de este grupo de notas hemos respetado la ortografía original, sin enmendar ni señalar las erratas.

Pedían 140.000 rublos, se los dio después de las torturas 50% – Si se lo hubieses dado enseguida eso te hubieses ahorrado. – Hubiesen pedido más.

Quemados en la sinagoga.

300.000 muertos

Cogían una ciudad, program, perdían program, con el tiempo, con la derrota.

Yitomir – mujeres a trozos, niños entreabiertos

Andando – Un pueblo solo con muertos, cuervos y perro

¿Tú? Tú eres comunista. Y nos mataban, clavaban los muchachos en cruz, enterraban los niños vivos, abrían las mujeres en canal.

Los griegos, los franceses, los ingleses y Petliura y Denikine.

Había que gritar¹⁸¹ todo eso a la faz del mundo. Nosotros creíamos[,] yo creía que el mundo entero iba a levantarse y vengarnos. Nada[,] nos olvidaron. No ser vengados, estar pura y sencillamente sujeto a la violencia de los otros, no poder hacer nada. Nada. Y uno se reconcome, se reconcome.

«Los muertos de mañana».

Yo no sé por qué estas cosas no se han de decir... Violan ahí delante de nosotros... ahí y uno cayó muerto encima de mí, la sangre.

[...] Quemado a fuego lento la cabeza para abajo.

– Cuando uno ve las bayonetas en los fusiles se pregunta uno para qué sirven. Sirven para pinchar, a mí me pincharon todo el pecho, y los sables sirven para hendir el vientre de las embarazadas.

Y no chilléis, que no hay para tanto. Los hombres le tienen miedo al dolor. Cobardes. No le tienen miedo a la muerte, al dolor. Dicen que es de mal gusto –los ricos, cobardes– que es sucio, feo, pero es humano.

[...] Era un horror que recordaba la Edad Media la que caía durante las noches en Kiev. En medio de un silencio la muerte, los gritos agudos. Eran los judíos que gritaban. Gritan de terror. En la oscuridad de la calle aparece un grupo de gentes con bayonetas, y apercibiéndoles, casas grandes, de varios pisos[,] empiezan a baladrear de abajo arriba: calles enteras sobrecogidas de un horror mortal, lanzando gritos inhumanos, temblando por su vida. Es horrible oír esos gritos, es el horror verdadero, el verdadero suplicio del miedo para los míos, de lo terrible para otros, lo que los oyen.

[...] – Y esa vieja idea, vieja como el mundo de hoy, la matanza de judíos salvará el mundo.

– Creen en el poder purificador de nuestra sangre. Nos saben elegidos y nos matan por reconcomios de inferioridad.

Para la antipatía somos los judíos ¿comprende Vd.? Y así en general es difícil ganarse la simpatía de la gente cuando pesa sobre nosotros un anatema como el que nos levantó la religión católica. Luego somos iguales a

¹⁸¹ Aunque en el mecanuscrito aparece la palabra *pitár*, el cotejo con el manuscrito nos permite corregirla por *gritar*.

los demás, personalmente y todos somos y tenemos amigos no judíos. Lo malo, lo triste, lo espantoso es ese Inri¹⁸² general decantado de una mala interpretación de un texto. Por eso encontramos personas que nos quieren, pero no pueblos.

– Ve Vd. lo triste es que no eran comunistas y que cuando entraba un atamán lo iban a saludar y a besarle los pies dispuestos a las mayores bajezas.

[...] El cristianismo nos ha reducido a la esclavitud, por una fórmula[,] por una denuncia, por una palabra.

En *San Juan*, Aub cambiará al viejo Jacob por la vieja Esther, la única voz que recordará y testimoniará estos actos. A pesar de haberlo señalado anteriormente, merece la pena reproducir el monólogo con que se cierra el segundo acto para apreciar cómo Aub inserta casi todos los comentarios anotados y arriba transcritos¹⁸³:

ESTHER: [...] Si hubiese conocido al padrecito Simón Petliura y sus «atamanes» [...]... El «atamán» Engel, el «atamán» Chepela, el «atamán» Ossokilko, el «atamán» Zabolotny. «Si quieres vivir, mata», decían que decía. [...] En Nowo-Petrowetz, en 1919, hubiera querido verle yo: los judíos en el Dnieper, y los oficiales en las barcas y en las orillas tirándoles con granadas de mano. Y si alguno tenía fuerzas para llegar a la orilla, a palos. Y la vieja Chaila contando con los dedos los muertos y los abrasados vivos. Petliura, Denikin, Koltchak, Balaklovich. Más de mil quinientos «pogroms». [...] Yo vivía entonces en Elizabethgrad. Pillaje, violación, incendios y muerte. ¿Y todavía se asombra de que no nos quieran acoger?... ¿Quiénes pagaban al «batko» Petliura? Pagar, pagar... Al vecino de casa le pidieron ciento cuarenta mil rublos. Colgado por los pies, le iban quemando la cabeza. Los dio. Mi padre le decía luego: «Si se los hubieses dado en seguida, eso te habrías ahorrado.» Él le contestó: «Hubiesen pedido más.» Había que darles todo... [...] Tomaban una ciudad: para festejarlo, «pogrom». Perdían una ciudad: en venganza, pogrom. Yo he visto en Jitomir mujeres en trozos, niños entreabiertos. [...] Atravesamos un pueblo, huyendo; un pueblo donde sólo había muerte, perros y cuervos. Clavaban a los muchachos en cruz, enterraban vivos a los niños, abrían a las mujeres en canal. Griegos, franceses, ingleses, y Petliura, y Denikin. ¿Aún os quejáis hoy? Yo creía entonces que el mundo entero iba a levantarse y vengarnos. Sí, sí... Nada. Nada. El silencio. La nieve sobre las ruinas. Y el olvido. ¡Estar bajo la violencia

¹⁸² Aunque en el mecanuscrito aparece la palabra *juri* escrita a mano, el cotejo con el manuscrito nos permite corregirla por *Inri*.

¹⁸³ Para conocer el contexto de las referencias y personajes históricos a los que está aludiendo el autor, cf. Aub, 2006d: 152n.-155n.

de los demás y no poder hacer más que reconcomerse los hígados!... [...] ¡Cuando pierdan, las pagarán todas juntas! ¡Fiaros! Así tuve yo a ésta. Y así tiene ella..., ese hígado a punto de reventar... No sé por qué estas cosas no se han de decir. [...] Uno cayó muerto encima de mí. Cuando una ve las bayonetas caladas en los fusiles, se pregunta: «¿Para qué sirve aquello?» Sirven para pinchar los vientres de las embarazadas. Y no chillen, ¡que no es para tanto! Los hombres le tenéis miedo al dolor. A la muerte; algunos, no. [...] Luego estuve en Kiev. (Pausa.) Nadie por las calles. Nieve. Nadie. Y de pronto –el atardecer es muy buena hora para esto–, unos gritos terribles, unos gritos horribles a través de la ciudad. Son los judíos que chillan a muerte, los judíos... (Aub, 2006a: 186-188).

En estos folios mecanuscritos aparecen también un par de notas que no quedan reflejadas en el monólogo, pero que, de todos modos, resultan reveladoras. La primera es: «Si hay Dios, debe vengarme». Esa concepción del Dios vengador judío está llamativamente ausente en *San Juan*, donde personajes como el rabino o el viejo Moisés abogan por la resignación ante sus designios inescrutables, sin molestarse en pedirle venganza para sus verdugos, seguros de que deben aceptar su destino porque es inútil enfrentarse a Dios, como apuntará Aub al terminar la pieza con los versículos del Libro de Job (Aub, 2006a: 203). Sin embargo, como hace con la anotación acerca del «progrom – Von Rath [sic]», el autor utilizará este deber de venganza que debe pesar sobre Dios en *De algún tiempo a esta parte*, donde la protagonista clama por esa respuesta vengadora y la convierte en el motivo de su supervivencia, ya que cree que «Dios me hace vivir para ver su venganza» (Aub, 2002a: 398). También en la otra pieza del ciclo judío aubiano, *Comedia que no acaba*¹⁸⁴, encontramos el tema de la venganza como eje central de la acción¹⁸⁵, aunque, en esta ocasión, perpetrada por Anna, es decir, por una voluntad humana y no divina.

La otra anotación que resulta reveladora es una idea de conflicto dramático relacionado con los pogromos: «Judío que tomó parte contra los judíos (¿que uno de los emigrantes reconozca a otro como traidor?)». Aunque Aub no utilice finalmente esta idea en *San Juan*, la traición es otro de los temas estrella de la producción maxaubiana en el exilio, en títulos como *Morir por cerrar los ojos*, *Un olvido*, *Los*

¹⁸⁴ Cf. p. 80.

¹⁸⁵ Para un análisis de la venganza como motor dramático de esta pieza, así como de *Deseada*, cf. Moraleda, 1989a: 87-105.

guerrilleros e incluso *Deseada*, entre otros que ya han sido señalados en el capítulo dedicado a su teatro publicado, aunque su presencia abarca toda la obra de Aub, no sólo la dramática¹⁸⁶. Será un tema que, junto con su variante, la delación, pesará mucho en Aub a partir de 1939, también por sus circunstancias personales¹⁸⁷. Incluso en estos textos inéditos encontraremos más ejemplos de piezas en las que el conflicto gira alrededor de la traición o, cuando menos, es un motivo que está presente, como en *Monólogo de un comunista*¹⁸⁸.

4.2.2.11. *Dramatis personae*

Retomando *San Luis*, y como ya hemos señalado en el apartado de la descripción de los materiales, el mecanuscrito se corresponde a una transcripción prácticamente fiel del manuscrito, pero es en el noveno folio donde encontramos el primer punto donde esa afirmación no se respeta, como ya hemos adelantado. Bajo el título de «Final del 3º», Aub escribe en la libreta una anotación en francés –«Voilà, j'ai 25 [ilegible]. R. F. est [ilegible]. Liberté, Égalité, Fraternité»– que luego, en el mecanuscrito, parece que quisiera traducir, ya que leemos «He aquí yo tengo 25», pero que deja en blanco.

El siguiente grupo de notas está relacionado con los niños y su juego de piratas: «El niño que quiere convertir el barco en pirata. / – Tú observa esto – y tú lo otro para manejarlo. / El niño que siempre tiene miedo. / Mi abuela: la comida a las 12». En *San Juan* también los niños, en esa primera escena ya comentada, barajan de pasada la opción de tomar el barco a raíz de que uno de ellos haya podido ver la sala de máquinas (Aub, 2006a: 154-155).

En ese mismo folio nueve y en el diez la mayor parte está ocupada por listas de posibles personajes y nombres. Bajo el subtítulo de «Los marineros» Aub escribe: «Capitán», «Segundo», «Piloto» y apunta «El barco había antes transportado caballos. ¿Se marean los caballos?», «El olor». La lista de la tripulación será mucho más

¹⁸⁶ Muchas muestras de traición en la producción aubiana las encontramos en el ciclo narrativo *El laberinto mágico*; no sólo en las seis novelas, sino también en los relatos que forman parte de él, como puede comprobarse en Aub (2001b, 2002e, 2002f, 2006b y 2008). Sin embargo, también hay rastros del peso de la traición en otros géneros y textos, como, por ejemplo, en *La gallina ciega*, donde no se trata de algo que el autor recrea desde la ficción para incentivar un conflicto dramático o narrativo, sino que forma parte, en este caso, de sus propios sentimientos ante la España de 1969 (cf. Aub, 1995).

¹⁸⁷ Cf. n. 60.

¹⁸⁸ Cf. p. 460.

completa en *San Juan*, donde aparece bajo el epígrafe «Los de a bordo» e incluye: «El capitán, El oficial 1º, El oficial 2º, El médico, El jefe maquinista, Un marinero, Un enfermero» (Aub, 2006a: 151). Aub conservará la idea del barco que antes transportaba caballos, así como el detalle del olor, como se puede apreciar en una de las intervenciones del médico en el segundo acto:

Trece años de tu barcucho, Capitán, trece años de estiércol, caballos a la derecha, caballos a la izquierda, caballos por el Mar Negro, caballos por los Dardanelos. ¡Caballos, caballos! He sido más veterinario que médico a bordo de tu barcucho indecente. Y aun ahora, que hace más de seis meses que no ha pisado un caballo las bodegas de tu inmundo pontón, todo esto huele a caballo, a excremento de doscientos mil caballos... (Aub, 2006a: 177).

Retomando la lista de personajes, bajo el subtítulo «Los judíos», es decir, el pasaje, Aub anota los siguientes tipos:

Profesor, mujer, hija / Fabricante marroquí envía mujer, 2 hijos, 1 hija / Músico / Carnicero, pobre / Mujer 6 chicos / Estudiante comunista / Vieja que va a reunirse con su hijo en La Habana / 2 criadas / Un albañil, su mujer aria, el hijo 50% / Médico, su querida, su mujer / Crítico teatral, su hermana / Almacenista de ropas hechas, mujer, 2 niños / Dos oficinistas -maricas- / Figurante de cine / Director de teatro, la estrella, su mujer / Una puta / Tres jóvenes estudiantes, 3 chicas / El rabino y su familia.

En *San Juan*, sin embargo, Aub apenas da importancia a las profesiones de los judíos, a pesar de que sí conocemos algunas que otorgan un rasgo distintivo al personaje, como el banquero, el comerciante, el periodista, el rabino,... Pero, desde luego, nada nos hace pensar en la tragedia que a bordo del barco haya gente que se corresponda con los grupos que Aub anotó, salvo en pocos casos como el del rabino y su familia, ya que viaja con su esposa Ruth y sus seis hijos; el del albañil con la mujer aria y el hijo 50%, que podría corresponderse con Guedel (aunque no se indica que sea albañil), Isabel (aunque no se indica que sea aria) y Carlos, aunque faltaría entonces Raquel, la otra hija; o el estudiante comunista, que podría ser desde Efraím hasta cualquiera de los jóvenes del grupo de Leva. También anotará Aub, de forma aislada en el folio doce, «El judío antisemita 50%», que, en *San Juan*, se correspondería, más que con Carlos –a pesar de ser el personaje identificado con ese «50%» y que Aub lo ha definido en el primer folio como «pro-nazi»– con Lázaro, por

el antisemitismo, ya que, aunque es el «*judío pobre*», afirma que «si [Hitler] no fuera antisemita, yo no tendría nada contra él» (Aub, 2006a: 166).

Lo mismo encontramos en el listado de nombres elaborado por Aub y que reproducimos a continuación, marcando con un * aquellos que sí utilizará en *San Juan* o con la variante similar que usará señalada entre corchetes: «Brila, Bella, Lázaro*, Simón*, Schmule, Aaron, Isaac, Boris*, Chäim, Raquel*, Pessia, Samuel*, Abraham*, Esther*, Micha, Efraïm* [Efraïm], Guitel, Yankee* [Yankel], Mina* [Mine], Sonia*, Sofía, Lía*, Laura, Guedel (H)*, Leva (H)*, Chene*». Es decir, de los veintiséis posibles nombres para los personajes de *San Luis*, catorce aparecerán en el *dramatis personae* de *San Juan* (Aub, 2006a: 151), y un decimoquinto, Samuel, se le atribuye a uno de los niños que interviene (Aub, 2006a: 154). Y parece que olvidó anotar en la lista el nombre de Erich, que ya había usado anteriormente en esa «escena primera» de *San Luis*.

4.2.2.12. Ideas desechadas, ideas útiles

En el folio quince de *San Luis* escribe una «conversación de los marineros» que luego no incluirá en *San Juan*, pero que tiene su interés, porque, por un lado, como haría con el caso del negro, de nuevo trata de salpicar de humor una situación desesperada; y, por otro lado, porque Aub reafirma la idea de que «no hay “raza judía”» (Aub, 2003: 401), ni, por tanto, existe una sangre judía:

- ¿Y cómo sabe que son arios puros?
 - La ascendencia.
 - ¿No les analizan la sangre?
 - La sangre es la misma.
 - ¿Entonces es por los papeles?
 - Las partidas de nacimiento...
 - Y son ellos los que tienen en menos que nada los papeles, los que se fían de ellos... Oye y además vaya confianza en la virtud de los arios... El hijo de Paulino es ario porque su padre y su madre lo son.
 - Clarinete.
 - Y si Paulino no es su padre y lo fuese Perico de los Palotes, no ario.
- Y que no lo supiese más que los muy interesados.
- Pues el hijo de Paulino: ario.
 - Entonces no se diga más, eso es invención de mujeres para que las dejen en paz. Ya no hay en Alemania hombre que acuse a su mujer de adulterio, por si acaso.

En el folio dieciséis, Aub plantea la estructura en tres actos del drama y describe la acción principal de la obra en cada uno de ellos, centrándose en el protagonismo del medio judío, al que llama a lo largo de todas las notas «50%». A pesar de que, como se ha indicado ya en el comentario de las primeras ideas, este esquema no prosperará dentro de la concepción dramática de lo que será *San Juan* –más allá de la animadversión de Carlos por Efraím ante la idea de que su hermana se case con él–, resulta también de interés, como el diálogo anterior, reproducirlo:

1er. acto 50% con su padre el ario, no le perdona su matrimonio, su nacimiento. No quiere que su hermana se case con un judío. Allí a lo mejor se casa con un ario y se redime. O con un mestizo.

2º acto 50% mata al novio.
Enmarar al muerto, los que lo envidian.

3er. acto Matan al 50%
Rabino – Biblia, vino a pedirle a Salomón (?) que no ajusticiaran al hermano matador. ¿Qué iban a sacar por ello? (La madre). La hija contra el hermano. El capitán que quiere entregarlo a la justicia.

– [¿]A qué justicia? ¿A la que nos tiene aquí?

Aub también parece querer alargar la escena del juego infantil de piratas, ya que anota nuevas ideas para la misma, aunque algunas las haya apuntado ya con anterioridad, así como otras notas acerca de escenas para los niños que escribe bajo el título de:

Los chicos

Empieza mirando con un catalejo.

Uno de los chicos no pudo venir a la reunión y uno le explica que atacaron un negrero y que llevan 800 negros en las bodegas.

El chico explica que le pusieron cataplasmas. Gran escándalo.

A nosotros los bucaneros no nos ponen cataplasmas. Azotadle.

– No juego, no juego

– Yo he leído un libro sobre las Antillas. Aquí tengo un mapa. Vamos a dejarles que se acerquen a Cuba, cuando llegemos a 30º latitud norte y 20º longitud nos haremos con el brik y lo llevamos a los Caribes.

Suicidio de un niño que no quiere volver a Europa, y que quiere de verdad llevar adelante lo de hacerse con el barco. Tiene una pistola, pero se ahorca en uno de los mástiles del barco.

Los niños empiezan el acto haciendo el cocorico (procurar que la imitación sea exacta y jocosa).

De todas ellas, sólo incluirá en la primera escena infantil ya comentada el deseo de uno de los niños de no seguir con el juego, así como el malestar físico de otro a quien le duele la barriga (Aub, 2006a: 153-154). Tras las primeras tres anotaciones (ya que la cuarta la encontramos en el folio veinte), llama la atención la ausencia en el mecanuscrito del «Salmo 78, 39. Y acordóse que eran carne; soplo que va y no vuelve», que sí –y así– aparece en el manuscrito. Y es una ausencia significativa y que, a la vez, nos revela que Aub no trabajó sólo con el mecanuscrito al redactar *San Juan*, sino también con la libreta y las notas manuscritas, ya que ese salmo es lo último que se oye, en voz del rabino, antes del oscuro final de la tragedia (Aub, 2006a: 203).

En el mismo folio diecisiete encontramos el siguiente diálogo:

– Hay que ser más que Dios. Dios castigará a los malos. Y nosotros hechos a semejanza de Dios debemos perdonarles y presentar la otra mejilla, so pena de perder el cielo.

– Eso no lo hace ni Dios.

– Esa es la gran falla del cristianismo. No hay quien respete este mandamiento más que tergiversándole [sic] y la gente no toma la religión en serio. Toma en serio otras cosas.

Aub empleará las mismas ideas expresadas en las primeras dos intervenciones, pero poniéndolas, una vez más, en boca del personaje rebelde y contestatario de la tragedia, Carlos, y dirigidas al rabino en el tercer y último acto: «Habría que ser más que Dios. Escrito está, ¿no?, que Dios castigará a los malos. Y nosotros, hechos a su semejanza, ¿hemos de perdonarles? ¿Presentar la otra mejilla so pena de perder el cielo? ¡Ni Dios, Padre, o como le llamen!...» (Aub, 2006a: 197).

En el mismo folio y siguientes, Aub escribe un diálogo lleno de un lirismo casi gótico entre «Él» y «Ella» que, como indica un vocativo inserto en una de las réplicas de él, ella se correspondería con Raquel, por lo que él sería, en *San Juan*, Efraím.

Él (Amar es ofrecer), qué te puedo dar que tú no tengas ya. Nada de lo que no tienes, tengo. Las manos vacías... Mi amor hacia ti es inflante, pido. Te pido que me llenes las palmas de las manos. ¿Te puedo ofrecer la luz del día?

Ella Sí, dámela.

Él Te la doy, mi vida. Te la doy en cambio en tu luz de amanecer. Mi amor es troque vergonzoso. Tengo las manos vacías, el mundo en contra.

Ella Yo estaré dentro de ti.

Él Será tu única libertad, Raquel.

Ella Serás mi barco.

Él Sin puerto.

Ella Nos bastará la mar abierta.

Él [¿]Y los hijos, mi niña?

Ella Los tendremos que matar.

Él Nuestra venganza, nuestra tonta, única, atroz venganza. Echar cadáveres al mundo para que lo [asuelen]¹⁸⁹ con su olor.

Ella No te hagas ilusiones, puede más el agua salada.

Él Te quiero con regusto de muerte en los labios.

Ella Sabes que no es verdad. Veo tu canción en los ojos, y es de campo abierto, mieles, granos y cosecha[s] maduras.

Él Eres mi único campo, tus manos mis arados, tu boca mi pozo, mis lágrimas nuestra única nube. Nos zaherirán de muerte, y en el desierto de la ciudad beberé tu sangre para alimentarme. Te ofrezco mi [muerte]¹⁹⁰, único tributo que puedo libremente ofrecerte. Y te quiero, pero los demás no quieren que te quiera. El mundo no quiere que queramos, quieren nuestra desaparición, nuestra muerte. Eso, que es mío, te lo doy. Mi vida no te lo [sic] puedo entregar, es del capitán y de los capitanes, del canciller, del obispo, del ministro, del agente de aduanas, del diputadillo. Yo no te puedo ofrecer flores, ¿dónde las buscaría? ¿Has visto un novio sin flores para su amada? Ni un pez siquiera aquí entre tantos peces. Ni una casa, ni un cuarto, ni mi trabajo siquiera, sólo mi muerte es mía.

Ella Sin embargo vendrá un día.

Él ¿Tú crees?

Ella [¿]Estarías aquí si no?

Él [¿]Dónde quieres que estuviese?

Ella Sin nacer.

Él Ay estrella, te daría mi vida si la tuviese.

Ella [¿]Qué haría con ella?

¹⁸⁹ En el mecanuscrito encontramos un espacio en blanco entre *lo* y *con*. Tras revisar el manuscrito, anotamos el verbo usado por Aub.

¹⁹⁰ Aunque en el mecanuscrito aparece la palabra *suerte*, el cotejo con el manuscrito nos permite corregirla por *muerte*, que creemos tiene más sentido por el resto del contenido del diálogo.

Él Verla crecer. Pero nuestra vida se ha parado, no vivimos, el tiempo no existe para nosotros. La verdad es que ya estamos muertos. ¿Tú crees que dos muertos se pueden querer? [¿]Que cuando nos besemos nos quedarán nuestros labios hechos ceniza?

Ella Prueba.

La identidad de los enamorados puede deducirse también por el tono de la escena, a pesar de estar teñida de un lúgubre pesimismo, que Aub rebaja mucho en la versión posterior que leemos en el primer acto de *San Juan*. Aunque Raquel acuse a Efraím de pesimista, Aub apenas aprovecha nada de este diálogo, salvo algunos conceptos como la falta de recursos de él y que los demás no aprueben la relación:

EFRAÍM: [...] No tengo nada que ofrecerte. Nada, Raquel. Soy más pobre que las ratas que corren por aquí [...]. ¿Qué te traigo? Sé hablar cuatro idiomas y sé algo de derecho. ¿Tú crees que una pareja puede vivir comiendo derecho? [...] Añade tu familia.

RAQUEL: Mis padres se convencerán, no te preocupes. Carlos..., Carlos se aguantará. ¡No sé por qué va a mandar mi hermano en mí! No seas tan pesimista (Aub, 2006a: 157).

Tras el diálogo entre los dos jóvenes, el manuscrito contiene dos anotaciones que no se transcribieron en el mecanuscrito, pero que, como ocurría también con el salmo, en el caso de la segunda, tiene su importancia y su reflejo en *San Juan*. Ambas tienen a la muerte como protagonista. La primera anotación es sobre «un viejo que les habla –físicamente– de la muerte», pero la segunda aparecerá con pocas modificaciones en la obra:

Niño ¿Todos estos pájaros dónde se van a parar? No se ve ninguno muerto, por las olas, y si el mundo es tan viejo ¿cómo no forman montones?

- Nos hacemos polvo, niño.

- Yo tengo en casa encima del despacho las cenizas de mi abuelo.

En *San Juan*, el niño que reflexiona en el tercer acto sobre la muerte es Erich, y quien le responde, Carlos:

ERICH: Dime. Todos esos pájaros, las gaviotas, cuando se mueren, ¿dónde van a parar? Allí en la costa había muchísimas. Por las olas no se ven nunca. Si el mundo es tan viejo, ¿cómo no forman montones?

CARLOS: Nos hacemos polvo, muchacho.

ERICH: Ya lo sé. Encima del despacho de papá están las cenizas del abuelo (Aub, 2006a: 195).

Las siguientes anotaciones son ideas o referencias históricas (en las que menciona incluso al explorador judío portugués –que se convirtió al catolicismo– que da nombre a unas islas brasileñas, Fernando de Noronha) acerca del pueblo judío, de sus perseguidores y de la naturaleza del hombre que Aub no usará en *San Juan*, pero cuyo contenido nos parece interesante reproducir¹⁹¹:

Los hombres lo perdonan todo menos que les tengan lástima. Aguantan la caridad, y aun... la olvidan, que es la única manera... Lo desagradecido es lo humano, el agradecimiento es un sentimiento antihumano y vergonzoso.

Los primeros colonizadores del Brasil fueron judíos después de la persecución del Santo Oficio (1506) y ellos fundaron factorías Bahía y Pernambuco. Mientras los portugueses iban al oriente a por especias y oro, los judíos cavaron y educaron la tierra.

Fernando de Noronha.

Entonces se dividía el Brasil en dos partes[:] el Brasil con papagayos y el Brasil sin papagayos.

Lo que reprochan a los judíos es su utilitarismo y su amor al dinero, mientras se lo reprochen en nombre de su idealismo y de su caridad no tendría nada que decir pero se lo reprochan en nombre de ese mismo utilitarismo. Echan a los judíos para convertirse ellos en judíos, ocupar los puestos de los judíos y trabajar en las mismas cosas que los judíos, con los mismos medios y resultados. Para los que creemos que los medios son los determinantes es todavía más amargo. Y para los que habíamos vencido y creemos en otras cosas.

Más parecemos negros esclavos que judíos colonizadores. A los esclavos los compraban[,] nosotros nos debemos comprar nosotros mismos (los multas), aquellos tenían dueño, a nosotros no hay quien nos quiera. Tres fardos de tabaco ordinario eran el precio de un negro. ¿Hay alguien que dé eso por ti? ¿O conchitas de la mar, que era otra moneda?

– ¿De qué color será el alma de un judío? ¿Amarilla? ¿Fea?

¹⁹¹ Para un análisis detallado y riguroso de la presencia de lo judío a lo largo de la obra de Aub, y de las reflexiones históricas, estéticas e identitarias sobre este tema que pueden encontrarse en su producción, cf. López García, 2013.

- Y la de un protestante ¿verde?
- No[,] esa será la [sic] color de los musulmanes.

Los sefardíes frente a España.

Aub vuelve a elaborar un breve listado de personajes, en el que destacan uno «rubio. Jugador de fútbol, lo único que le interesa», que concuerda en parte con la descripción de Carlos, «*un muchacho espléndido, rubio y fuerte [...] Medio centro del Sportverein*» (Aub, 2006a: 158); así como el nombre de Weissmann, que utilizará en *San Juan*, aunque no coincida con la descripción que le da en la nota.

4.2.2.13. Notas sueltas en otras libretas

Además de estos materiales principales de *San Luis*, organizados en una libreta ad hoc, encontramos también algunas notas dispersas en otras libretas que utilizó en la misma época. Estas notas, aunque escasas, aportan igualmente información acerca de la concepción de la tragedia. Encontramos, por ejemplo, una anotación relativa al decorado, anterior probablemente a otras ya comentadas:

El entrepuente, una escalera en el centro de la escena que sube al puente. Con el día no se ve lo que hay detrás, que aparecerá al caer la noche. Todo dispuesto como un antiguo corral, soportales a los lados, actores arriba la escalera. Una bujía al fondo, basta (ADV. C.7-1).

Cuando Aub habla del corral se refiere, por supuesto, a un corral de comedias, detalle que nos revela cómo desea que sea la disposición de la escena en el espacio físico del teatro. Y esa escalera central la mantendrá también en la descripción escenográfica de *San Juan* (Aub, 2006a: 152) que ya se ha referido¹⁹², aunque la convierta en móvil.

Otra de las notas (ADV. C.7-2) escrita probablemente en un estado inicial de la idea de la tragedia, hace referencia en su mayor parte al *dramatis personae*, a los nombres de los personajes, y a la trama amorosa. Aub presenta a tres familias: «La familia Avin», formada por «Simeon, el padre / Ruth, la madre / Rebeca, la hermana / y Uzer, el hijo»; «La familia Lisenbaum», de la que indica «50%», es decir, medio judía, compuesta por «Salomon, el padre / Julia, la madre / Aizig, el abuelo /

¹⁹² Cf. p. 225.

Abraham, el hijo / Raquel, la hija», y, finalmente, «Mendel [y] Sarah» son «los hermanos Brisder». Las correspondencias con *San Juan* de estos bosquejos se limitan a mantener el nombre de Raquel como el de la hija de la familia medio judía, aunque compuesta sólo por los padres y la pareja de hermanos, sin el abuelo.

Indicando «Iº acto», Aub resume los conflictos amorosos principales de la tragedia, en aquel momento de su concepción: «Los amores Uzer Avin / Raquel Lisenbaum / con la oposición de Abraham», es decir, del hermano de la chica; y «Los amores de Dionisio Astola con Sarah Brisder / La muerte de Dionisio por Mendel». En ambos casos, el hermano de la chica parece oponerse a la relación, aunque el segundo lo haga de manera extrema asesinando al novio, como Aub se planteaba en las primeras notas de los materiales principales de *San Luis*¹⁹³.

En la página siguiente de la misma libreta, Aub elabora una extensa lista de personajes, la mayoría por su nombre –algunos de los cuales son miembros de las familias referidas anteriormente, aunque en el listado no aparezcan todos–, y que va encabezada por «Dionisio Astola Mendez». Tras doce nombres propios más, anota personajes anónimos o colectivos como «Los niños / El capitán / El segundo / Marineros / [...] Soldados negros / Un niño cubano». A excepción del último, los demás tienen un lugar en *San Juan*. Cierra esa página un esquema geoespacial: «Ier acto. El crepúsculo la llegada a La Habana / IIº acto, a la vista de la costa española / IIIº la llegada a un puerto europeo». Estas anotaciones coinciden también, en parte, con las primeras notas principales de la tragedia recién referidas.

Al personaje que lidera la lista le atribuye Aub una intervención en otra nota suelta en otra libreta:

Dionisio Enajenáis vuestra libertad para salvar vuestra vuestra [sic] problemática vida futura ¿y no he de enajenar la mía por salvar mi vida presente? Y no sólo la mía sino la infinitud de miles de hombres.

–La vida de cien mil hombres puesta una tras la otra no alcanza la largura de tu vida trashumana.

–Para ti que crees en ella (ADV. C.9-1).

En *San Juan* no aparece ningún personaje llamado Dionisio, pero la mayoría de estas afirmaciones las harán Boris y Efraím:

¹⁹³ Cf. p. 223.

BORIS: [...] Las vidas de cien mil hombres, puestas una tras otra, no alcanzan el volumen de tu vida trashumana.

EFRAÍM: ¡Enajenáis vuestra libertad para salvar vuestra problemática vida futura! ¿He de enajenar la mía por salvar mi vida presente? Eso está bien para vosotros, que creéis en el paraíso (Aub, 2006a: 185).

Otra nota suelta en otra libreta distinta resume muy brevemente la acción y la idea de una escena: «Lamentaciones de uno a un oficial de marina. ¿Qué tengo que no tengáis? ¿Qué tenéis que no tenga?» (ADV. C.7-18). Y, finalmente, la última de estas notas sueltas se corresponde con comentarios similares a la anterior, como breves descripciones de la acción escénica, o de cuestiones a revisar o a tener en cuenta a la hora de escribir la pieza:

Volver la oración por pasiva: lo importante la historia amorosa.

Un tipo que se preocupa por si el haberse quitado el bigote le envejece o no.

-Uno: sí.

-Otro: no.

(a ninguno le importa).

Otros ni se fijan.

-¡Pero, no te das cuenta!... Decías que no estaba mal.

Hacer que los personajes hablen los unos de los otros, a una tercera persona.

Se habla más que se piensa. El chismorreó también es una manera de ver el mundo. Para hablar de las cosas en sí hay que estudiarlas o, por lo menos, tener cierto conocimiento de ellas. Hablar de los demás, y mal, lo hace cualquiera (ADV. C.7-3).

Estas notas, como se ha comentado, se encuentran en libretas de tamaño pequeño, alrededor de un formato A6, fácilmente transportables en los bolsillos, escritas en su mayoría a lápiz. Pueden fecharse entre 1939 y 1941, en los momentos de su exilio en Francia (en Marsella, en Vernet), gracias al resto de sus contenidos. Algunas, por ejemplo, se encuentran en libretas escritas prácticamente en su totalidad en francés; u otras comparten páginas con el manuscrito de *Campo cerrado* o con fragmentos de *Manuscrito cuervo*.

4.2.2.14. Últimas notas: más cerca de *San Juan*

Casi al final de los materiales principales que se han presentado en este apartado (AHC. C7.s/V.D01), Aub vuelve a estructurar el drama, como ya hiciera en el folio dieciséis, pero retomando ideas del inicio de la libreta y olvidando la trama del asesinato del medio judío que había desarrollado en el esquema anterior. Dedicaba una hoja a cada acto. En la del «Ier acto» deja un espacio en blanco destinado al primer cuadro y anota: «2º c[uadro]. Vieja, desde el puente (habla al hijo que se supone en el público. Este le enseña un nieto que ella no distingue. ¿Cómo es? ¿A quién se parece?)». Y ante esa escena se le ocurre a Aub algo determinante en *San Juan* y que al principio sólo había apuntado, pero que ahora empieza a verlo con mayor claridad, sobre todo en cuanto a las dimensiones: «posibilidad de la gran¹⁹⁴ puesta en escena – El barco visto desde el muelle, el remeneo de las olas». Para el «3er. c[uadro].» anotará sólo «Negro – Vieja». En la página destinada al «IIº acto» encontramos anotaciones sueltas que debían remitir a futuras escenas: «El prestamista que hace su negocio a bordo / Los que estudian inglés y español / El pedig[ü]eño (tipo Weismann) / Los banqueros que no se tratan con nadie / Los callados / El excluido del partido». Así como el tercer cuadro del primer acto sí lo utiliza en *San Juan*, las observaciones para el segundo acto son muy vagas, y sólo podríamos aventurar algunas identificaciones como Simón como el que siempre está pidiendo; o Efraím como (auto)excluido del partido o, en su caso, del grupo de jóvenes comunistas. La página del «IIIer acto» se encuentra en blanco.

En la siguiente, sin embargo, anota un breve diálogo al que señala como «¿Principio 3º o 2º?», pero que no reconocemos en *San Juan* en ninguno de los tres actos, si bien es verdad que hacia el final del primero los niños, junto con la vieja Esther y su hija Mine, se reúnen para contar un cuento (Aub, 2006a: 169-170), pero sería la única similitud, y un tanto tangencial, con el fragmento anotado:

Yo he conocido un tiempo en que no había necesidad de pasaporte para ir de un país a otro, en que las fronteras eran unos aduaneros, en que no se necesitaba tener papeles para ir por la calle, en que nadie tenía papeles de identidad como no fuese su partida de nacimiento. La gente andaba por la calle sin tropezarse[,] iba y venía. Para vivir solo hacía falta nacer. Y tú ya habías nacido.

¹⁹⁴ El subrayado es nuestro.

- No cuentes historias, papá. Cuenta el de Blanca Nieves, que es más bonito.
- [¿]Y cuándo era eso[?]
- Antes de la guerra. La única dictadura era la de los corsés.

Identificamos, en cambio, una réplica aislada que Aub atribuye en este material al Rabino dirigiéndose a Lía, «¡Acuérdate de Ruth! [¿]No era de Juda sino Moabita [sic] y fue bisabuela de David!», pero que en la obra será el descreído de Boris quien la pronuncie: «no olvide usted que Ruth no era judía, sino moabita, y fue, nada menos, que la bisabuela de David» (Aub, 2006a: 189). Aub escribe otra réplica similar que sucede a la anterior y, aunque no aparece atribuida a ningún personaje, parece evidente que, por el tono que de ella se desprende, no podría ser otro que el mismo Boris quien la pronunciara: «¡No era precisamente la resistencia lo que predicaba Jeremías¹⁹⁵! Más bien un quintacolumnista».

En el último folio del mecanuscrito, en cambio, sí podemos reconocer todos los esbozos de escenas, incluso en el orden en que aparecerán en *San Juan* y con los nombres que tendrán los personajes en *San Juan*: «Carlos liberado por el Cap[itán].», después de que llegara a nado a la costa y lo retornaran al barco, escena que tiene lugar en el segundo acto; «El policía cuenta cómo defendió los J[udíos]. ante el com[entario]. antisemita» justo a continuación de que el capitán haya dejado ir a Carlos a la bodega: «el comisario empezó a despotricar contra los judíos. ¡Si hubiera visto usted la que se armó! Porque, de pronto, el joven ese empezó a defenderlos» (Aub, 2006a: 179). Le sigue la anotación «Carlos y sus padres», que alude a la discusión que tendrá el chico con ellos a causa de sus raíces judías (Aub, 2006a: 179-180), y a la que le seguirá el «Discurso de Carlos anunciando la salida y promoviendo a la rebelión» al que ya hemos hecho referencia anteriormente y cuyo resultado será que «(Lo encierran)» (Aub, 2006a: 180-181). A continuación, Aub anota «Escena en el entrepuente» y, efectivamente, a los comentarios consternados que ha provocado el monólogo de Carlos en la bodega y el discurso del rabino, le sigue una escena en el entrepuente donde el oficial 1º informa al capitán de la fuga de los jóvenes comunistas (Aub, 2006a: 183). «Comentarios en la cala» sería la única anotación que no se correspondería ni con el segundo acto, ni con el resto de la pieza, cosa que nos

¹⁹⁵ A propósito de este personaje, merece la pena conocer la obra de teatro *Jeremías* (1917), de Stefan Zweig, en la que recrea la historia del profeta hebreo y la convierte en una llamada al pacifismo en tiempos de guerra.

hace pensar que tal vez se trate de una errata y Aub quisiera referirse a los comentarios en la bodega, que es lo que sigue; pero sí se corresponde perfectamente la última anotación, con la que se cerrará el segundo acto, «Discurso de Esther», es decir, el monólogo sobre los pogromos ya referido (Aub, 2006a: 186-188). Por tanto, Aub esquematiza casi la totalidad de ese acto central de la pieza, en orden cronológico y con precisión en su contenido o ubicación espacial en la escena.

Si bien es imposible saber con certeza a qué se refería Max Aub cuando dijo acerca de *San Juan* que «esta obra [la] vi, clara, maniatado en la bodega de un barco» (Aub, 2006a: 150), en la travesía por el Mediterráneo, entre Francia y Argelia, en noviembre de 1941, esta última similitud, tan rotunda y definitiva, junto con el resto de coincidencias entre *San Luis* y *San Juan* que hemos ido señalando a lo largo de estas páginas, nos parecen suficientes para afirmar que la idea le vino mucho antes y que ya había estado trabajando en la tragedia. Que *San Juan* nació en París en octubre de 1939, aunque fuera con otro santo en el título.

Lo único que, efectivamente, variará en ese cambio de nombre del barco y en esos años de distancia entre estos esbozos –que pudo perfectamente ir desarrollando durante ese tiempo, como indicarían esas notas sueltas halladas en libretas de sus años de exilio francés, entre 1939 y 1941– y la escritura final de la obra que conocemos será la recreación histórica del trayecto del Saint Louis. Aub, al principio, parece tener muy claro que quiere darle protagonismo, con las referencias a Cuba, a La Habana, a la vuelta a Europa, al final de los pasajeros en campos de concentración, pero, finalmente, optará por ese final trágico y fatal que, sin embargo, le permite escribir una «tragedia abierta a la esperanza» (Aznar Soler, 2006a: 56) en la que la única posibilidad de salvación pasa por la acción colectiva, como ejemplifica Aub con el grupo de Leva, que son los únicos que se salvan del naufragio porque deciden actuar, incidir directamente en la realidad que les ha tocado vivir para transformarla, como señala también en su estudio Aznar Soler (2006a: 59), al contraponerla con la resignación ante la voluntad de Dios.

4.3. Teatro breve

4.3.1. *La consulta*

4.3.1.1. Descripción de los materiales

Los materiales relativos a esta pieza se encuentran en el primer documento del volumen 16 de la caja 5 (AHC. C5.V16.D01). Se componen del manuscrito y dos copias mecanuscritas con su transcripción. La versión manuscrita está escrita en tinta azul a lo largo de nueve folios, con algunas correcciones. Su contenido no se diferencia del de la transcripción en el primer mecanuscrito. Este primer documento dactilográfico muestra bastantes correcciones manuscritas, en tinta negra, que se corresponden, sobre todo, con palabras que deben ir separadas, o con tildes olvidadas.

En el segundo y definitivo mecanuscrito, las erratas han sido enmendadas y no hay ninguna corrección manuscrita. El título en este último documento aparece en mayúsculas y subrayado, en la parte superior central del folio. No contiene listado de personajes, ni las didascalias de los mismos aparecen señaladas de manera distintiva, sino que están escritas en minúscula, sin subrayar, como el resto del texto de la obra, a excepción de la didascalia del rey, que aparece siempre en mayúsculas. Aub usa con mucha frecuencia las dobles comillas para señalar que repite en la línea inferior la palabra que aparece justo encima, en la línea precedente, para las didascalias. Otras veces las abrevia. La acotación inicial aparece tabulada, y las intervenciones de los personajes, cuando superan la línea de longitud, continúan tabuladas, alineadas con el inicio del texto enunciado, para no ocupar el espacio bajo la didascalia de personaje. Las once páginas de extensión aparecen numeradas, a partir de la segunda, en la parte central del margen superior.

4.3.1.2. «O me curan los míos o muero»

La consulta es una pieza breve de estética farsesca. Se sitúa «en un Turquestán cualquiera», es decir, en cualquiera de los países que ocupa actualmente alguna parte de esa región histórica de Asia Central: Afganistán, China, Kazajistán, Kirguistán, Tayikistán, Turkmenistán y Uzbekistán. Aunque lo que realmente quiere resaltar Aub con esa indicación es que se refiere a países gobernados,

mayoritariamente, por regímenes totalitarios, aunque algunos se disfracen de democracias. A pesar de no contar con un listado de personajes, en la pieza intervienen el rey del país, cuatro médicos, el primer ministro y la favorita del rey.

Aub describe así, en la acotación inicial, el escenario y la situación de la farsa: «*La alcoba real. Su majestad está enfermo y aparece sentado en un sillón, muy acojinado para menguar los dolores. Lo rodean cuatro médicos muy graves*». Las intervenciones del rey serán prácticamente todas quejidos –«¡Ay, ay, ay, ay!»–, que se intercalaran con las observaciones de los cuatro médicos que tratan de curarle. Los cuatros intervendrán casi siempre de manera seguida, aportando su punto de visto acerca del estado del monarca, aunque ninguno de los cuatro comparta la opinión del resto de sus colegas de profesión:

Médico 1º.- Fetidez del aliento.

" 2º.- Ocena. Ulceración. Pituitaria.

" 3º.- Malorum causa...

" 4º.- Hay que operar enseguida.

REY.- ¡Ay, ay, ay, ay!

Médico 1º.- ¿Quería algo Su Majestad?

REY.- ¡Ay, ay, ay, ay!

Médico 2º.- La pulsación.

" 3º.- La palpitación.

" 4º.- La percusión.

" 1º.- ¡Mi diagnóstico se confirma!

" 2º.- ¡Qué ojo!

" 3º.- ¡Qué pronostico agorero!

" 4º.- ¡Qué triste fallo! Hay que operar enseguida.

Muchas de las intervenciones de los médicos tendrán un carácter claramente satírico al enlazar palabras altisonantes con reminiscencias médicas de muy dudoso significado, que recuerdan ligeramente al (falso) doctor de otra comedia aubiana, la *Jácara del avaro*¹⁹⁶. El primer médico indica al resto «*que se alejen del enfermo y los invita a reunirse en primer término. Allí se consultan*» acerca de cómo proceder:

[Médico] 4º.- Hay que operar enseguida.

" 1º.- Siento diferir un tanto de la sabia opinión de mi colega.

" 4º.- Usted siempre tan reaccionario, Don Sofías.

¹⁹⁶ Cf. p. 52.

“ 1º.- Sé lo que me digo.

“ 4º.- ¿Que yo no?

“ 2º.- ¡Calma e intervención, caros colegas!

“ 3º.- Lo de caros es porque podemos.

Médico¹⁹⁷ 2º.- No nos enfademos por palabra de más. La salud de Su Majestad lo priva todo. Según Ud. ¿qué tiene?

“ 1º.- Sin duda: carie galénica del pulmón siniestro.

“ 2º.- Disiento. [...] Clarísimamente: ulceración hipocrática y forense del bronquio colonial superior izquierdo.

“ 3º.- Pero, ¿y la causa, señores? ¿Y la causa? ¿Qué más da la enfermedad? ¿Qué importa? Lo que cuenta, lo que vale, lo que tiene importancia, ¿es, o no es, la causa? El microbio, el germen, y no la fiebre o la inflamación; he aquí lo que cuenta. ¿Tabardillo pintado o tifus petequial? ¿Pasma o tétanos? ¿Qué más da? Todos son resultados. ¡Al grano, colegas, al grano! ¿Y qué es el grano? ¿Ud. lo sabe? No. ¿Ud.? Tampoco. [...] Pero no importa la enfermedad, señores, sino el método.

REY.- ¡Ay, ay, ay, ay!

Médico 3º (*volviéndose*).- ¡No moleste! ¡Sus, y al gusano!

El cuarto médico sigue en sus trece de que la solución pasa por una operación, que parece ser su especialidad, aunque sus resultados sean cuestionables:

Médico 4º.- [...] ¡Operar! ¡Abrir! Transfusión y trepanación. La incisión con resección es la incisión tipo y, no obstante, cuando la lesión está localizada en el tercio medio del esófago, el aborde a la parte abdominal transdiafragmática se hace perfectamente bien entrando en el tórax a través del lecho de la séptica costilla.

“ 1º.- Prefiero la octava.

“ 4º.- Es cuestión de discutir. En el congreso de Beluchistán...

“ 1º.- Ya lo sé.

“ 4º.- No intento enseñarle nada. La discrepancia no es trascendental. ¿Recuerda Ud. mi operación? ¡Qué maravilla! Apareció el esófago en su tercio inferior todo carcomido de tumorcillos adorables...

“ 1º.- Su enfermo murió.

“ 4º.- ¿Y qué más da? ¿Qué importa? ¿La operación o el enfermo? ¿Qué era lo primordial? ¡Demostrar que la intervención quirúrgica era técnicamente posible! ¿La hice o no? Que el doliente pasó, ¿y qué? Lo que importa es la ciencia.

¹⁹⁷ Aub vuelve a introducir la palabra *Médico* en la didascalia porque inicia un nuevo folio.

Lo demás no cuenta. Un enfermo más o menos... [...] Como Ud. es incapaz de manejar un bisturí todo lo resuelve con pastillas, ensalmos y polvos.

Al ver que no hay manera de ponerse de acuerdo, el médico segundo, «*tras mirar a derecha e izquierda, y en voz baja*», sugiere consultar «a Don Cleofás». El resto de médicos se niegan en rotundo: «¡No! ¡No! ¡No! ¡Qué barbaridad! [...] ¡A quién se le ocurre!». El segundo pregunta si es que acaso es un «mal médico», un «pésimo doctor», pero el resto responde que esa cuestión es irrelevante y descartan la propuesta. Mientras siguen discutiendo, entre quejidos del rey, en los mismos términos que hasta ahora, «*entra el Primer Ministro[,] [...] un hombre bastante distraído*». Viene para conocer las novedades, a pesar de que le informan de que no hay ninguna todavía, y pide, por inercia, la opinión a cada médico. Aub lo dibuja como un fantoche del estado:

Primer Ministro.- ¿Su impresión, señor médico primero?

Médico 1º.- Ligera mejoría.

Primer Ministro.- ¿Su impresión, señor médico segundo?

Médico 2º.- Situación estacionaria.

Primer Ministro.- ¿Su impresión, señor médico tercero?

Médico 3º.- Pesimista, reblandecimiento de la adiposidad transitoria.

Primer Ministro.- ¿Su impresión, señor médico cuarto?

Médico 4º.- O sajamos o morimos.

Primer Ministro.- Se aprueba por unanimidad. Pasemos a otro punto.

Su opinión, señor ministro de Policía... Perdón. ¿Cómo encuentran ustedes a Su Majestad? Mejor, ¿verdad? Mejor. Mañana se inaugura el canal de las caballerizas a la porquera. Gran adelanto, gran bien para la nación. Pronunciaremos un discursillo. Les condecoraré con la banda malva del Drangoncillo alado y rampante. Muchos recuerdos en sus respectivas casas y a los pies de sus numerosas esposas. Voy a la cárcel, hace un hermoso día.

Cuando el ministro se va, el segundo médico insiste de nuevo «en que se consulte a Don Cleofás» y al fin conocemos los motivos del horror que les produce al resto semejante idea:

[Médico] 4º.- No alcanzo a comprender su testarudez, a menos que...

(Pausa).

- “ 1º.- ¿A menos que...?”
“ 2º.- A menos que... ¿qué?”
“ 4º.- ¡A menos que nuestro pobre colega sea también republicano!”
“ 2º.- ¿Yo? [...] ¡Qué barbaridad! ¡Nací médico de Su Majestad!”
“ 4º.- ¿Entonces? ¿Cómo puede usted suponer que un republicano pueda ser mediano doctor?”
“ 3º.- ¿Cómo puede ser doctor un librepensador?”
“ 1º.- Si fuese buen médico sería rico.”
“ 4º.- ¿Ha visto u oído que alguna familia republicana u obrera nos llame a nosotros a consulta? Mueren en su podre y en su ignorancia.”
“ 3º.- Un republicano no puede ser buen médico. Antes hay otras cosas. ¿Puede curar sin creer que nuestro Rey (*todos saludan*) es la encarnación de Dios?

Les interrumpe la entrada en escena de la Favorita, que se postra «*de rodillas ante las ídem del Rey*» y le llama desesperada. Los médicos intentan hacerla salir, alegando que «su presencia puede ocasionar males sin remedio», pero ella insiste en el poder curativo del amor: «Sólo mi amor puede dar con el remedio. Ustedes no le quieren como yo le quiero. [...] ¿Y qué es la salud sino el amor? [...] Lo único que le sanará será el calor de mi seno». Los médicos tratan de arrastrarla hacia la salida mientras ella grita para despertar al rey de su dolencia, y se detienen al oír que éste cambia, por primera vez en la pieza, sus quejidos por un «¿Qué? ¿Qué? ¿Qué?». La Favorita vuelve a su lado y el rey «*hace un gesto por echar a los médicos*». Al quedarse a solas, su amada le da a beber un brebaje a base de «tomillo y jaramago, luz y flor del alto Burún», que le ha dado «la Yupanga Tonanta Alté», que parece ser una suerte de curandera, mientras recita «sus encantaciones»:

¿Qué otro hombre como tú? Oh mi fiera, oh mi espíritu, oh mi bien. Tú lo eres todo: mi rosa, mi miel, mi azafrán, mi sangre nueva, mi tronco. Oh mi tomillo, oh mi jaramago. En la tierra dormida de los llanos, mi tierra erecta de los montes, oh mi agua corriente, oh mi lago tranquilo. [...] ¡Despierta, mi bien! Vuelve a ser cumbre, vuelve a ser fuego, oh mi sol, oh mi luna, oh mi lucero. La llama es el señor de la nieve. Yo soy tu nieve, oh mi fuego. [...] ¡Álzate! [...] «Decía el fuego que él era más fuerte en el hinojo que en el agua; empero el aire respondió que el agua era más fuerte que él en la lechuga, ¡por eso conoció el fuego que el aire le amaba poco!».

El rey, que durante las recitaciones de la Favorita ha ido murmurando «yú, yú, yú», vuelve al «ay, ay, ay, ay» del principio y ella se da cuenta de que su pócima no ha servido. Así que llama a los médicos y les pide que le salven, y reconoce haberle dado «algo de beber». Los médicos ven en ello su salvación y confirman que el rey se muere por envenenamiento, felices de que «nuestra responsabilidad está a salvo». La Favorita «*sale corriendo*» cuando la acusan. El médico segundo insiste una vez más en llamar al médico republicano, pero el resto sólo le responde con un «¡Vade retro...!»». Al regresar el primer ministro, le informan de las novedades:

Méd. 3º.- El rey se muere.

P. Ministro.- No es posible: la presa del monte Dorado y Blanco no está todavía adjudicada. ¿No son ustedes los mejores doctores del reino? Entonces no hay nada que temer.

Méd. 1º.- La Favorita envenenó a nuestro señor.

P. Min.- ¿Por qué?

Méd. 1º.- Los jueces lo dirán. Nosotros no podemos hacer más de lo que hicimos.

Pero el segundo médico, que es, en realidad, el que de verdad se preocupa por la salud del monarca, cree que tal vez si le traslada su propuesta al primer ministro pueda contar con su ayuda para consultar al republicano:

[Médico] 2º.- Tengo una proposición.

Méd. 4º.- Inaceptable.

" 1º.- Inaudita.

" 3º.- Absurda, inaceptable, inaudita.

P. Min.- Soy presidente del partido demócrata. La oposición debe ser escuchada antes de ser estrangulada. Oigo.

Méd. 2º.- En contra de la opinión de mis eminentes colegas opino...

Méd. 1º (*interrumpiéndole*).- Es perder el tiempo.

" 3º.- Tiempo perdido.

" 4º.- Perdido.

P. Min.- Se darán las órdenes oportunas para que sea hallado.

Méd. 2º.- Consultemos a don Cleofás.

Méd. 1º.- Me opongo.

" 3º.- Me opongo.

" 4º.- Me tapo los oídos.

P. Min.- ¿Quién es don Cleofás?

Méd. 1º.- Pregunte al ministro de Policía.

P. Min.- ¿Es médico?

Méd. 1º.- No.

" 2º.- Sí.

" 1º.- ¡Republicano!

" 3º.- ¡Librepensador!

P. Min. (*desmayándose*).- ¡Socorro! [...] (*Abriendo un ojo*) ¿Qué oí bajo estas paredes? ¿Qué palabras maléficas osaron pronunciarse? ¡Antes pasarán sobre mi cadáver que volver a oír tales epítetos! ¡A mí, diputados de la mayoría!

Los otros médicos tratan de calmarle, pero el alboroto parece despertar de su letargo al rey quien, «*con voz profunda*», pronuncia su primera frase en la obra para preguntar qué tonterías están diciendo y qué es lo que le ha parecido oír. Aunque tanto el ministro como los médicos se resisten a responder, él exige claridad y, a pesar del espanto que le produce, el médico segundo se atreve a pronunciar su propuesta ante el rey:

Méd. 2º.- Por el restablecimiento efectivo de su preciosa salud... [...] Agotadas nuestras capacidades recomendé que fuera llamado a consulta don Cleofás...

REY.- ¿Qué? ¡Ministro, que encierren a este hombre de por vida! ¡Es un traidor a nuestra sacrosanta misión! ¡Antes muerto que no [que] nos toquen las manos de un enemigo! [¡]¿A dónde iría a parar la Monarquía si la mano de su enemigo se posara sobre mí! [?]

Méd. 2º.- ¡Pero si mi proposición era la más honrada! ¡Nadie es más fiel a Su Majestad que yo! Pero yo sé que aquel hombre estudiaba un remedio para la enfermedad que le aqueja.

REY.- ¡Y quién eres tú para saber lo que tengo, menguado, follón, desgraciado! ¡Fuera! ¡Fuera! ¡O me curan los míos, o muero!

El resto de médicos y el ministro aplauden sus palabras mientras el segundo médico «*sale cabizbajo*». Sin embargo, en seguida «*el rey desfallece*» ante la mirada inútil de los tres médicos que siguen discutiendo qué pueden hacer. El rey gime que se ahoga, que se muere, y, viendo ciertamente su fin tan cerca, da una última orden:

REY.- [...] ¡Que llamen a Cleofás!

Médicos (*atónitos*).- ¿Qué?

REY.- ¡Que busquen a Cleofás!

Médicos.- ¡No!

REY.- ¡Cleofás... Cleo... fás!

- Méd. 1º.- La diña.
" 3º.- Sin remedio.
" 4º.- ¡A operar!
" 1º.- Estiró la pata. (*Vuelve el primer Ministro*). [...] Murió como
quien debía repitiendo aquella frase desde hoy famosa y
lapidaria: Antes muerto que curado por ateo.
P. Min.- Alabemos a Alá, único señor de señores.

Así pone Aub el punto final a esta farsa cuya moraleja podría ser que la intransigencia puede llegar a provocar la muerte. De entre todos los ejemplos que podría haber elegido para hacer una denuncia satírica sobre este tema, no es baladí que lo haga con una monarquía despótica que trata de enemigos y traidores a los republicanos o a quienes les mencionan. Aub también aprovecha para hacer un retrato caricaturesco de los regímenes totalitarios, de los profesionales poco profesionales, de los políticos de partidos democráticos que no lo son, e incluso de las mujeres que creen que el amor lo puede todo.

Pero no olvida subrayar en ese final cómo la clase poderosa y privilegiada de este tipo de sociedades, desde mecanismos del propio estado, engaña y manipula para seguir ostentando el poder y seguir manteniendo el statu quo. Así, los médicos son capaces de esconder cómo finalmente el monarca ordenó recurrir al enemigo, para que prevalezca la desconfianza, el espanto, incluso el odio hacia el otro –en este caso, los republicanos– y, por otra parte, preservar la imagen divinizada del rey, que refuerzan con la frase final que le atribuyen.

A pesar de que nada en el texto puede indicarnos su fecha de escritura, los folios en los que Aub escribió el manuscrito parecen reutilizados ya que, en su verso (o en su recto, es imposible determinarlo) contienen, manuscritas, las secuencias de un guion cinematográfico que no hemos podido identificar. De modo que podemos al menos acotar la datación de esta pieza a su exilio mexicano y, muy probablemente, a la década de los cuarenta, su momento más prolífico dramáticamente. De todos modos, como es una simple conjetura, hemos preferido no ofrecer ni siquiera una fecha aproximada, ya que la horquilla de posibilidades sigue siendo amplia.

4.3.2. *Se vende* (ca. 1951)

4.3.2.1. Descripción de los materiales

El manuscrito de esta pieza se encuentra en el primer documento del volumen 18 de la caja 7 (AHC. C7.V18.D01). Está escrito en tinta azul a lo largo de once páginas, de las cuales la primera y la última parecen haber sido añadidas posteriormente, por las diferencias que hay en el papel. Para ahorrar tiempo y espacio, Aub indica sólo la primera didascalia de cada personaje, para pasar luego – mientras dura el diálogo– a hacer constar las primeras letras del nombres, luego la inicial y, finalmente, usa guiones para marcar cada réplica.

Se encuentran también dos versiones mecanuscritas de la pieza en la misma caja y volumen, en el segundo y tercer documento (AHC. C7.V18.D02 y C7.V18.D03). La primera de ellas es la transcripción de las páginas centrales del manuscrito, es decir, de la segunda a la décima. Contiene correcciones manuscritas que serán enmendadas en la segunda copia dactilografiada, a la que se añade la transcripción de la primera y de la última página del manuscrito.

Esta versión definitiva se compone de catorce páginas y contiene igualmente correcciones en tinta azul. El título aparece centrado y en mayúsculas, y las didascalias de personaje también en mayúsculas pero alineadas a la izquierda y sin tabular. Las réplicas, en cambio, cuando ocupan más de una línea, van alineadas con el inicio de la réplica y no con la didascalia, dejando así el espacio bajo el nombre del personaje en blanco. Las acotaciones aparecen subrayadas para marcar la cursiva. Las páginas aparecen numeradas en la parte central del margen superior a partir de la segunda.

4.3.2.2. Dramatización de un sueño

Se vende es una obra breve que presenta la particularidad de contar con un prólogo y un epílogo narrativos, escritos en primera persona por el narrador, que se identifica con el protagonista de la pieza. Este mismo recurso lo volveremos a encontrar en el teatro aubiano en *La vuelta: 1964*, que consta de un prólogo cuyas intenciones son muy similares, pero cuyo narrador no es, en ese caso, el protagonista de la pieza, sino su hermano. Merece la pena comparar a modo general ambas introducciones para destacar las similitudes entre ellas:

Nada de lo que sigue es invención. Me lo refirió –con puntos y comas– mi hermano. [...] Evidentemente esta versión no es teatro, como él tuvo, en cierto momento, intención de que lo fuera; pero se parece bastante a la verdad. [...] Rodrigo entró en España el 24 de enero de 1964 –tal como lo cuenta– por la frontera de Portugal. Falleció, de un infarto, exactamente dos meses después; acababa de cumplir sesenta y tres años.

Dos palabras acerca de los que a continuación aparecen: [...]. (Aub, 2002b: 215)

Certifico que lo que sigue es el sueño que tuve anoche –25 de agosto de 1951–. Me llamo Guillermo Rojas Fernández, nací en Orense el 18 de junio de 1915. Llegué a México en abril de 1939, con mi familia política que no nombro, por conocida. En México fui agricultor dos meses, corredor de fincas, periodista, guionista cinematográfico, fabricante de pedales para bicicleta y –últimamente– semidueño de un restaurante asturiano.

El lugar de la acción no quedó fijado, el fondo –desde luego– muy gris, quiero decir: auténticamente gris, de color gris oscuro, de rata.

Mi suegra, como era hace diez años; Fernando, banquero, fue muy mi amigo, tal como lo vi ayer. Vino a comer a mi fonda, con aires de superioridad, muy bien acompañado: con dos diputados y un senador, de los de aquí; el sacerdote era algo parecido a Gallegos, pero no era él. Alfonso es –era– mi hermano, muerto hace muchos años.

Evidentemente al transcribir, invento; mejor dicho, preciso, ¿pero no es de todos? Aunque cualquiera, así no sea psiquiatra, lo podrá advertir, no estoy separado, ni lo estaré, de mi esposa.

En el caso de *Se vende*, Guillermo, el protagonista, nos ofrece los datos relevantes no sólo para la comprensión de la pieza, sino incluso para su puesta en escena, y es mediante este recurso que Aub detalla lo que suele especificarse en una acotación inicial. Igual que en *La vuelta: 1964* (Aub, 2002b: 215-217), describe también las personas que intervienen, aunque en este caso de manera mucho más escueta. Sin embargo, lo primero que hace en ambos prólogos es advertir de la naturaleza de la pieza que se leerá/verá a continuación: en uno quiere dejar muy claro que no es invención, mientras que en el otro asegura que se trata de un sueño. Ambos prólogos especifican la fecha, y, como suele ser habitual que en las piezas breves aubianas el tiempo de la acción coincida con el presente de su escritura – como ocurre en *La vuelta: 1964* y en otras obras breves¹⁹⁸– estimamos que 1951 sería la datación más cercana para este texto. Otra curiosa similitud es que los

¹⁹⁸ Pueden encontrarse ejemplos en la p. 376.

narradores de sendos prólogos tienen un hermano muerto al que mencionan porque aparece en la pieza.

La escena propiamente se inicia con Guillermo hablando con Carmen, su suegra, que trata de convencerle para que no se separe de su mujer. Él parece decidido a hacerlo: «¿para qué volver a empezar? ¿Para que dentro de dos, de tres meses volvamos a reñir? Mejor es dejarlo como está». La suegra no se da por vencida, y apela diciendo que él quiere a su mujer, y su mujer le quiere a él. Pero tampoco parece ser un argumento válido para Guillermo: «el amor tiene poco que ver con lo que nos pasa. Hay que buscar las raíces económicas de nuestra desavenencia. Ahí dará no sólo con los motivos sino con la solución. En el momento en el cual tuviéramos dinero[,] mi mujer y yo seríamos felices».

Porque ahí está la causa de sus problemas: el dinero. Su suegra se sorprende y le pregunta si se ha vuelto materialista, a lo que él responde que no, que más bien «comerciante desgraciado». A Carmen le produce risa esa respuesta y le pregunta esta vez si es que acaso ha «emprendido algún negocio». Él reconoce que no, «razón por la que me tengo por comerciante desgraciado. Quiero hacer negocios y no puedo. Para hacerse rico hay que tener dinero. Sin esto hay que trabajar». Y no es que él no quiera trabajar, pero «las estadísticas son muy claras. Tendría que pasarme de diez a veinte años trabajando para acumular el dinero necesario para empezar a ser rico». Y eso es algo que él no está dispuesto a hacer. La suegra le pregunta entonces que qué espera, y Guillermo le responde con la clave de la obra: «Lo que ansío es venderme».

Ante la sorpresa de la suegra, aclara que él sirve para muchas cosas, pero cuando Carmen le pregunta: «¿Qué, por ejemplo?», su respuesta es igual de vana que su anhelo: «Espero que me lo digan». Carmen insiste en que debe haber intentado algo, y entonces Guillermo lanza una reflexión, muy del gusto de Aub, acerca de los anuncios en los periódicos:

Leer los anuncios de los periódicos. Le advierto que es peligroso. [...] Llegan a ser tan embriagantes como las novelas policíacas. A fuerza de verlos, día tras día, llega uno a saber cómo son los anunciantes. Cuando uno deja de aparecer puedo figurarme que el piso fue alquilado, la bicicleta vendida, el tapicero colocado. Para el día de mañana el que maneje una colección de periódicos tendrá que fijarse tanto en los avisos como en las noticias. Aquellos son verdaderos, no necesitan interpretarse. Con la

interpretación –y los intérpretes– nace la historia; la verdadera, es decir: la falsa.

Tras este discurso, Carmen, muy aguda, le pregunta: «¿Cómo interpreto nuestra entrevista para con Carmen? Quiero ser fiel historiadora». Y Guillermo le aconseja que lo mejor es no decirle nada. Y le pregunta, a su vez, «¿por qué se empeña usted en reconciliarnos?». Ella le responde que es su hija, y que eso es razón suficiente. Él le ofrece concederle el divorcio, pero ella le responde que «no acepta. Es católica». Guillermo se lamenta de no serlo, de haber perdido la fe por «el poder de la intolerancia». Cuando Carmen le pregunta si no cree ni siquiera en el diablo, Aub, a través de su personaje, vuelve a hacer muestra de sus ingeniosas reflexiones acerca de lo divino y lo humano. Trata esta vez un tema que, por esos años, le preocupaba especialmente, como dejó claro en *Monólogo del Papa*:

Está desacreditado. Los hombres lo han dejado chico. No se le hubiera ocurrido el chiste de la atómica. Hundir el mundo en una forma divertida, desintegrarlo no tiene gracia. Un tiro, un cañón metían ruido. Desde que pueden matarnos sin que nos demos cuenta, el diablo tiene poco que hacer en este mundo. Tenía las orejas largas y ahora los hombres van más de prisa que el sonido. Lo hemos dejado atrás. Las almas ya no pesan en la balanza. Esto era bueno cuando se contaban los posibles difuntos, de uno en uno. Si con una bomba pueden hacer polvo cien mil hombres[,] ¿qué importa el diablo?

Su suegra, que no parece prestarle mucha atención, vuelve a preguntarle qué debe decirle a su hija, si realmente no quiere que le diga nada, y no acepta ninguna de las respuestas negativas de Guillermo, ni tampoco parece querer ir. De modo que él empieza a ser desagradable para provocar que Carmen se vaya:

Guillermo: Voy a creer que la enamorada de mí es usted.

Carmen: ¿Quién sabe?

Guillermo: ¡Ojalá!

Carmen: ¿Por qué?

Guillermo: Dada la diferencia de edad quizá le podría sacar dinero.

Carmen: ¿No te avergüenza decirme estas cosas?

Guillermo: Hablo por hablar. Y para que se marche y me deje en paz.

Carmen: Me das lástima.

Guillermo: Yo mismo me daba. Pero ya no. Para sentirla hay que tener en reserva cierta ternura. Creer en algo. El mundo es bazofia. [...] Creo

que el mundo es una auténtica porquería. Que los hombres no saben lo que es lealtad, ni gusto. Que únicamente van a lo suyo sin importarle[s] un comino a los demás.

Carmen: ¿Ahora lo descubres?

Guillermo: Tan idiota soy. Usted ¿está de vuelta, no?

Carmen: Sí. Y no importa. Quedan otras cosas.

Guillermo: ¡No me diga! El vino, el juego, las mujeres. ¿Ha venido a pervertirme? A lo mejor es verdad eso de que las suegras son el mismísimo demonio. ¿O le doy lástima? A lo mejor el diablo es el único que siente ahora lástima por los hombres. Han ido demasiado lejos. Evidentemente él no cayó nunca tan bajo.

Y logra finalmente que Carmen se marche, aunque ella le advierte que es porque ha quedado para tomar el té, pero que volverá. Al quedarse solo, «*Guillermo fuma*» hasta que «*entra Fernando*», el banquero, que le busca porque Guillermo le ha mandado una carta poniéndose a su disposición, por tratar de ganar algo de dinero. El protagonista se sorprende al verle, porque no creía que Fernando le respondiera ni, mucho menos, le buscara. «¿Vas a decirme que por... amistades, por el recuerdo de nuestro viejo compañerismo te has decidido a ayudarme?», le pregunta. Y, aunque Fernando le dice que sí, Guillermo no le cree: «A ti, tan en la cumbre, cualquiera ha de parecerse hundido en la nada. ¿Has venido a pie? ¿Dónde están tus seis Cadillacs? ¿Tus numerosas amantes? ¿Tus fantásticos negocios?». El amigo parece un tanto molesto por el tono de Guillermo:

Fernando: ¿Sigues despreciándonos a todos?

Guillermo: No. He variado un poco: me desprecio a mí mismo. [...] Ahora me mido con el rasero que tenía reservado para los demás. Tengo que levantar la vista para veros. ¿En qué puedo servirte?

[Fernando:] ¿Ves como no cambias? Me escribes suplicándome que te ayuda y lo primero que me dices es ¿en qué puedo servirte?¹⁹⁹

Guillermo: El orgullo también puede ser de abajo.

Fernando, que prefiero ir al grano viendo que el cinismo de su amigo no ha cambiado, le pregunta qué quiere. Y, como hiciera con Carmen, Guillermo vuelve a dejar claro su deseo: «Venderme». Fernando, al saber que su interlocutor ha dejado la pintura y ha roto hasta sus pinceles por no poder empeñarlos, le pregunta que

¹⁹⁹ Aub inserta, erróneamente, esta réplica en la anterior de Guillermo.

para qué sirve entonces. Y la respuesta de Guillermo vuelve a ser la misma que con Carmen: «No lo sé». Pero, sin embargo, trata de venderse describiendo el producto:

Supongo que [sirvo] para algo: setenta kilos de carne, sin deshuesar. Reflejos decentes. Inteligencia superior. No es que lo crea, pero hago el artículo. A ver quién da más. [...] El alma no. El alma no vale nada. Parece que hace siglos podía uno hacerse rico vendiéndola. Ahora ni eso. Es un artículo que ha venido a menos por la cantidad que de ellos hay en el mercado: no te voy a hablar, a ti, de la ley de la oferta y la demanda. No. Lo que pongo en venta, ya que en subasta no puede ser, es mi cuerpo.

Fernando bromea con que se vaya a África a hacer de esclavo, cosa que Guillermo aceptaría si él le pagara el viaje. Bromas aparte, el protagonista le suplica como parece que ya había hecho por carta: «Haré lo que mandes. Aseguraré que tus carreteras son inmejorables, que tu fábrica de conservas es la mejor del mundo, que tu monopolio de los cerillos es el negocio más honrado del universo, que tu concesión del juego es legal». Pero Fernando le asegura que todos lo dicen «y por poco dinero». En ese punto es cuando Guillermo se percata de que Fernando tiene algo en mente para ofrecerle:

Guillermo: ¿Quieres algo más difícil?

Fernando: Hombre, difícil, no.

Guillermo: Dos veces gracias. Por lo de hombre, primero, en segundo lugar por haber pensado en algo fácil... para empezar. [...]

Fernando: No es para empezar. Será de una vez. Haces lo que te pido y no tendrás que preocuparte más de tu subsistencia. *In eternam*. Todavía sé latín.

Guillermo: Si me vas a proponer el suicidio, me niego. Sencillamente: no me da la gana. Me trajeron a este mundo. Quiero ver hasta dónde llega su hediondez. Y si no, no haber nacido. Por otra parte tú no eres responsable. Te doy las gracias por el consejo pero no lo seguiré.

Fernando: Yerras.

Guillermo: Entonces habla.

Fernando: Es muy sencillo, un ligero movimiento del dedo índice. [...] Quiero que asesines a Norberto Ramírez.

Guillermo se toma en serio la propuesta, hacia la que «no tengo nada en contra», pero le pregunta por qué él y no los pistoleros que ya tiene a sueldo. Fernando le explica que si lo hiciera «por la vía ordinaria» rápidamente

sospecharían de él, cosa que no le conviene, porque los dos quieren ser «ministro de Obras Públicas». Pero si el ejecutor es Guillermo, nadie les relacionaría. Le garantiza, además, la «absolución segura» si lo justifica como un crimen pasional. Esa idea desconcierta a Guillermo, y parece ser lo único de la oferta que no le convence:

Guillermo: ¿No pensarás mezclar a mi mujer en este asunto? [...]
Negará.

Fernando: Miel sobre hojuelas. Si de veras fueses marido engañado perderías simpatías. Cítalos a ambos en un lugar público. Llegas, desenfundas, disparas.

Guillermo: Ni siquiera tengo arma.

Fernando: Cómprala y procura además que el armero te reconozca, que sepa que nunca gastaste revolver: te cegaron los celos.

Guillermo le pregunta por la cantidad económica y le pide que le deje pensarlo, pero Fernando no le da esa posibilidad, por si se va de la lengua, y le amenaza con sus pistoleros. Así que Guillermo acepta, pero le pide entonces que le dé tiempo hasta la madrugada para pensar otro modo de proceder que no implique a Carmen, su mujer. Fernando acepta y, antes de irse, le da su tarjeta personal para que le avise cuando esté listo.

Al quedarse solo da inicio su dilema, que trata de resolver con distintos trucos azarosos:

¿Con quién discuto eso? Si por lo menos tuviera una margarita (*desojando una margarita imaginaria*): lo mato, no lo mato, lo mato, no lo mato, lo mato... Puedo echarlo a cara y cruz. A ver qué sale. (*Saca una moneda. La tira al aire*). ¿Para qué voy a mirar? ¿Qué tiene que ver la suerte en todo esto? Lo mato, cara. Matarlo cara a cara.

La llegada de un sacerdote parece sacarle del embrollo y le llama para «pedirle un consejo», pero el sacerdote se niega a acudir en su auxilio: «no me hables. Te está prohibido hablarme. [...] No tengo nada que ver contigo». Así que Guillermo se resigna y reconoce que «lo que usted me dijera no me serviría para nada», e incluso se pone a reír al imaginar lo que le aconsejaría el sacerdote. Cuando éste sale, «entra Alfonso», su hermano, a quien Guillermo dice estar esperando, a pesar de que Alfonso intervendrá solamente como si fuera una voz en su cabeza hacia la mitad del monólogo con el que Aub cierra esta escena. En él, el protagonista

trata de dilucidar su dilema a la vez que aporta una serie de datos sobre Alfonso y sobre sí mismo:

Ya sabes lo que me pasa. ¿Qué hago? No me contestes si no quieres, hombre respetuoso para con los demás. En el fondo te advierto que solo me preocupa una cosa: saber si sería capaz de disparar. Yo sé que te importa un comino. Todo lo que no te atañe personalmente te tiene sin cuidado. Eres el egoísta perfecto. ¿Te acuerdas cuando te encontraste con tu hermano? Hacía diez años que no lo veías. Había estado condenado a muerte. Escapó. Le viste. –¿Cómo estás? –Bien, ¿y tú? –[¿]Tienes algo más que decirme? –No, nada. – Está bien, hasta la vista. Y te fuiste. Dejando aparte que dejaste morir a tu padre en un campo de concentración sin mover el meñique en su favor. Ahora bien: invierte la situación[,] ¿tú, en mi lugar qué harías? Ya sé que es una cobardía de mi parte; pero nunca he sido capaz de tomar una determinación; así, por las buenas. Tengo que preguntar a unos y a otros. [...] Luego, tras preguntar ni siquiera escucho las respuestas y hago lo que me parece. Como es natural suelo hacer lo contrario de lo que debiera haber hecho. Tú, fíjate: con solo apretar el gatillo seré rico para lo que me queda de vida. ¿No vale la pena? ¡Claro que sí! ¿Crees que lo que me detiene es una consideración de orden moral? ¡Qué poco me conoces! Eso me tiene completamente sin cuidado. ¿Qué cuenta un hombre más o menos?

Alfonso: Entonces, ¿por qué no lo haces?

Guillermo: Quién sabe. Pero ¿cómo sabes que no lo voy a hacer? (*Alfonso sale*). ¿Cómo lo sabes? Siempre con tus aires de superioridad. Ya te llegará el día. O mejor dicho ya te llegó. ¿De qué te sirve lo que sabes como no sea para venderte? Lo que sucede es que fuiste más hábil. ¡Si yo pudiera engañar a los demás! Estoy seguro [de] que existen cuarenta mil gentes que serían capaces de hacer creer que lo mataron, sin llegar a hacerlo. [...] (*Transición*). Lo voy a hacer. Lo voy a hacer. No me cuesta nada, apretar el gatillo y a otra cosa.

Que Aub utilice así el recurso del monólogo, como vía para plantear y resolver (o no) los dilemas del personaje emisor, es algo que encontramos en varias de sus obras, como se señalará más adelante en relación con otros títulos de los presentados en este trabajo²⁰⁰. Aunque por las opiniones que había expresado hasta este momento y los modos con que había hablado con los distintos interlocutores, el lector/espectador podía hacerse una idea bastante clara de la personalidad del protagonista, este monólogo final termina de redondear al personaje. O, al menos, al

²⁰⁰ Cf. pp. 290 y ss., y 460 y ss..

personaje que parece ser en el sueño, que no tiene por qué corresponderse con la personalidad real de Guillermo.

Eso parece insinuar él mismo en el epílogo, de nuevo narrativo y dirigido claramente a una segunda persona:

Hasta aquí, el sueño²⁰¹. A lo que usted dice que esto le bastará –con los escuetos datos anteriores– para saber cómo soy y sacar consecuencias. Lo dudo. Me conozco bastante bien, por lo menos lo suficiente para tener la seguridad de que, con lo dicho, le doy tantas pistas para que se equivoque como tantas para acertar. Lo peor, mi joven amigo, lo peor, porque lo mismo dará en el clavo que en el vacío.

Sin embargo, visto por mí, me veo bastante bien a través de este sueño. Pero es exclusiva de menda. Fastídiase.

Desconocemos quién pueda ser este «joven amigo», destinatario de este sueño dramatizado, pero lo que está claro es que Aub busca con este epílogo, una vez más, jugar con el concepto de identidad y con las múltiples caras y personalidades que puede tener una misma persona, como hará en 1964 en su *Juego de cartas*.

Se vende, pues, es una pieza que, si bien no nos parece que destaque dentro del conjunto aubiano, sí contiene elementos muy del autor, como las reflexiones sobre las que discurre el protagonista a lo largo de la obra. También nos parece destacable que dicho protagonista sea un exiliado republicano, como parece apuntar el hecho de que haya llegado a México, según su propia presentación, en abril de 1939, y los datos biográficos que aporta en el monólogo final respecto a su familia. *Se vende* es un claro ejemplo de teatro de ideas en una pieza breve mediante la cual Aub reflexiona, en última instancia, acerca del valor del hombre, en el sentido más material, en la sociedad contemporánea.

²⁰¹ Ignoro si soñé que despertaba o si desperté sin más. (N. del A.).

4.3.3. *Los desheredados*

4.3.3.1. Descripción de los materiales

Tanto el manuscrito como el mecanuscrito de esta pieza, así como un par de notas con esquemas del contenido de la obra, se encuentran en el séptimo documento del volumen 11 de la caja 5 (AHC. C5.V11.D07). También se conserva una copia mecanografiada, idéntica en su contenido, en el archivo segorbino (AFMA. C.26-1), pero que contiene algunas correcciones manuscritas que han sido enmendadas en el mecanuscrito del archivo mexicano, por lo que la consideramos anterior.

La versión manuscrita está escrita en tinta negra y ocupa veintinueve páginas, además de las tres con los esquemas ya mencionados, que se conservan también tanto manuscritos como mecanuscritos. Llama la atención las marcas que usa en esta ocasión Aub para señalar las páginas pasadas a limpio. Si normalmente emplea una tachadura grande, que cruza la página, esta vez lo indica, en las primeras tres páginas, con una pequeña cruz a lápiz rojo en el margen izquierdo superior; y, en las restantes, lo hace con una marca de visto (✓) a lápiz, en el mismo lugar, todas de un tamaño pequeño.

El mecanuscrito contiene la transcripción a limpio del manuscrito y de los tres esquemas ya referidos. La pieza dactilografiada ocupa veintitrés folios en los que no se aprecian correcciones manuscritas, por lo que parece que no fueron revisados de nuevo tras la nueva transcripción mecanografiada, posterior a la del mecanuscrito segorbino. El inicio de la obra no viene precedido por el título ni el *dramatis personae*. Éstos se encuentran en la primera página de los esquemas. Las didascalias de personaje aparecen subrayadas, salvo en contadas ocasiones en las que algún nombre, por descuido, aparece sin subrayar. Cuando las intervenciones ocupan más de una línea, van tabuladas siempre dejando espaciado bajo la didascalia de personaje, como ocurre también con las acotaciones en punto y aparte. Las didascalias de escena aparecen centradas y en mayúscula. Las únicas acotaciones de la pieza no aparecen en cursiva ni subrayadas, sino en letra redonda. Las páginas están numeradas desde la primera en la parte central del margen superior.

4.3.3.2. Primer acto

Como se acaba de comentar, para encontrar el título de la obra, así como el listado de personajes del primer acto, hay que fijarse en una de las páginas sueltas, no numeradas, que, en este caso, precede al manuscrito. En dicho material conocemos, pues, un *dramatis personae* bastante detallado y bien organizado. El primer personaje listado es «La madre, Doña Adela de las Fuentes, 60 años». A continuación, un corchete abierto enmarca a «Los hijos» y, cuando las hay, también las nueras: «Fernando 40 / Carlos 38 – su mujer Luisa / Felipe 35 – su mujer Mercedes / Juan 30»; y lo mismo encontramos con «Las hijas» y sus maridos: «Isabel 32 – su marido Javier / Victoria 27 – su marido James / María-Teresa 25». Les siguen «Los amigos de la casa»: «El Barón de Vergel / El Conde de Andax / El Sr. de Castro-Morillo», los tres de «60 años». Y, finalmente, «Los amigos de Fernando», el hijo mayor, que son «Manuel Moran / Julio Navacerrada».

La obra da inicio en «*un salón*», y Aub se encarga de indicar también que habrá «*luz de mañana*». En escena, Manuel Moran, uno de los amigos del hijo mayor, «*pasea arriba y abajo. Lllaman en una supuesta y lejana puerta. Entra Julio Navacerrada*», el otro amigo. Ambos se sorprenden de encontrarse «aquí, tan temprano» y comentan por qué motivo debe haberles citado Fernando, que, al parecer, les ha llamado a ambos «a las 9 de la mañana» para que estuvieran «en casa a las 10 ½». Aventuran que se trate tal vez de un duelo, a pesar de que se preguntan «¿Quién corre el ridículo de batirse con Fernando?». En este momento, el protagonista ausente entra en escena, pero no interrumpe aun a sus compañeros, que siguen elucubrando motivos, pensando ahora en que tal vez «lo habrá llamado el Rey a consulta», ya que, al parecer, «hay crisis y con el decreto de disolución». Las cuatro réplicas acerca de la política del momento que se intercambian, en las que aluden a que «vuelve Dato», nos permiten situar el tiempo de la acción alrededor de 1920, año en el que ostentó el cargo de Presidente del Consejo de Ministros por tercera y última vez Eduardo Dato, destacado político conservador del periodo de la Restauración²⁰². Fernando se decide a intervenir, agradeciendo la puntualidad de sus amigos, y, tras pedirles que tomen asiento, les cuenta la causa de esa improvisada y apresurada reunión:

²⁰² Para más información sobre Dato y su contexto político, cf. Seco Serrano, 1978 y Martín Nogales, 1993.

Fernando: Anoche tuvimos consejo de familia. Felipe firmó unas letras hace mil años. Trampa sobre trampa, añade cheques en blanco. Total[,] que mamá acordó que se pagará todo. No creáis que es bicoca. Estamos arruinados. Salvaremos el qué dirán, pero arruinados. [...]

Julio: Pues sí que es un despertar. Ya sabes que lo que esté de mi parte.

Manuel: Y de la mía, ni que decir tienes.

Fernando: Lo supongo... pero no estoy seguro. Por eso os he citado juntos. Así os será más difícil escurriros. Hijos: necesito casarme.

Manuel: ¿Qué? Eso, nunca. ¿Cómo quieres...[?]

Fernando: Sí es un sacrificio, pero nadie lo va [a] sentir más que yo.

Manuel: Mira[,] si la conversación va por ahí, *pas un mot de plus (se levanta)*. Yo me voy. Te espero a las 3 en casa. Haremos cuentas y ya veremos. Abur.

Aunque Fernando trata de detenerle, Manuel termina por irse, cosa que parece no extrañar al anfitrión, que «poco más o menos esperaba que lo tomara así», como le admite a Julio. En ese momento, aparece en escena Doña Adela, que se extraña al encontrar a su primogénito levantado, hasta que «*ve a Julio*» y suelta un altivo «Ya veo» mientras «*cruza la escena, majestuosa, y sale*». Desconocemos a qué se debe la frialdad de la señora ante el amigo de su hijo, pero, cuando Julio comenta que «a pesar de la desgracia no gano en simpatías», Fernando le responde que «no te vas a extrañar ahora», por lo que parece que la antipatía de la madre viene de lejos. Julio pregunta a su amigo si de verdad se va a casar y con quién. Fernando parece sorprendido de la pregunta: «¡Con quién [h]a de ser! Con Margarita... Hace cerca de veinte años que debía de haberlo hecho». Pero Julio no está seguro de que la pretendida vaya a acceder, ya que ahora «no tienes un céntimo». Fernando afirma que «nunca fui un partido muy brillante, aparte el nombre. Y ese sigue». Julio le pregunta entonces: «¿Y tu reputación bien establecida?», y, por la respuesta de Fernando, sabemos que era una pregunta que encerraba cierta ironía: «¡Bah! ¿A ella qué más le da?».

La segunda escena se inicia con la entrada de Carlos, el segundo de los hijos, quien saluda a los presentes y les pregunta si han visto a su madre. Julio aprovecha la interrupción para despedirse, con el pretexto de que va «a dar una vuelta por el Círculo. A ver qué hay de la crisis» y, tras intercambiar un par de comentarios vagos sobre la situación política y quedar en verse con Fernando por la tarde en casa de Manolo, se va. Apenas ha salido Julio, entra Adela, la madre:

Adela: No sé cómo tiene valor de presentarse ese... en casa.
¡Fernando! ¡Fernando! ¿No te basta la ruina?

Fernando: Mira, mamá. Hace años que quedamos en no volver a abordar el tema. Y el momento me parece mal escogido... Lo mandé llamar yo.

Adela: Podías haber ido a su casa.

Fernando: Ya se fue. ¿Me vas a regañar? (*se acerca cariñoso a su madre*).

La zalamería del mayor parece calmar el disgusto de la madre, del que todavía no sabemos la razón, y se encara con su segundo hijo, Carlos, a quien pregunta sin tapujos «qué dijo Luisa», su mujer. Cuando éste le confirma que «está dispuesta a mantener la casa con lo suyo, pero pide cuarto aparte», la madre parece aliviada, ya que «temía que la marisabidilla de tu mujer se saliera con el divorcio y un escándalo». La madre hace recuento de los hijos cuya situación ya no le preocupa, entre los que se cuentan con seguridad Carlos e Isabel. En cuanto a Fernando, «si Margarita no se echa atrás, tú te salvarás en una tabla. Quedamos María Teresa, Juan y yo», es decir, los dos hijos menores. Carlos le pregunta por Felipe, el hermano causante de la ruina de la familia, pero Adela se desentiende, «como paga sus deudas puede hacer otras. [...] Una vez hecha una heroicidad, quedamos como héroes para in eternum». E informa al hijo mayor de que está por llegar Margarita, a lo que éste responde que «entonces yo me voy». La madre «ríe»: «Viene la novia y se esconde el novio. ¡Qué bonita familia me ha dado Dios!». Carlos, ajeno a las zalamerías de Fernando con su madre, pregunta por la finca, si va a poder salvarse, ya que conoce el caso de una a la que se le sacó mayor rentabilidad. La madre se muestra ofendida:

Adela: No te sabía esas aficiones. Pero si quieres entenderte con el administrador luego le tienes aquí. Si crees que tu madre no ha sabido llevar las fincas... ¡Es lo único que me faltaba! Ninguno de vosotros ha querido nunca[,] ¡nunca![,] [i]saber nada de la administración de los bienes! Y ahora que todo se viene abajo...

Fernando *a Carlos*: ¿No te da vergüenza?

Adela: No, déjalo, déjalo. A lo mejor sale un buen ministro de Hacienda.

Fernando: Si Dato pensara lo mismo, estábamos salvados.

Y la entrada de Mercedes, la esposa de Felipe, «*muy elegante*», marca el final de esa escena y el inicio de la tercera. Como en la anterior, la entrada de un nuevo

personaje motiva que alguno de los que estaba en escena salga. En este caso, son los dos hermanos, Fernando y Carlos, los que se irán con excusas cuando llega Mercedes, su cuñada. Al quedarse sola con Adela, le comenta que ha venido a darle las gracias por pagar «las deudas de mi marido». La suegra le quita importancia, «es lo menos que podíamos hacer», y le pregunta si «¿pensáis seguir en la casa de Recoletos?», pero la nuera no ve por qué no deberían hacerlo. Le comenta también que se dio cuenta de que se extrañaron al ver que habían contraído además alguna deuda de juego, que, al parecer, son suyas. Adela le confirma que «era natural que nos extrañáramos [porque] no ignorabas la situación de Felipe», pero Mercedes asegura que sí, «de todo en todo». Cuando Adela le pregunta de qué piensan vivir a partir de ahora, la nuera le responde que «a eso venía», comentario al que responde irónicamente su suegra, que «creía que era únicamente para darme las gracias». Luego, tras una «*pausa*», añade con intención que «anoche vi a Luisito Terrades», y, con ello, consigue llevar la conversación hacia el terreno más personal y menos económico, que es lo que realmente le interesa:

Mercedes: ¡Qué casualidad! ¡Yo también!

Adela: ¡No me digas! Me habían asegurado que ya no os veáis.

Mercedes: Nunca faltan las malas lenguas.

Adela: Lo menos que podías hacer es no poner a Felipe en ridículo.

Mercedes: El ridículo no se hace nunca por los demás, sino por uno mismo, lleva cuernos quien quiere. Por ejemplo: yo. Y no me quejo. ¿Conoce la última de Felipe? ¿No? Es una lástima.

Adela: Tú tienes la culpa.

Mercedes: ¿Decía Vd....?

Adela: No me hables de Vd. Si hubieses sabido...

Mercedes: He venido a darle las gracias, no a recibir lecciones.

Adela: Por el nombre...

Mercedes: ¿El de las Fuentes? Ya no hay quién lo coja, corre, corre, corre.

Adela: ¡Pero por lo menos un poco de circunspección!

Mercedes: ¿Para qué?

La conversación –tan aubiana, por otra parte– entre las dos mujeres se ve interrumpida por el criado, quien anuncia la llegada de «la señorita Margarita Revillagigedo» –quien, por cierto, no aparece en el listado de personajes antes mencionado–. Ésta pasa, tras indicarlo la señora de la casa, y saluda a Adela y

Mercedes con besos, según indica Aub en la acotación. Como en las anteriores escenas, Mercedes se excusa para irse, pero todavía les da tiempo a las tres de hacer su breve paripé social:

Mercedes: Hija, vas a perdonarme, pero no hacía sino entrar y salir, para ver a mamá.

Margarita: ¡Qué bien te sienta este traje! *(a Adela)* ¿No?

Adela: Mercedes es un encanto.

Mercedes: Muchas gracias. Hasta luego. *(Besa a las dos mujeres, a Margarita)* Recuerdos a tu madre. ¿Está bien? ¿No? Adiós. *(Sale)*.

La escena cuarta, pues, la protagonizan Adela y la futura novia de Fernando, quien deberá ser su tabla de salvación, a pesar de que, como se deduce por las primeras réplicas de esta escena, ella todavía no lo sabe. Margarita comenta lo «guapa y simpática» que es Mercedes, y Adela le responde que «mejorando lo presente [porque] verás lo bien que te sentará el traje de novia». Margarita «*se pone a lloriquear*» y la acusa de que «no tiene [...] derecho...», pero Adela la interrumpe sin dejarla terminar la frase para aclararle que no se trata de una burla, sino que «te digo la verdad. Os casáis enseguida». Margarita, incrédula, tiene que preguntarle varias veces si lo dice de verdad:

Adela: Y tan de verdad. Mira[,] como hace ya tantos años que pedí oficialmente tu mano creo que es inútil, y sería hasta cierto punto ridículo que volviera a hacer la misma ceremonia. Tú eres de casa. Dile a Miguel que venga por aquí esta tarde y arreglaremos todos los detalles. Ya sé que yo debiera ir, pero tú eres de casa, dile a tu hermano que estoy desbordada de trabajo.

Margarita: Pero ¿es verdad, tía? ¿Es verdad?

Adela: ¿He mentido yo alguna vez?

Margarita: ¡Ay[,] tía! *(se desmaya)*.

La señora «*llama al timbre*» para que acuda un criado y le encarga que le diga «al Sr. Conde que le espero». Fernando entra en ese instante para ver qué tal va la reunión y si la mujer ha accedido a la boda. La madre se lo confirma: «Ahí la tienes medio muerta de gusto», y le pide a su hijo que se la lleve. Tras unos segundos en los que «*sola, se pasea*», llama de nuevo al criado para que éste, a su vez, le diga a su hija menor, María Teresa, que baje. Aub encabalgala la acotación que indica la salida del criado con la de la entrada de María Teresa, que da inicio a la brevísima e incompleta

escena quinta, de la que Aub sólo llegó a escribir cuatro réplicas, a pesar de que dejara en blanco buena parte de la página en el manuscrito con la intención, seguramente, de continuarla. La hija le pregunta a la madre para qué la llamaba, y ésta le responde que para «hablar un poco contigo». Pronto se percata de que la hija ha estado llorando, y, aunque ésta se justifica con un «si te parece que es para menos», la madre arremeta contra ella: «Creía que los filósofos no lloraban. ¿Para eso te sirve ir a la Universidad ¡a tus años! y oír ese macuco arrugado de Ortega? Creí que veías las cosas más claras. Pensaba tener un apoyo en tu buen juicio». Esta referencia nos permite confirmar el tiempo de la acción dramática, que no puede ser anterior a noviembre de 1910, fecha en la que Ortega y Gasset –a cuyas clases asiste María Teresa como estudiante de Filosofía– sacó su cátedra en la Universidad Central de Madrid (Gracia, 2014: 127).

La escena sexta está protagonizada por Adela y el hijo menor, Juan, quien todavía no había aparecido en la obra. Desde el inicio, Juan señalará la diferencia entre él y sus hermanos:

Juan: Buenos días, mamá. ¿Cómo has dormido?

Adela: Eres el primero que me lo pregunta. Ninguno de tus hermanos...

Juan: Por lo visto soy distinto.

Adela: O te preocupa menos la situación. [...] Siempre fuiste más sentado. Creo que eres el único a quien le gusta el campo, en esta casa.

Juan: Sí. Y los caballos. Ya sabes que toda mi ilusión es tener una cuadra de carreras.

Adela: ¡Si están los tiempos para recordar deseos!

Juan: ¡Quién sabe! A veces tienen que ponerse las cosas muy mal para resolverse.

Su madre, por estas primeras réplicas, intuye que su hijo lleva «una idea en la cabeza», y él la insta a adivinar cuál es. Tras preguntarle si se ha decidido a pedirle a su tío que le recomiende, o a poner él mismo un bufete –por lo que deducimos que el joven es abogado o, al menos, estudió Derecho– y ante la negativa a las dos opciones, la madre se rinde porque «no veo en qué otra cosa puedes ponerte a trabajar». Esa afirmación desconcierta a Juan:

Juan: ¿Has dicho trabajar? [...] ¿Trabajar Juan de las Fuentes? ¿Tú crees de verdad que me echaste al mundo con ese fin? ¿Qué iban a decir nuestros antepasados?

Adela: Los tiempos cambian.

Juan: Eso son cuentos para los que se acoquinan. Siempre habrá señores. Y tú me pariste señor. Y señor quiero seguir siendo.

A la madre le parece muy bien la intención del hijo, pero no entiende cómo va a lograrlo. Hace un último intento de adivinar los propósitos de su benjamín y le pregunta si pretende hacerse jinete profesional, pero de nuevo él se lo desmiente. La madre empieza a sospechar que el fin «gordo debe de ser cuando tanto rodeas», pero él le asegura que «no. Si lo sabe todo Madrid». Adela empieza a impacientarse y le pide que sea claro. Juan «*pasea nervioso*», pero dispuesto a iniciar el diálogo más dramático de la obra:

Juan: [...] Francamente[,] creí que sería más fácil.

Adela: ¿Tan feo es lo que piensas hacer?

Juan: No: es poner en claro algo que existe desde que nací.

Adela: ¿Desde que naciste tú?

Juan: Allá va: sé quién es mi padre.

Adela: ¡Toma!

Juan: No.

Adela: ¿Qué quieres decir con ese no?

Juan: Mi padre es Alfredo...

Adela (*se levanta*): ¡Calla! (*Pausa. Adela va hacia Juan*) ¡Quién te ha venido con ese chisme! ¡Di! ¿Quién?

Juan: ¡Medio Madrid!

Adela: ¡Y tú lo has creído!

Juan: ¿Por qué no? (*La madre le cruza la cara*).

Adela: Y, aunque fuese verdad, ¿qué esperas?

Juan: El conde no vive estrechamente que digamos.

Adela: ¿Por qué no vas a pedirle limosna?

Juan: Porque prefiero que se la pidas tú por mí. [...] Le he telefoneado que se pase por aquí.

Adela: ¿Cómo no mueres de vergüenza?

Juan: Porque temo morir de hambre.

Adela: ¡Hijo de tu padre habías de ser! Sábelo, infeliz, sábelo de una vez y que se hundan tus ilusiones: Alfredo no es tu padre. Eres hijo legítimo. Regodéate. Baila, grita. No tienes sangre bastarda. Eres un Fuentes legítimo. Tan legítimo como el que más.

Juan: ¿Por qué me mientes? ¿Crees que tengo en menos ser hijo del Conde? ¿Crees que no sé que mi padre oficial era...[?]

Adela: ¡Calla! Era tu padre.

Juan: ¿Te empeñas? ¿Qué defiendes? ¿Por qué habías de hacer otra cosa que muchas?

Adela (*se yergue*): ¡No! ¡No! ¡No! Oyes, mamarracho de miedo, oyes, ¡no, no y no! Y tu sola conducta debiera de bastar para probarte de quién eres engendro.

Juan: ¿Y el conde era distinto?

Adela: Sí. Y por serlo...

De nuevo un criado interrumpe la discusión para anunciar que ha llegado el tercero en discordia, el Conde de Andax. Juan sale antes de que entre quien él cree su padre, a pesar de que su madre le dice que se quede. De modo que, en la escena séptima, se encuentran solos el conde y Adela. Éste, en cuanto entra, suelta un monólogo que no deja dudas acerca de su egocentrismo, en el que no hay lugar ni siquiera para que su interlocutora responda a las preguntas que, por puro cumplimiento, le formula:

¡Adela! ¿Cómo estás? ¡Qué maravilla que me llamas! ¡No dirás que tardé! Soy siempre el mismo[,] ¿cómo estás? Muy bien, muy bien. ¿Y los chicos? Bien, supongo. Hace un día magnífico. Esta tarde subo a la sierra. ¿Quieres venir? Ya sé que me dirás que no. ¿Por qué no quieres? ¿No has visto Alix? Es una maravilla, esta mañana corrió el kilómetro en 1' 58"[,] ¿qué te parece? Acaban de telefoneármelo. Lo que va [a] rabiarse el Rey. Me lo quiere comprar. Hace días que no voy por Palacio únicamente para que no me habla de eso. Al final se lo tendré que vender[,] ¿qué remedio? De esta me hago republicano.

A pesar de su verborrea, que Adela define como «ensartar disparates», conocemos por su intervención su pasión por los caballos, igual que Juan, y confirmamos una vez más el tiempo dramático de la acción, durante la monarquía de Alfonso XIII. La referencia al republicanismo del conde, en este caso, es una *boutade*.

Rápidamente empezará a recordar el pasado que le une a Adela y los tiempos en que se conocieron: «¡si fueron ayer los días de Guethary y de Biarritz! Recuerdas: toreaban Fernando el Gallo y Machaquito. A tu marido no le gustaban los toros. ¡Y decir que no te conocí hasta entonces! ¿Dónde tenía los ojos?». La alusión taurina

corroborar la pasión del autor por los toros, ya que tanto Fernando Gómez García, El Gallo (1847-1897), como Rafael González Madrid, Machaquito (1880-1955), fueron dos toreros de la época. También este dato real nos permite seguir trazando la línea temporal de la pieza, ya que, tanto por la edad de Juan como por el momento de la muerte del primer torero mencionado, Adela y el conde tuvieron que conocerse hacia finales del s. XIX. Aun así, si tenemos en cuenta que la corrida de presentación de Machaquito fue en 1898, y su alternativa en 1900 (Ramón Carrión, 2018), es temporalmente imposible que les vieran torear juntos.

Adela le recuerda, tras su alegato nostálgico, que «demasiado dimos que hablar», y el Conde revela la verdad sobre su relación:

Conde: Para lo sucedido. Yo aún no lo creo. A veces tengo que hacer esfuerzos para convencerme de que no te pude vencer. [...] No me querías.

Adela: Posiblemente. ¡Quién sabe! Hacía años que no pensaba en aquello.

Conde: ¡Cómo me tenías!

Adela: Fue la comidilla de todos. ¡Hasta el pobre Felipe se enteró! No creas que se departió de su cacareada ecuanimidad. [i]Lo único que me pidió fue guardar las apariencias y no perder la compostura! Ni siquiera creo que le convencí de que no le engañaba contigo. Porque tampoco hiciste nada para que los demás creyeran la verdad. La vanidad te perdió. Si, mira, ahora, tan lejano a aquello, creo que si no hubieses caracoleado tanto a mi alrededor dando a entender que era pan comido, quizá...

Pero Adela se interrumpe al darse cuenta del largo silencio del conde, ya que «nunca te he visto callado tanto tiempo...». Y él le confiesa que, a raíz de unas dolencias en el estómago, «no creo que me queden muchos años de vida». Adela no le hace caso y le insta a que no sea tonto. Pero él insiste y le pregunta si ella no le tiene miedo a la muerte, a lo que Adela responde que no lo sabe, eludiendo la pregunta. Pero él parece dispuesto a sincerarse, a contarle sus temores más íntimos y a reconocer que tiene «un miedo espantoso. [...] A que no haya infierno, unos días. A que lo haya[,] otros. Todos nosotros muy católicos, muy creyentes en Dios, en la Virgen, en los Santos. Pero ¿estás segura de que crees en el Infierno? [...] Se me agarra por todo el cuerpo un pavor inmenso». Tal vez por ello, en el testamento, «lo dejo todo a la Compañía de Jesús», decisión que Adela considera «un buen seguro».

Finalmente, el Conde cae en la cuenta de que algo le ha llevado a esa casa después de tanto tiempo, y le pregunta a Adela si quiere algo de él.

Adela: Yo no: Juan. Y te lo voy a contar porque al fin y al cabo...
Estamos más o menos arruinados.

Conde: No digas...

Adela: Sí. Tonterías de Felipe. Digo más o menos porque los chicos creen que no nos quedará nada una vez pagada la deuda. [...] Salvaré la Medianera, la finca de la Fuenfría, para poder acabar allí la vida.

Conde: ¿Qué puedo hacer?

Adela: Nada. Ni te lo permitiría.

Conde: ¿Y esa llamada?

Adela: Ya te dije que fue Juan. [...] Cree que eres su padre. Le he dicho que no. No sé si lo cree o no. No es de razón de que tú se lo digas, pero sí que no hagas nada por él. A ver si se convence.

Conde: Creerá que nada me has dicho. *(Pausa)* A veces me hice la ilusión de que era hijo mío.

Adela: No te creía tan tonto.

El conde se interesa por las intenciones del chico, por lo que pueda esperar de él, pero Adela afirma no saberlo, aunque supone que pueda ser dinero. Pero le pide que, por ella, no le vaya a dar el gusto. Él se sorprende y le espeta que a ella qué más le da, qué puede importarle a estas alturas, pero Adela parece indignarse con su respuesta:

Adela: ¿Cómo? ¿Es que crees que la honra...?

Conde: La honra es la del apellido. El qué dirán, que es el honor, hace tiempo que lo perdiste. Hasta tu hijo cree que no es hijo de su padre.

Adela: ¡Pero yo quiero que lo crea! [¡]Porque es la verdad!

Conde: ¿Qué sales ganando? Y él pierde.

Adela: Te lo prohíbo, oyes, te lo prohíbo. Porque el hacerlo no obedece sino a tu vanidad. A tu deseo de siempre de hacer creer a los demás que fui tuya. Vas a morir y todavía puede en ti ese deseo de venganza. [...] Sí, ganas de humillarme. De probar a los demás que me tienes en tu mano.

La distinción entre los conceptos de honra y honor, tan fundamental en la literatura del Siglo de Oro, especialmente en el teatro, es algo acerca de lo que Aub también reflexionó y aplicó, por ejemplo, en su ciclo narrativo sobre la guerra civil. Obviamente, el honor y la honra cobran un peso determinante en la contienda

fratricida. Y, para que quede claro lo que implica cada cosa, Aub pone en boca de Santiago Peñafiel, en *Campo abierto*, una definición histórica de ambos conceptos:

El honor es la venganza. Y ya no busquéis más. Con el feudalismo y la burguesía nació el paripé. Que si la sangre lava... ¿La del ultrajado derramada por el ultrajador? ¡Un cuerno!... No. Eso estuvo bien para cierta clase, durante la Edad Media y el Romanticismo. Pero son tonterías superficiales, ¿o es que en el pueblo no había venganzas? ¿Y si las había, no correspondían al mismo sentimiento que enfrentaba a los decorosos caballeros? El honor se venga con el castigo del culpable, y no importa cómo se consiga, sino lograrlo. Y si se le espera, a la caída de la tarde, escondido entre brezo o trigales tanto da, como la bala sea certera. Y a la mujer –y al amante– se les apuñala dormidos. Y todos tan contentos. Así se venga el honor mancillado. Aparte queda la honra, que es lo de cada uno, sin relación con los demás: ahí sí, pero entran en juego otros elementos y puede haber héroes. Pobrecitos países donde no hay palabra para discernir una cosa y otra. (Aub, 2001b: 498).

Y luego Peñafiel ilustrará esta explicación con una historia como ejemplo para identificar, en la práctica, lo que es la honra (Aub, 2001b: 498-500).

Retomando la escena, la discusión se interrumpe cuando «*anuncian a Margarita*», seguramente un criado, aunque Aub no lo especifica. El Conde se interesa por la presencia de la mujer –y merece la pena señalar que Aub la bautiza en esta ocasión como Margarita Carbajales, en vez de Revillagigedo, que es el apellido que le atribuye en la tercera escena; y que todavía se lo cambió una tercera vez por Cuevabaja en el esquema de este acto– y Adela le confirma que va a casarse con Fernando. Le pide, pues, que se vaya, ya que a Margarita «sí la llamé», y que se quite de la cabeza ayudar a Juan como si fuera hijo suyo, aunque tenga para ello que pensar en «ese infierno que temes».

Termina aquí el primer acto, o, al menos, lo que Aub llegó a escribir de él, a la vista de los materiales hallados. En estas primeras siete escenas, a pesar de que la quinta esté incompleta, el autor presenta a gran parte de los personajes de la obra: la madre y protagonista, tres de los cuatro hijos varones, una de las tres hijas, una nuera y una futura nuera, los amigos del primogénito y uno de los amigos de la casa. Sin embargo, es indiscutible que el acto está incompleto, no sólo porque faltan personaje de los indicados en el *dramatis personae* de este acto, sino también porque no se corresponde exactamente con el esquema que Aub tenía previsto para el mismo.

4.3.3.3. Segundo acto y otros materiales

Del segundo acto sólo conocemos (parte de) la primera escena, que empieza con el escenario vacío: «*Nadie en escena. Pasa corriendo una criada con unas toallas, otra con una jofaina. Salen luego Adela y el Médico*», para quien, sin embargo, Aub usará la didascalia «Doctor». El diálogo entre los dos personajes se inicia in medias res, ya que Adela insiste en que el médico le diga la verdad y éste insiste, a su vez, en que se la ha dicho «sin tapujos: está fuera de peligro». Adela «*se deja caer en un sillón*», aliviada, y el médico, «*tomándole el pulso*», le comenta que quien debe cuidarse es ella, que parece más enferma. La dama le responde, en una frase casi aforística: «No soy todavía tan vieja como para caer en el gusto infantil de darle importancia a los malestares». Insiste de nuevo en si la persona por quien ha acudido a la casa «está del todo bien», si «no hay cuidado de una recaída». El médico vuelve a tranquilizarla y a recomendarle en que debe cuidarse: «Devolvió cuanto había de devolver. Dentro de diez minutos podrá andar por sus propios pies. Fue una suerte que entrara Vd. en el cuarto en el momento preciso. Descanse Vd. Acuéstese, un momento. Un par de horas, tome una aspirina». Adela comenta lo mal vistas que están esas pastillas en la casa, que se dice que dañan el corazón. Tras el preámbulo, el médico aborda la cuestión que le preocupa, y Aub ofrece así algunas pistas al espectador/lector para llenar la incógnita de la presencia del facultativo en la casa:

Doctor: [...] M^a Teresa ¿no tiene novio?

Adela: Que yo sepa. ¿Por qué?

Doctor: Por nada. Vd. me entiende.

Adela: Cómo no. Vd. la conoce. Ella ha querido vivir su vida. A mí no me parece mal.

Doctor: Lo cual quiere decir que le produce horror...

Adela: Para el caso... Porque vivir su vida consiste en volver tarde a casa: nada más. Yo se lo aseguro a Vd. No tienen temple para más.

Doctor: Aunque solo soy médico de su cuerpo le recomiendo que la vigile. Ha debido sufrir una sacudida bastante fuerte... [...] No la trate con dureza.

Adela: Descuide (*se levanta*).

Doctor: Y fuerce su alimentación. [...] Y Vd. cuídese.

Adela: Sin falta.

Durante las últimas réplicas, «Adela va empujando al médico hasta la puerta. Luego vuelve y se sienta». Un criado le anuncia la llegada del señor Ventosa, el administrador de las fincas. Adela le hace pasar, le pregunta por qué no acudió por la mañana, y, tras las varias excusas laborales del empleado, prefiere ir al grano y le pide las cuentas del trimestre, para saber de cuánto disponen. Al escuchar la cifra y ver que es menor que la del trimestre anterior, Adela se muestra indignada: «¡Y Vd. cree que lo voy a consentir! [...] Yo no puedo tolerar...», pero la oportuna entrada de Fernando en escena les interrumpe, y la madre le insta a tomar las riendas de la conversación (en un claro descuido de Aub, quien confunde a Fernando con Carlos, que es el hijo que, en la segunda escena, se interesa por las fincas y su administración):

Fernando: Mamá...

Adela: Hombre, Fernando. ¿No decías esta mañana que te querías ocupar de las fincas?

Fernando: ¿Aún tenemos fincas?

Adela: ¡Calla! Aquí tienes a Ventosa. [...] Trae mermada la renta.

Fernando: ¡Con la cosecha que hubo!

Ventosa: Pero los señores olvidan...

Fernando: Los señores no olvidan nada. Los señores saben que amigos suyos han aumentado en un 20% su renta. Con que a ver cómo lo arregla. Ni media palabra más. O a la calle.

Ventosa: ¡Pero señorito Fernando!

Fernando: Ni señorito, ni Fernando.

Adela (*regocijada*): Ya lo oyó[,] Ventosa.

Fernando: Y ocho días de plazo. Retírese.

Cuando el administrador ha salido, Adela se pone a reírse de su hijo por el modo en que ha llevado el asunto, ya que, lo a que a él le ha parecido «bastante enérgico», para su madre ha sido «ridículo»: «La finca ya no es nuestra. Y tus aires de gran señor. ¿Crees que es así como se hace producir [a] una finca? [...] ¿De dónde quieres que saque Ventosa el dinero?». Pero Fernando tiene claro que ese superávit debe salir «de los arrendatarios» y de menguar el sueldo a los jornaleros. Su madre, para no discutir, cambia de tema y le pregunta por Margarita, de quien Fernando dice que ha dejado en caso «llorando». «Las mujeres no saben nunca lo que quieren», sentencia Adela, a pesar de su condición de mujer. Fernando pregunta entonces por María Teresa:

Adela: Menudo susto nos ha dado tu hermana.

Fernando: Eso me han dicho al entrar en casa. ¿Se puso mala? ¿Le subió la filosofía a la cabeza?

Adela: ¡Calla! [i]A la joven le dio por suicidarse!

Fernando: ¿Qué?

Adela: Lo que oyes. Ya está bien. Entré yo al minuto de haber bebido la pócima.

María Teresa, que entra en aquel instante, escucha las últimas réplicas entre su hermano y su madre, e interviene bastante alterada:

M^a Teresa: ¿Qué? ¿Se habla de mí? (*Van a ella y la sientan*). ¡Claro! ¡Cómo no se va [a] hablar de mí! ¿Qué soy yo? ¿Una suicida fracasada? ¿Ya lo saben todos? ¿Ya lo habéis gritado sobre todos los tejados? ¿Qué esperáis? ¿Qué haces aquí, hermanito[,] que ya no has ido corriendo a contárselo a tus medias naranjas? Anda, anda, aquí no haces ninguna falta. Corre. Chismea. ¿Qué? ¿No vas? ¿Te da vergüenza que te lo diga?

Adela: Calla, cálmate. Nadie lo sabe. Nadie lo sabrá.

M^a Teresa: ¿Y yo? ¿Me voy a poder callar? ¿Y este? No, no y no. Lo sabrán todos. Todos los que me rodean. Los demás ¡qué importa! Os dais cuenta del ridículo: suicida fracasada. La irrisión de todos. Si hasta el ablandahuevos de Fernando me mira con sorna. ¡Mamá, quisiera morirme!

La madre le asegura, «*con sorna*», que ya lo sabe, que le ha dado un buen susto, y le pide que le diga por qué lo ha hecho. La hija exige que su hermano se vaya para contárselo y, una vez se han quedado solas, la madre procura mostrarse comprensiva ante el dolor de su hija menor en el último diálogo que conocemos de la *Los desheredados*:

Adela: Bueno, hija, un poco de compostura. ¿Qué pasa? Eso que te ha sucedido no tiene nada de particular. Un momento de desesperación. ¿Tanto te preocupa el quedarte sin dinero? ¡Tú, una mujer tan entera! ¡Tan independiente!

M^a Teresa: Sí. Y por lo más ruin, y lo más bajo. Por el qué dirán de las demás. No puedo aguantar el representarme las amigas viéndola a una a pie. Con el mismo traje, con los zapatos descolados y las medias zurcidas. ¡No puedo! Y las de Carbajo no te saludan, y los Zamora hacen como que no te han visto, y los Ulietagorritz te miran con lástima. ¡No! Y desde luego sumergirme en la chusma ¡nunca!

Adela: De donde resulta que la verdadera aristocracia la da el dinero.

M^a Teresa: No. Pero sin dinero no se comprende. ¿Por qué entraste en ese momento? Porque al fin y al cabo la culpa es tuya. Si me hubieses dejado morir en paz, ahora no andaría yo destrozada. ¡Todo acabado! ¡Tendría el silencio! ¡La tranquilidad!

Adela: Y tu alma.

M^a Teresa: ¿Mi alma? Crees que es mi alma la que me duele ahora: es el amor propio, la vanidad y el orgullo. No me engaño y eso es lo mejor de la vida, lo único que da tono, y clase, y elegancia. Y lo he perdido por ti.

Adela: ¡Hija! ¡Aún harás que te pida perdón por haberte salvado la vida!

M^a Teresa: ¡Oh[,] mamá! No sé qué hacer.

Adela: Esperar. Dios aprieta pero no ahoga.

M^a Teresa: ¡Calla! No digas lugares comunes, el apretar de Dios es morir para mí.

Adela: ¿Y no te ha bastado ver la muerte de cerca para aborrecerla?

M^a Teresa: Eso dice, que los ahorcados quisieran cortar la cuerda en el último momento. No. Cuentos. Quería acabar.

Adela: ¿Pero ya no quieres, verdad?

M^a Teresa: No sé. Me encuentro ridícula, ridícula. ¿Cómo me presento ahora a la gente? Tendría que hacerme un traje nuevo... de auto-luto.

Con esta última réplica termina el material redactado de la obra. Sin embargo, conocemos parte del contenido que Aub no llegó a escribir gracias a los esquemas que elaboraba para estructurar cada acto. Respecto al primero, por ejemplo, la comparación entre la descripción de las escenas y su contenido y las escenas en sí, nos permite apreciar, por un lado, que terminó escribiendo alguna escena más de las previstas; que añadió personajes con los que en el momento de la plasmación de su planteamiento no contaba, como Margarita; y, por otro, completar esa quinta escena inconclusa. Si seguimos, pues, ese primer esquema, vemos que se mantiene fiel a lo escrito en las primeras tres escenas, ampliamos incluso alguna información –como que Fernando «tiene relaciones hace 20 años» con Margarita–, pero no hay ninguna mención a la escena cuarta, en la que Adela se entrevista con Margarita. La cuarta de ese esquema, que sería la quinta en la obra, cuando la madre intercambia unas palabras con María Teresa, la preveía Aub bastante distinta. Quería presentar en ella a las dos hijas mayores, Isabel y Victoria, y sus problemáticas individuales dentro de la crisis económica familiar. Anotó que a Isabel «no le afecta, su marido es rico», mientras que, en el caso de Victoria, «su marido se quiere divorciar». Y que

ambas «salen para ver a María Teresa que está enferma». Aub reserva la última escena en el esquema a la conversación entre Juan y Adela, en la que él quiere que su madre «reclame al barón de Vergel que lo trate como su hijo», aunque Aub decida finalmente trocar al barón por el conde de Andax. Tampoco aparece ninguna referencia a la séptima escena, entre Adela y el dicho conde.

El esquema correspondiente a lo que suponemos el segundo acto, ya que no aparece indicado, pero se correspondería con lo escrito, es mucho más esquemático, valga la redundancia. Aub especifica así el contenido de la primera escena: «Suicidio M^a Teresa / Salvada – vergüenza / Felipe – Querida – Mujer»; y, de la segunda: «Criados / Administrador de la finca y Fernando / Fernando y hermano Margarita / Miguel e id.». Se conserva también un diálogo que Aub titula «Criado. Criada», a pesar de que los personajes que intervienen son el Mayordomo y la Criada, que podría corresponderse con el inicio de la segunda escena del segundo acto.

En esta escena suelta, también inconclusa, los dos criados, cuya relación no se limita a lo estrictamente profesional, según se deduce de alguna de sus réplica – «ya te he dicho que fuera de tu cuarto no debes tutearme», le dice él a ella–, comentan la situación de la casa. Ella, que sabe que él conoce mejor los asuntos de la familia, quiere enterarse de lo que sucede. Él, sin aclararle nada, le da algunos consejos acerca de cómo debe comportarse un criado en cada situación, pero ella parece tener claro que, sean cuales sean los detalles del asunto, se van a quedar sin trabajo:

Mayord.: Un buen criado debe de saber cuanto sucede en la casa donde sirve. [...] estar alerta a cuanto sucede y se oye. Y sacar conclusiones. Así sabe uno cómo comportarse, si echar el pecho afuera para anunciar las visitas, o preferir el tono normal, o hundir los hombros como si estuviésemos de luto. [...] Se anuncia con énfasis y pecho adelantado cuando no son visitas de confianza, cuando hay dudas sobre lo que pueda suceder en casa. Cuando hay miedo.

Criada: Pues te puedes ir encargando un corsé. [...] Y mañana todos de patitas en la calle. Y si no al tiempo[,] Don Segis. ¿Cuánto tiempo llevaba aquí?

Mayord.: Seis años.

Criada: Buena casa[,] ¿no?

Mayord.: Buena. La señora un poco méteme en todo, pero en fin, las hay peores. ¡Dios quiera que encuentre otra por el estilo!

Criada: Ahora nos va [a] colocar el sindicato.

Mayord.: A eso vino anoche mi hijo.

Aunque el diálogo esté también incompleto, ya que, como se aprecia en la cita, termina de manera brusca e incluso abre otra línea de discusión, las réplicas que llegó a escribir Aub casan muy bien con la única función que, durante todo el primer acto, así como en la escena del segundo, ha desempeñado el mayordomo: anunciar a las visitas. De hecho, es la presencia del criado la que, en casi todos los casos, interrumpe la escena presente y marca la siguiente, recurso que se repite en varias de las escenas. Su irrupción anuncia también la incorporación de un nuevo personaje, normalmente externo al núcleo familiar, en la historia.

4.3.3.4. Una pieza vertebrada alrededor de una madre

Lo que conocemos de *Los desheredados* nos muestra una obra que seguramente, tanto por el número de personajes como por las sub-tramas que plantea Aub con cada uno de ellos, hubiera dado para una pieza de cierta extensión, tal vez de varios actos. En lo que podemos leer del primero, Aub planteó el conflicto y presentó a los personajes, y parece que en el segundo iba a desarrollar las tramas individuales que empezaban a complicarse a raíz del conflicto principal: la deuda.

A pesar de los numerosos personajes, es evidente que la obra gira alrededor de la figura de la madre, la protagonista, quien aparece prácticamente en todas las escenas. De hecho, la carpintería teatral aubiana, por los materiales que conocemos, no da muestras de una gran originalidad, sino que aprovecha el recurso de entradas y salidas de escena, en las que la madre permanece, para ir planteando las problemáticas individuales de cada personaje o de cada pareja de personajes y cómo se enfrentan esos obstáculos, siempre supeditados al manejo de la situación por parte de Adela, que es quien orquesta realmente las soluciones para cada miembro de la familia.

Por ello, es también el personaje mejor definido y con más matices. Al tratarse de una obra donde predominan claramente los diálogos, y en casi todos es ella una de las interlocutoras, eso permite que el lector conozca en mayor profundidad su carácter respecto al del resto de papeles. Y, de hecho, no sólo su carácter, sino también su pasado, sus intenciones futuras, su forma de pensar, de

afrontar la vida, e incluso –sin que Aub lo haga de forma explícita– intuir qué opinión le causa cada uno de los hijos e hija con los que interactúa.

No es de extrañar esta figura de la madre vertebradora del drama en Aub, ya que la encontramos en otras obras, muy distintas entre sí, como la Deseada del drama homónimo, o también la Emma de *De algún tiempo a esta parte*, que es, por encima de los demás roles, una madre. Pero si tuviéramos que fijarnos en una madre con características dramáticas similares a Adela, es decir, sobre la que se vertebra la obra y quien lleva mayoritariamente el protagonismo, casi en todas las escenas, esta sería, sin duda, la protagonista de la adaptación gorkiana, *La madre*, aunque sean de intenciones y caracteres totalmente opuestos.

Aunque *Los desheredados* es claramente un material inconcluso e incompleto, en el que mucho de lo planteado queda sin resolverse, lo que se puede leer apunta a un drama costumbrista, con personajes de clase alta, incluso con aires aristocráticos, como alguna de las amistades de la familia, situado en el Madrid de Alfonso XIII. Es decir, sin relación con la actualidad del momento de escritura de la pieza que, aunque no sea posible ni siquiera aventurar una fecha, sí lo situamos en el exilio mexicano del autor, es decir, a partir de la década de los cuarenta.

Sin embargo, contrasta con la mayoría del teatro que conocíamos hasta ahora de Aub escrito en sus primeros años de exilio, porque no se trata de una obra políticamente comprometida, o, al menos, no parece que apunte a eso. Aunque, como se ha señalado ya en otras ocasiones, lo que en Aub puede empezar como un drama costumbrista, puede terminar en una espiral onírica de desenlaces vitales o en un falso ensayo teatral. Es poco probable que se planteara lo segundo, ni aun lo primero, pero solo con el material que contienen estos folios es imposible saber con seguridad cuál hubiera sido el desarrollo dramático y estético de esta obra.

Lo que sí queda claro es el tema sobre el que Aub quería que tratara, que no es otro que la tiranía de las apariencias, las hipocresías de esa clase alta que está dispuesta a hacer cualquier cosa por mantener su estatus social. El miedo a la reacción de los demás, al qué dirán, la vergüenza, son tan grandes que son capaces de inducirles al suicidio, como en el caso de la hija menor, que incluso ante el fracaso de una situación tan extrema no hace más que lamentarse y preocuparse por la opinión que de ella tendrá la gente.

4.3.4. Teresa (1950)

4.3.4.1. Descripción de los materiales

Tanto el manuscrito como el mecanuscrito de esta pieza se encuentran en el primer documento del volumen 19 de la caja 7 (AHC. C7.V19.D01). La versión manuscrita ocupa cuarentaiséis páginas, escritas en tinta verde las treintaicinco primeras, en tinta roja las diez últimas, y mayormente en tinta verde, aunque en roja las líneas finales, la trigésimo sexta página. Las correcciones igualmente manuscritas y posteriores, están hechas en tinta verde en las páginas escritas en rojo y viceversa.

El mecanuscrito contiene la transcripción a limpio del manuscrito y ocupa veintiséis folios en los que no se aprecian correcciones manuscritas, por lo que parece que no fueron revisados de nuevo tras la transcripción. El título de la obra aparece en mayúsculas; las didascalias de cuadros y escenas, en minúsculas, centradas y subrayadas; y las de personaje también en mayúsculas. Las acotaciones no aparecen en cursiva ni subrayadas, sino en letra redonda. Las páginas están numeradas a partir de la segunda en la parte central del margen superior.

4.3.4.2. Cuadro primero

Teresa, que aparece fechada al inicio del manuscrito en 1950, se compone de cinco escenas correlativas, pertenecientes tres al primer cuadro y dos al segundo, además de otras dos escenas consecutivas entre sí, pero que, si se sigue la cronología de la acción dramática, se aprecia fácilmente que parecen ser bastante posteriores a las primeras.

Aub no especifica el lugar ni el tiempo de la acción, ni siquiera el tipo de estancia en la que se desarrollarán las escenas. No obstante, sabemos que la obra sucede en México por las referencias geográficas y por estar plagada de mexicanismos, como señalaremos en su momento. La acotación inicial reza: «*Héctor mira con atención un cuadro. Pasa a mirar otro, se fija en la puerta de la derecha, espera, no sabe qué hacer. Entra Teresa*». La mujer se disculpa por haberle hecho esperar y «*le tiende un cheque*». Héctor le da las gracias y le asegura que «*si no fuese por la boda de Ángela...*». Teresa hace algunas preguntas triviales sobre la boda –con quién se casa, cuándo, si están muy atareados con los preparativos–, pero se

intercalan en su conversación banal algunas alusiones que revelan desde el principio que los dos comparten un pasado: «Héctor.- Cuando estoy contigo soy más tonto de lo acostumbrado. / Teresa.- No siempre fue así. / Héctor.- Sí. Lo que sucede es que antes no me atrevía a decirlo... ni a mí mismo». Se interesa luego Teresa por saber cómo le va, él le habla de sus achaques de salud, de los consejos de su médico, pero le admite los nervios que le produce el verla, y aparecen de nuevo las alusiones al pasado:

Héctor.- [...] Cada vez que vengo [a verte,] cólico seguro.

Teresa.- Pero vienes.

Héctor.- Si no vengo me da otro, por culpa de la otra.

Teresa.- Nunca hiciste lo que querías. [...]

Héctor.- Hace muchos años que me acostumbré a hacer lo que deseaban los demás. Al final resulta cómodo, a menos que dos quieran algo distinto y tengas que escoger.

Teresa.- Tú nunca escogiste: te escogieron.

Tras un par de réplicas más, ella le pregunta si se va a quedar, aunque él le dice que no, que se vuelve esa misma tarde. Teresa le avisa de que «estoy esperando a Carmen de un momento a otro» e inician una conversación que será determinante respecto al resto de la obra, ya que, por un lado, aporta referencias más claras acerca de la relación que hubo entre ellos, y, por otro, porque Aub adelanta al público información relevante sobre los personajes que aparecerán en escenas posteriores:

Héctor.- ¿Cómo está?

Teresa. Bien. Tiene novio.

Héctor.- Tiene dieciocho años.

Teresa.- Demasiado joven.

Héctor.- Menos tenías cuando te casaste.

Teresa.- Por eso digo: demasiado joven. *(Pausa)*. Así se lo escribí.

Héctor.- ¿Quién es él? ¿Gringo?

Teresa.- No, gachupín, que es peor.

Héctor.- ¿Por qué? Dicen que son buenos maridos. No tanto como los gringos, que lavan hasta los trastes.

Teresa.- En las películas.

Héctor.- Cada pueblo tiene las películas que merece.

Teresa.- Te vas haciendo inteligente.

Héctor.- ¿Tú también lo notas? Será porque hemos dejado de vernos tanto tiempo. *(Pausa)*.

Teresa.- Querían casarse allí, en Cornell. Le escribí que no, que viniese aquí, que le conociéramos... (*rectifica*) que le conociera; que ya veríamos.

Héctor.- ¿Vendrá?

Teresa.- Sí, dentro de un mes; creo. Es bastante más grande que ella.

Héctor.- ¿Qué hace?

Teresa.- Creo que tiene dinero.

Héctor.- Eso no le hace daño a nadie. [...] No hay nada peor que ganarse la vida, una vida que nos dieron gratis y sin pedirla.

Teresa.- ¿No esperas un día para verla?

Héctor.- ¿Para qué? ¿Para que se entere de que vengo de cuando en cuando a pedirte dinero? ¿De que no sé ganármelo? No. Ya está bien así.

Les interrumpe Inés, quien entra para enseñar unas telas a Teresa y preguntarle cuál de ellas elige, cosa que Teresa hace sin dilación y sin dudar un segundo. Héctor le alaba esa capacidad de no «dudar de nada» y musita: «Fui tu único fracaso». Teresa se sorprende de esa afirmación y le responde que «sin ti no hubiese sido lo que soy». Le pregunta si quiere algo más, aparte del cheque, «unas telas, un traje», pero él prefiere no abusar más, aunque reconoce que la familia le ha hecho el encargo. De modo que Teresa le recomienda una tienda y que diga que va de su parte para que le hagan descuento. Tras otra breve interrupción de Inés, Teresa acompaña a Héctor a la salida.

En la segunda escena Aub confirma todo lo que ha insinuado en esta primera: la relación pasada entre Teresa y Héctor, su posterior separación, que él es el padre de Carmen, y la profesión de Teresa como modista, además de añadir nuevos datos acerca del pasado de la protagonista. Lo hace a través del personaje de Adrián, que aparece en escena mientras se oye la voz de Teresa que le pide que pase y espere. Aub describe así la entrada en escena del nuevo personaje masculino: «*Cuarenta años, pulcrísimo, frío, distante. Mira el mismo cuadro en que se fijara Héctor*».

Cuando aparece Teresa, él inicia su primera intervención hablando del cuadro: «Cada día me gusta más. Es la ventaja de algunos cuadros: tienen la piel más dura que nosotros. Envejecen pero mucho más lentamente y luego –los muy buenos– se establecen en la edad y ya no hay quien los mueva». Ella le replica preguntándole su parecer acerca de unos botones y, tras el intercambio de impresiones estéticas, ella se interesa por si se ha cruzado con alguien al entrar.

Adrián le dice que no, pero pregunta a quien se refería y, aunque Teresa le responde que «no tiene importancia», él deduce que se trata de Héctor.

Ella, para cambiar de tema, le señala que lleva una semana sin pasarse y le pregunta dónde ha estado, pero él responde con un evasivo «por ahí», y ella remarca: «Tú siempre tan preciso cuando se trata de ti». Señala así Aub otro rasgo del personaje, además de los enumerados en la acotación inicial de la escena. Teresa vuelve a desviar la conversación hacia su trabajo, pero Adrián, tras sentenciar que «en el cielo debe haber un lugar especial para las modistas de tu categoría», le pregunta por el motivo de la visita de Héctor, teniendo en cuenta que su hija está al llegar. Pero ella le aclara que él «no quiere verla». Adrián inicia una suerte de interrogatorio acerca de Héctor, que rápidamente se convierte en una conversación acerca del pasado en común que les une:

Adrián.- [...] ¿Qué hace?

Teresa.- Lo de siempre: de todo y nada.

Adrián.- ¿Sigue en Lagos?

Teresa.- Sí.

Adrián.- ¿Cuántos hijos tiene?

Teresa.- Cinco. Ahora se le casa la mayor.

Adrián.- ¿No habrá venido a que le hagas el traje de novia?

Teresa.- No.

Adrián.- ¿No se lo ofreciste?

Teresa.- ¿Debí hacerlo?

Adrián.- De ninguna manera. ¿Sabes allí que fuiste su mujer?

Teresa.- Lo supongo. Debí de ser el mayor orgullo de Olga. ¿Te acuerdas de ella?

Adrián.- ¡Cómo no voy a acordarme!

Teresa.- Seguirá creyendo que me lo quitó.

Adrián.- Buen provecho.

Teresa.- No dejaste de tener participación en aquello. [...] Tú y Salvador.

Adrián.- Salió mal.

Teresa.- ¿Cómo que salió mal?

Adrián.- Pensamos que te volverías a casar. [...] Y en vez de seguir con tu historia, te nos volviste modista.

Teresa.- No tenía talento.

Adrián.- Tenías. Lo que sucedió es que lo echaste a rodar. [...] ¿No has vuelto nunca a pintar? [...] Creíamos que al separarte de ese lastre ibas a volar y, de la noche a la mañana, te nos convertiste en... lo que eres...

Teresa.- Había que vivir.

Adrián.- Pintando también hubieses vivido.

Teresa.- Pero mal. Por mí no me importaba, olvidaron ustedes a Carmen.

Adrián.- Entonces ¿por qué no te casaste con Chucho Calatrava? [...] Si te importaba el dinero...

Teresa.- ¿Hay alguna razón especial que te haga ser desagradable esta mañana?

Él se justifica con una excusa banal acerca de que pidió «unos cachemires a Londres y al recibirlos vi que cambiaron el dibujo», y pasan a hablar sobre ese contratiempo hasta que Inés vuelve a interrumpir para consultar a Teresa acerca de una clienta. La jefa despacha el caso con firmeza y rotundidad y, cuando Inés vuelve a salir, Teresa enfrenta a Adrián y desvela algunos datos más sobre el personaje:

Teresa.- [...] dispara lo que tengas que decir. Ya has dado bastantes vueltas.

Adrián.- ¿Cómo sabes que tengo algo que decirte?

Teresa.- Mira, Adrián, te conozco hace veinte años: eres incapaz de una salida de tono, de una grosería, a menos que te descontroles –y perdona la palabra, que ya sé que no es española y que para un candidato a la academia, como tú, suena mal–. Y eso no te sucede más que cuando tienes que hablar de algo que no te gusta. O, sin que lleguen a eso, de algo que te saque de tu caminito, de tus costumbres, de tus gustos. ¿Sí o no? [...] Soy toda oídos. [...] Ándale.

Adrián le reconoce que Carmen le ha llamado por teléfono esta mañana antes del último tramo de su viaje y que «estarán al llegar».

Teresa.- ¿Así, en plural? ¿Con quién viene?

Adrián.- Con su marido.

Teresa (*anonadada*).- ¿Qué?

Adrián.- Ya lo has oído. Quería que te preparara.

Teresa.- Pues, como dramaturgo, te ha salido bastante mal. ¡Es el colmo! ¡Qué se habrá creído esa niña! ¿Ese es el caso que le hace a su madre? Si te digo...

Adrián.- Adereza ahora unos cuantos lugares comunes. Desmelénate. Chilla, grita horrores.

Teresa.- ¿Es que no tienes corazón? [...] (*Se echa a llorar suavemente, luego arreceja su pena y solloza. Adrián la deja un momento, luego se le acerca, le pone la mano en el hombre*).

Adrián.- Tiene veinte años.

Teresa.- ¡Dieciocho!

Adrián.- Es lo mismo.

Teresa.- ¡Qué va a serlo! ¿Y con quién, con quién? ¿Qué sabe ella? ¡Lo mismo que yo, o menos, a su edad! Y ya ves cómo me fue. Además, ¡qué falta de respeto!

La madre sigue lanzando improperios mientras Adrián trata de calmarla contrarrestándolos con frivolidades, pero Teresa no está para bromas y le exige más detalles sobre la conversación que mantuvieron por la mañana. Él sólo sabe que «se casaron al salir del colegio», es decir, de la universidad. Teresa se lamenta de que los hijos «no puedan creer que queremos lo mejor para ellos», pero Adrián le hace ver que su actitud está siendo egoísta, cosa que a ella la indigna todavía más:

Teresa.- ¡Qué tú me digas eso a mí, conociéndome como me conoces!

Adrián.- Querías tener a tu hija algún tiempo más a tu lado.

Teresa.- ¡Por eso me separé de ella! ¡Por eso la mandé al mejor colegio, a tres mil kilómetros[,] ¿no?!

Adrián.- Pensando en lucirla aquí, después. Y si quieres que te diga la verdad (*con toda mala fe*) lo que te duele es que no va a ponerse el traje de novia que habías soñado.

Teresa.- Eres un cerdo cruel.

Adrián le pregunta si sabía que Carmen tuviera novio, cosa que él desconocía, y le pide qué sabe sobre él. Pero vuelve a interrumpir Inés, que parece que ese sea todo su cometido en la obra, y Teresa le grita que «¡No estoy para nadie!». Pero quien la reclama no es otra que su hija, quien entra, dando así inicio a la tercera y última escena del primer cuadro. Las dos «*se abrazan largamente*». Cuando aparece «*Andrés en la puerta, un tanto cohibido [y] lo ve Adrián*», va hacia él y le saluda por su nombre, y también «*se abrazan efusivamente*», ya que, por lo visto, se conocen. Andrés «*saluda ceremoniosamente*» a Teresa llamándola «señora», pero Carmen le apremia para que la trate con (tal vez demasiada) familiaridad: «¿Qué es esto de señora? ¡Mamá!». Y cae el «*telón*» que marca el final del primer cuadro.

4.3.4.3. Cuadro segundo

La primera escena del segundo cuadro no contiene ninguna acotación inicial, por lo que desconocemos la ubicación y el tiempo que haya pasado entre un cuadro

y otro. Sin embargo, parece que se trata del mismo día, un rato más tarde. En la primera escena, Adrián y Andrés aprovechan para ponerse al día después de mucho tiempo sin verse. Andrés le comenta que supo que estrenó otra comedia con éxito, y Adrián parece lamentarlo con esta reflexión acerca del éxito en su oficio:

Aquí las comedias siempre tienen éxito. No van a verlas, pero tienen éxito. Los amigos suben al foro, al final del tercer acto, te abrazan: ¡Magnífico, hermano, espléndido[!] Vuelven la espalda y al primero que le viene a mano: -¿Has visto? ¡Pobre Adrián! Desde «La pluma» no ha escrito nada que valga la pena.

Andrés le señala que es lo mismo que el propio Adrián hace con sus compañeros de oficio, porque «[los escritores] no están contentos como no hablen mal unos de otros». Pero Adrián le rebate que no es un mal exclusivo de los escritores, sino que ocurre en todos los gremios. Tras este preámbulo, Adrián le pide que le explique. Andrés no sabe qué responder: «no hay explicación que valga. Me conoces bastante: nunca he sabido decir que no a nada». De todos modos, Adrián le somete a un breve interrogatorio mediante el que el lector/espectador conoce también mejor al inesperado marido y sus peculiares modos:

Adrián.- ¿Dónde la conociste?

Andrés.- En la Universidad. La vi, me gustó, me casé.

Adrián.- Yo suprimiría el singular de todos los verbos: trajo todos los males que padecemos. No sólo por simple cortesía debieras decir: nos vimos, nos gustamos, nos casamos. Si César hubiese empleado el plural posiblemente hubiera salido mejor librado.

Andrés.- Ya sabes que no me falta humildad.

Adrián.- A ti no te falta nada.

Andrés.- No comprendo tu enojo. ¿O es que te molesta, a ti también, la diferencia de edad?

Adrián.- ¿A mí también? ¿Quiénes son los otros?

Andrés.- Hasta ahora, nadie. [...]

Adrián.- No habrás dejado de pensar que puedes ser su padre.

Andrés (*riendo*).- Si vieras que no se me ha ocurrido ni un solo instante.

Adrián.- Siempre pensé que eras un insensato. [...] ¿Has pensado alguna vez lo que ibas a hacer?

Andrés.- A Dios gracias, no. Así no tengo por qué arrepentirme. [...] me dejo llevar por mi primer impulso. No vayas a creer que, por eso, me hayan salido peor las cosas. [...]

Adrián.- Y ¿ella lo sabe? [...] Que no sabes decir que no a nada.

Andrés.- Me quiere como soy. ¿O vas a echármelo en cara? Mira, Adrián, nunca me he arrepentido de lo que hice: porque es pasada, y eso ya no existe.

Adrián.- ¿Y el día de mañana?

Andrés.- Igual que el de ayer: no es. Cero igual a cero. Claro, para ti es todo lo contrario: padeces por el futuro, por ser célebre, por lo pasado, por el qué dirán de lo que hiciste. Al fin, lo mismo.

Después de un desvío hacia la vida de Adrián, por el que conocemos que es muy aficionado a que le tiren las cartas y que también es católico, éste retoma su interrogatorio acerca del reciente matrimonio:

Adrián.- [...] ¿Te casaste por la iglesia?

Andrés.- Todavía no. Lo haremos aquí. Qué iban a decir ¿no? [i]Figúrate!

Adrián.- [...] Me hace gracia ver a todos nuestros amigos más o menos artísticos –como dicen los gringos[,] para tener la conciencia tranquila– pasar por ese trance con tan buena voluntad. Y no digamos que lo hace el novio por respetar las creencias de la novia, no. Dos pertenecientes a las mejores familias... digamos «revolucionarias», para entendernos, hincándose y haciendo caravanas que desprecian; por el mito y el qué dirán. El «qué dirán» de los que dicen despreciar. [...] ¿Van a vivir aquí?

Andrés.- ¿Aquí, en casa de mi suegra?

Adrián.- No, en México.

Andrés.- Tenemos que volver a Cornell. [...] En septiembre, a principios de curso.

Tras la conversación no del todo amistosa, puesto que Adrián se muestra un tanto a la defensiva en varios momentos, éste tiene que marcharse y llama a Teresa para despedirse. Su entrada marca el inicio de la segunda escena. Teresa le invita a quedarse a merendar, pero Adrián se excusa. Le pregunta por Carmen, quien «se quedó dormida platica que te platica», cosa que Adrián comprende porque «a mí también las emociones me dan sueño». Teresa le invita entonces a comer al día siguiente y Adrián acepta. Salen los tres para acompañarle a la puerta, y «*la escena se queda sola un momento. Regresan Teresa y Andrés*».

Y la segunda escena contiene otro interrogatorio al flamante esposo, esta vez hecho por su suegra, que, al parecer, igual que Adrián, también le conocía de antes, aunque no quede claro de qué. Teresa se ahorra los preámbulos e inicia la conversación directamente por donde le interesa, hablando de Andrés como el «esposo de mi hija» y preguntándole «cómo fue»:

Andrés.- ¿No habló usted con Carmen? [...] ¿No le dio detalles?

Teresa.- De lo mucho que le quiere. De lo feliz que es. Hechos, fechas, pocos o ninguno.

Andrés.- Como siempre, fue muy sencillo. [...]

Teresa.- Y no pensó usted un solo momento que me pudiera parecer mal, a mí...

Andrés.- Sí, pero no tenía mayor importancia.

Teresa.- ¿Cómo se atreve usted?

Andrés.- Me conoce usted, señora. Suelo decir, más o menos[,] lo que siento. Créame[,] no da malos resultados como suelen predecir.

Teresa.- Me parece que se hace usted muchas ilusiones.

Andrés.- Ninguna, nunca, porque jamás pienso en el día de mañana.

Teresa.- ¿Y cree usted que esta declaración me da confianza para el porvenir de mi hija?

Andrés.- ¿Se fía usted de las intenciones?

Teresa.- ¿De qué entonces?

Andrés.- De nada. [...]

Teresa.- [...] ¿por qué se casó?

Andrés.- Porque quise.

Teresa.- ¿Sólo usted?

Andrés (*riendo*).- Digamos que a medias.

Esa risa parece relajar un poco el ambiente, y el hombre le ofrece a Teresa un cigarrillo, que ella acepta, y, a cambio, le ofrece una copa de tequila con la que brindan. Pero, tras esa pausa, Teresa retoma el interrogatorio al yerno, aunque esta vez él parece mostrar una actitud mucho más combativa:

Teresa.- [...] no sé nada de usted.

Andrés.- Mi nombre, mi profesión, mi fotografía. ¿Sabe usted algo más de la gente que conoce?

Teresa.- No están casados con mi hija. [...] Sinceridad por sinceridad: no me gusta el tono que emplea.

Andrés.- Será malo, pero es mío. Mire usted: tenemos más o menos la misma edad.

Teresa.- ¡Podría usted ser su padre!

Andrés.- ¿Cree que es esa la razón principal de su enojo? No. Le molesta que Carmen no la consultara: no haber podido dar su opinión. Lo comprendo: yo también soy demócrata. Los hechos consumados son malos de tragar cuando se cree uno con el derecho de voto. [...]

Teresa.- ¡Por lo menos opinar!

Andrés.- Todavía está usted a tiempo.

Teresa.- ¿Qué? [...] ¿No están casados?

Andrés.- Por lo civil.

Teresa.- ¿No es suficiente?

Andrés.- Por lo visto, para Carmen, no. Y yo respeto siempre las opiniones ajenas cuando tienen algo que ver conmigo. Así que, si usted quiere y mi esposa está de acuerdo, mañana nos podemos divorciar.

Teresa.- ¡Divorciarse!

Andrés.- No me diga que es enemiga de esta sabia e inmemorial medida. ¿Usted está divorciada, no?

Como el ambiente ha vuelto a ponerse tenso, Teresa le ofrece otra copa, que él declina. Sin embargo, no está dispuesta a dejarse vencer, así que sigue insistiendo en que le cuente acerca del romance.

Andrés.- ¿Qué no se puede usted figurar? Venía a mis clases. El profesor de cierta edad, la alumna enamorada.

Teresa.- Exactamente lo que me temía.

Andrés.- Porque suele ser fiebre primaveral[,] ¿no? Pues, ya ve usted, ha sido distinto.

Teresa.- ¡No me diga que porque ella es distinta! ¡Carmen es como todas, nunca me cegó...!

Andrés.- ...el amor maternal. Pues a mí, con su permiso, lo hizo el amor a secas.

Teresa.- ¿Por vez primera?

Andrés.- ¿Lo cree usted indispensable?

Teresa.- Pensándolo bien, no; pero sin pensarlo, de buenas a primeras, sí.

Andrés.- ¿Y qué quería usted que hiciese? Que en vista de que... (*se corta, se sonríe*). ¡Qué mal hemos empezado esta conversación!

En vista de que no logran mantener una charla distendida acerca de la relación entre Andrés y Carmen, Teresa decide cambiar de tema y preguntarle por sus orígenes, ya que, hasta ese momento, ella sólo sabe –como le ha indicado a Héctor en la primera escena– que es gachupín, término despectivo que se usa en

México para designar a los emigrantes económicos españoles, normalmente referido a los que llegaron antes de la guerra civil. De modo que Teresa le pregunta si es mexicano y se sorprende de que Andrés le confirme que sí, y que nació en la Merced, uno de los barrios emblemáticos del centro histórico de Ciudad de México. Él, que se percata de la sorpresa, le comenta que ya suponía que ella creía que era español, pero que los españoles eran sus padres. Teresa se interesa por ellos, pero él le dice que ya no viven, y que lo único que le queda de ellos es el negocio familiar que lleva su hermano, una colmado llamado «La verdadera Asturias». Le aclara además que, «como buen hijo de españoles, mexicano por los cuatro costados, tengo mala opinión de Hernán Cortés».

Teresa sigue indagando en la vida del yerno y sabemos por las respuestas de éste que es profesor de literatura Hispanoamericana –suponemos, por las alusiones que a ella se hacen a lo largo de la pieza, que en la universidad de Cornell, en el estado de Nueva York– y que había sido muy amigo de Adrián pero que «hacía muchos años que no nos veíamos». La conversación queda truncada en un momento en el que la tensión vuelve a ser palpable, ya que Andrés acaba de considerar a Teresa el adversario al que se enfrenta «por vez primera» y, cuando ella le interrumpe para cuestionar su elección verbal –«¿Nos enfrentamos?»– él no titubea en su respuesta: «Sin duda. Vengo a quitarle algo suyo».

4.3.4.4. Dos escenas posteriores en el tiempo dramático

Por el contenido de las dos últimas escena que, hasta donde sabemos, Aub escribió de *Teresa* se deduce forzosamente que entre éstas y las anteriores ya comentadas hay un vacío en la acción dramática, por lo que parece que la obra no sólo está inconclusa, sino que también está incompleta. Nos referimos a ellas como escenas para seguir los usos del autor, pero, en esta ocasión, Aub no hace constar la didascalía de «escena». Tal vez porque no tenía claro aún qué escenas, numéricamente, iban a ser, al no haber redactado las precedentes.

La primera de ellas puede dividirse en dos partes diferenciadas e igual de reveladoras ambas. La primera parte se corresponde con un monólogo de Teresa que citamos íntegramente para una mejor comprensión y análisis:

Teresa (*a la grabadora*).- ¡Fuera! ¡Fuera! A ver si, de una vez se me quita ese peso negro. ¿Qué me ha sucedido? ¿Eres tú Teresa, la de ayer? No: di un vuelco. Algo me atropelló, me pasó por encima, me aplastó. Me miro

por dentro –que no me atrevo a verme en un espejo... Yo era... No, basta de subterfugios: yo soy. ¿Qué soy? ¿Qué adjetivo colgarme? ¿Cómo es posible? ¡Virgen de los Remedios! Sí: ve ahora haciendo promesas. Promesas, ¿para qué? ¿Alguien me oirá? ¿Sabrá alguien lo que pienso? ¿Quién si no yo sentirá lo que siento? ¿Él? Ni pensarlo. Si me callo, nadie sabrá nada. Y callarme no me costará. Además, dentro de quince días, dentro de un mes, de dos, de tres todo estará en orden. Nadie se dará cuenta... Teresa, ¿cómo es posible? ¿Qué te ha sucedido? ¿Y Carmen, tu hija? Es curioso: no cuenta para nada, no entra en juego, no pesa nada. Sólo él y yo. Sólo yo. Sí, gritado, a ver si se te quita, si se te va, si desaparece; grítalo: quisieras ser suya, ahora, ahora mismo; apretujarte contra su cuerpo, que te penetrara, que te hincara contra la tierra: desaparecer en sus brazos, besarlo hasta la raíz, morir... ¿Eres tú la que hablas? ¡Eh, Teresa! ¿Eres tú? Sí, yo soy, la misma de ayer, otra. ¿Quién, sombra de quién? ¿La que habla, la verdadera? La verdadera de ayer, otra; la verdadera de hoy, otra. ¿Qué hay en él que así me ha conmovido las entrañas y la entraña? ¿Qué hay en él? Te está bien empleado, Teresa; por huir de todos. Tenía que llegar así lo imposible. No lo niegues: lo estabas esperando desde hacía años. Tenía que llegar el ante el cual no te pudieras defender. No: no tendrás necesidad de defenderte: nadie te atacará. Y ¿por qué no? Dime, ¿por qué no? Y un día, y otro día, y otro... ¿Qué ha sido? Su prestancia[,] ¡bah![,] tantos otros hay mejor plantados. ¿Su voz? Sí, tal vez: su voz que se me metía adentro y se revolcaba en mi pecho y en mi cintura, en mi vientre: su voz grave. Pero algo más, ¡Dios mío!, algo que me dejaba atónita, hecha polvo, deshecha, dispuesta a rehacerme en sus brazos, en su boca, en su lengua. ¿Inteligente? Sí, sin duda, pero no: contaba tan poco. Teresa: todavía eres joven. Nunca lo dudé, pero este es mi descubrimiento: sí, más joven que mi hija y [a] ella la disfrutará, y yo me alegraré. Sí, me alegraré... No me atrevo a pronunciar tu nombre no sea que se me meta adentro y ya no pueda sacármelo. No, no diré nunca tu nombre.

Como vemos, Teresa se ha enamorado de Andrés de un modo apasionado e inesperado. Aub, para justificar dramáticamente el soliloquio de su personaje y no hacer que la mujer hable, sencillamente, sola, en voz alta, a la nada, le hace confesar sus sentimientos «a una grabadora». Desconocemos si ese elemento tiene algún significado dramáticamente o si Aub planeaba que tuviera más usos en las escenas anteriores e inexistentes. La cuestión es que el monólogo de Teresa contiene una serie de recursos de escritura teatral que ya conocemos en Aub. El hablarse a sí misma intercalando la segunda y la primera persona, las dudas existenciales, y las

preguntas que se hace y se insta a responderse asemejan este fragmento a otro monólogo femenino aubiano, *María*²⁰³, que escribiría una década después.

Sin embargo, y a pesar de que los recursos dramáticos sean muy parecidos, hay algo radicalmente distinto entre estos dos monólogos: mientras María termina el suyo sin resolver su duda –hecho que asemeja ese pieza al *Monólogo de un comunista*, que se comentará en el apartado dedicado a las micropiezas²⁰⁴–, Teresa toma una resolución respecto a su situación, y está dispuesta a no dejarse vencer ante el amor, a que nadie conozca sus sentimientos, a no entrometerse en el matrimonio de su hija. Llama también la atención la sensualidad en las palabras de la protagonista, cuyos deseos físicos se expresan de manera muy clara.

En la segunda parte de la escena se añade la presencia de Carmen, que ha escuchado toda la confesión de su madre agazapada en el sillón, y que provoca un nuevo giro dramático a la historia:

Teresa (*a la grabadora*).- [...] No, no diré nunca su nombre.

Carmen (*surgiendo del sillón*).- Puedes decirlo sin miedo: se llama Andrés, y se va a casar contigo. Estás sin habla, no sabes qué decir, lo que va a facilitar mi tarea.

Teresa.- Cállate.

Carmen.- No. Habíamos dispuesto las cosas de otra manera, pero esta no es mala y, desde luego, mucho más rápida. Sólo una persona tan despistada como tú pudo tragarse lo de la boda civil y que Andrés –yo no tengo miedo de nombrarlo– no hiciera uso de sus derechos conyugales...

Teresa.- ¿Qué estás diciendo?

Carmen.- La pura verdad. Todo fue una combinación para casarte.

Teresa.- Mientes.

Carmen.- Andrés te sacará de dudas.

Teresa.- Es absurdo.

Carmen.- También lo era la vida que llevabas.

Teresa.- Mientes porque me escuchaste.

Carmen.- Podía haber callado. Hubieras vuelto a tu cama.

Teresa.- Pero...

Carmen.- ¿Qué? ¿O crees que si de verdad quisiera a Andrés te lo iba a dejar porque eres mi madre? No me conoces. [...]

²⁰³ Cf. pp. 109-110.

²⁰⁴ Cf. p. 460.

Teresa.- No me hagas más tonta de lo que soy. Si se les hubiera ocurrido ese disparate ¿a qué presentarlo como tu marido?

Carmen.- Me conoces lo bastante, mamá, para saber que nunca me hubiera casado sin tu consentimiento.

Teresa.- Estabas en Norteamérica.

Carmen.- No cambiamos tan de prisa, y todos sabemos lo que pensamos de las costumbres de los gringos.

Teresa.- Todo lo que dices no tiene ni pies ni cabeza.

Carmen.- A veces, la verdad no los tiene: se los inventan los hombres. Los hombres como Adrián, dicho sea haciéndole un favor.

Teresa.- ¿Insinúas que fue idea suya?

Carmen.- Sí.

Teresa se niega a creerlo y, como Carmen, muy segura, le dice que le pregunte al dramaturgo, Teresa llama a su casa por teléfono, a pesar de que «no son estas horas de llamar», ya que, tanto esa referencia como la que aporta Carmen cuando habla de que su madre hubiera vuelto a la cama, indican que es de noche y tarde. Adrián no está en su casa, sino que coge el teléfono su madre y Teresa le deja recado para que Adrián vaya a verla lo antes posible, «sea la hora que sea». Cuando cuelga, Aub indica «telón lento» para marcar el final de esta escena y el inicio de la siguiente, en la que entra Adrián. En cuanto lo hace, Teresa le pide que diga la verdad, pero él se anda por las ramas. Carmen también insiste, pero Adrián no parece querer entender:

Carmen.- Se destapó el pastel.

Adrián.- ¿Qué pastel?

Teresa.- Habla. [...] Escucho.

Adrián.- Mira, Teresita: son las tres de la mañana.

Carmen.- Mamá...

Teresa.- Tú, cállate: quiero que sea él quien lo diga.

Adrián.- Que diga ¿qué?

Teresa.- El plan que urdiste.

Adrián.- Soy inocente y no hablaré más que en presencia de mi defensor.

Teresa.- ¿Quién es?

Carmen.- Yo.

Teresa.- Tú, te callas.

Carmen.- Si callo, él también: así se convino. [...] Dile a mamá...

Teresa.- ¡No digas una palabra más! (*A Adrián*). Habla.

Adrián.- No es hora, mañana.

Teresa.- Ahora.

Carmen.- No cree...

Teresa.- Te he pedido que te calles, ahora te lo exijo. Ahora te lo exijo.

O mejor: vete. Déjanos solos.

Carmen.- No.

Teresa.- ¿Entonces confiesas que todo fue una invención tuya?

Carmen.- No. Adrián tuvo la idea. [...]

Adrián.- Lo siento, Carmen, pero no sé de qué estás hablando.

Carmen.- ¿Vas a negar que trajiste aquí a Andrés para que se casara con mamá?

Teresa.- Es inútil, Carmen. Ya es inútil, completamente inútil. Dicho sea de paso, no lo creí nunca. Adrián, perdona la desvelada, puedes irte a dormir. Presenta una vez más mis excusas a tu mamá. Buenas noches.

Esta es la última réplica de la pieza, que deja por resolver varias incógnitas: por un lado, si realmente se ha tratado de un plan para casar a Teresa o no; por otro, y en caso de que haya sido una triquiñuela, si Adrián ha sido la cabeza pensante, como lo fuera veinte años atrás para provocar el divorcio de Teresa y Héctor, o ha actuado Carmen por su cuenta y riesgo; y, finalmente, la duda cuya respuesta dictaminaría si estamos ante un drama o una comedia, que es si Teresa verá correspondidos o no sus anhelos amorosos con Andrés.

Esta última incógnita no hay modo de resolverla, pero, respecto a las primeras, Aub perfila a una Carmen muy segura de sí misma en sus respuestas, tan decidida y con tanta determinación como la que muestra su madre en las escenas anteriores. Por lo que nada debería hacer dudar al lector/espectador de su palabra. Sin embargo, y si realmente se trata de un plan urdido por Adrián, la primera escena del segundo cuadro, en el que él y Andrés se ponen al día y Adrián le interroga acerca de su relación con Carmen, tampoco tendría ningún sentido, a menos que Aub estuviera forzando que sus personajes hicieran comedia, es decir, fingieran ante el público para que, si finalmente se confirmaba ese giro, no resultara predecible ni hubiera ninguna pista en las escenas anteriores.

Resulta extraño que Aub niegue así al público el recurso de la ironía dramática, es decir, que no use uno de los trucos dramáticos más socorridos en comedia como es el hecho de que el público esté enterado del enredo para hacer más risible la ignorancia del personaje víctima del complot –en este caso Teresa–. No utilizar ese recurso y luego insertar ese giro y que la obra sea una comedia, es decir,

tenga un final feliz, es, por un lado, una decisión no muy acertada, ya que resultaría tramposo, dramáticamente hablando; y, por otro, poco habitual en un dramaturgo con la experiencia de Aub. Por lo que la ausencia de ese recurso –que debería haber estado presente, si no de manera definitiva, sí, al menos, con algunas menciones veladas a modo de pistas para el espectador en las escenas del segundo cuadro– podría llevarnos a pensar que Aub no planeaba escribir una comedia, sino un drama.

4.3.4.5. Nuevo drama romántico familiar

Más allá de especular acerca del género teatral en el que Aub hubiera insertado la pieza y de qué final le hubiera dado, resulta evidente que su intención era escribir un nuevo drama romántico, muy al estilo de *Deseada*, como comentaremos en el siguiente apartado. En el primer cuadro, Aub presenta a su protagonista y lo más destacado de su biografía: que fue pintora y estuvo casada con Héctor, con quien tuvo una hija, pero que dos de sus amigos, Adrián y Salvador (del que apenas se dice nada), lograron que su marido se fuera con otra mujer para que así ella se liberara del yugo matrimonial y, tras divorciarse, pudiera dedicarse plenamente a la pintura. Sin embargo, el plan no salió como preveían, ya que ella optó por hacerse modista, oficio que le pareció más seguro y estable para poder dar a su hija una vida mejor, y nunca más volvió a casarse. De hecho, la primera escena entre Teresa y Héctor resulta relevante sólo en tanto excusa para, en la segunda, volver sobre su pasado.

En el presente dramático, su hija, Carmen, se encuentra estudiando en una prestigiosa universidad norteamericana y va a volver a casa en sus vacaciones con la idea de invitar después a su novio para presentárselo a su madre. Pero ese primer cuadro, como hemos visto, termina con la noticia de que las cosas entre la pareja se han precipitado, se han casado ya en Estados Unidos y llegan juntos para que Teresa conozca a su yerno. El cuadro, pues, funciona como introducción dramática, para conocer tanto a los personajes principales como el conflicto que se desarrollará en los cuadros sucesivos, pero carece propiamente de acción. Eso no impide que la calidad de los diálogos que componen las dos escenas principales del cuadro le otorguen ritmo y cierta teatralidad, que se verá incentivada al final, primero con la noticia y el disgusto por la boda, y luego con la llegada de los recién casados.

En cuanto a las dos escenas del segundo cuadro, les ocurre un poco lo mismo que a las anteriores, y es que sigue tratándose de escenas introductorias para presentarnos al nuevo personaje y los antecedentes de la boda, es decir, del conflicto. La segunda, a diferencia de la primera, sí contiene una mayor carga dramática, precisamente porque el conflicto se presenta de manera mucho más latente entre Teresa y Andrés, y el constante desencuentro entre ambos se convierte en el motor dramático de la escena. Sin embargo, con en esas primeras cinco escenas que conforman el primero y lo que conocemos del segundo cuadro sólo puede señalarse el punto de discordia sobre el que parece que girará la pieza, pero Aub no hace mucho más que presentar los personajes (salvo en el caso de Carmen, a quien sólo conocemos por terceros, porque apenas tiene tres réplicas al final del primer cuadro) y las circunstancias dadas sobre las que se desarrollará la acción de la obra.

Las escenas verdaderamente substanciales son las dos últimas, en las que en cada una de ellas encontramos giros dramáticos que hacen que la acción se convierta en peripecia, es decir, en aquello que empuja a que haya forzosamente un cambio de dirección o de intención en el devenir de la obra o del personaje. El monólogo de Teresa, por ejemplo, es, en sí mismo, un ejemplo de anagnórisis en tanto que Teresa reconoce y se reconoce como una persona distinta, una persona enamorada a su pesar. Esa posibilidad parecía muy lejana en la segunda escena del segundo cuadro por cómo Aub presenta la relación entre ella y Andrés. Que luego Carmen revele que todo lo que hasta entonces había planteado el autor como el conflicto, sea, en realidad, un montaje implica que tanto Teresa como el lector/espectador deben releer las escenas anteriores a través de esta nueva clave.

De hecho, podemos determinar que se trata de una obra romántica precisamente por estas dos últimas escenas, ya que, aunque anteriormente podría haberse intuido, con ellas tenemos la confirmación. E incluso, en caso de que verdaderamente parte de la obra responda a un montaje para casar a Teresa, cosa que parece bastante clara –ya que la protagonista, en la última escena que conocemos, no está cuestionando la veracidad de ese hecho, sino que quiere averiguar si fue idea de Carmen o de Adrián–, podríamos llegar a considerarla una pieza metateatral, siendo flexibles con el término, dado que la mayoría de los personajes han estado interpretando un papel, haciendo teatro.

Mención aparte merecen los mexicanismos de que está plagada la obra y que, junto con las referencias espaciales, ayudan a situarla geográficamente. Destacan, por ejemplo, el uso de *camión* para *autocar* o *autobús* en trayectos de mediana o largo distancia; *lavar los trastes* por *fregar los platos*; *codo* por *agarrado*, en un sentido económico; *hablar* por *llamar*, cuando se refiere a llamar a alguien por teléfono; *platicar* por *hablar*; *pena* por *vergüenza*; *águila o sol* por *cara o cruz*, en referencia a las dos caras de la moneda de diez pesos mexicana, que reproducen una el águila del escudo nacional y la otra la piedra del sol azteca, y que es la más habitual para *echar un volado*, es decir, lanzarla al aire y decidir entre dos opciones según salga un lado u otro; *chivearse* por *avergonzarse*; el típico *ándale* como expresión para animar a alguien a hacer o decir algo; el uso de *ustedes* y de la tercera persona del plural para referirse a la segunda en una conversación en confianza, donde se tutean, como cuando Adrián le pregunta a Andrés si «van a vivir aquí», en vez de *vais*; o el calco americano de *colegio* (*college* en inglés) por *universidad*; además del *todito*, cuyo diminutivo es otro rasgo distintivo del habla mexicana, por no mencionar la preferencia de los personajes por el tequila.

Más allá del interés lingüístico de estos usos, nos parece determinante concretar la clara mexicanidad no sólo de la pieza, sino también de los personajes, porque Aub llegó a afirmar que él no escribía teatro mexicano, con personajes mexicanos (Kemp, 1977: 11), pero esa declaración queda del todo desacreditada ante piezas como *Teresa*, o las también inéditas *Cómo fue o la Revolución mexicana*²⁰⁵ o *La mañana siguiente*²⁰⁶, en las que, a diferencia de lo que apuntaba Domingo Adame (2005: 153) respecto a *Nuevo tercer acto*, no se limita a «la mención de lugares que forman parte de la geografía [mexicana]», sino que recreará una clase social característica, un lenguaje salpicado de mexicanismo, e incluso, como se verá más adelante, momentos históricos determinantes para el país de acogida.

4.3.4.6. Teresa y Deseada

Como ya apuntábamos, resulta evidente que *Teresa* tiene puntos en común con otro drama romántico familiar aubiano: *Deseada*. Aub había escrito esa obra dos años antes, en 1948, aunque no se publicó hasta 1950, y su estreno tuvo que esperar

²⁰⁵ Cf. p. 418.

²⁰⁶ Cf. p. 434.

todavía un par de años más, hasta 1952. Por lo que no podemos atribuir la escritura de *Teresa* a que Aub se hubiera visto seducido por su éxito comercial con *Deseada* y hubiera estado tentado «de cultivar una dramaturgia más plegada a las preferencias del gran público» (Diago, 2004: 157) repitiendo, en cierto modo, la fórmula de ese drama anterior en un nuevo drama romántico. Además, hay que tener en cuenta, por un lado, que Aub siempre manifestó que *Deseada* era una obra que no le gustaba (Kemp, 1977: 18) –incluso afirmó que la odiaba (Aub y Monlón, 2016: 53)–; y, por otro, que el estreno de la esa pieza tampoco supuso un gran éxito comercial, como comenta y contextualiza Diago (1996).

Las semejanzas entre el contenido –que no la forma– de *Teresa* y *Deseada* son claras. Para empezar, ambas piezas llevan por título el nombre de su protagonista o, al menos, el nombre de la madre. En el caso de *Deseada*, su preponderancia en la obra estaría disputada por la de su hija, Teodora, siendo las dos co-protagonistas. Con *Teresa* no podemos valorarlo por tratarse de una pieza inconclusa e incompleta, pero, juzgando sólo por las escenas que conocemos, sí se puede afirmar que Teresa tendría, sin lugar a dudas, un mayor protagonismo que su hija Carmen.

Las asemeja también ese triángulo amorosa –ficticio o real– entre madre, hija y marido de una de ellas. Si en *Deseada* es Teodora quien se enamora del marido de su madre, en *Teresa* es ella la que lo hace del marido de su hija. Obviamente, *Teresa* es una obra todavía más inocua que *Deseada* ya que, por lo que conocemos, el enamoramiento de Teresa es sincero y ella incluso está dispuesta a esconderlo para no perjudicar a Carmen, de modo que no encierra las intenciones turbias que sí tiene el de Teodora hacia Pedro.

Porque, de hecho, la diferencia fundamental entre ambas obras es la relación que hay entre madre e hija. En *Teresa*, aunque podamos apreciar en la última escena el enfado de ésta con su hija, o la decepción que le causa el enterarse de que se ha casado sin su consentimiento, está claro que la relación entre ambas es buena, como lo indica el largo abrazo que se dan al verse. En *Deseada*, en cambio, el núcleo del problema es la mala relación que hay entre ella y Teodora, y el grado de violencia al que pueden llegar. Al fin y al cabo, y aunque Teresa pueda tomarse a mal el enredo que han montado para casarla, habrá sido todo con la mejor intención. Todas estas observaciones, claro está, quedan supeditadas, como ya hemos señalado

anteriormente, al hecho de que *Teresa* es una pieza inconclusa de la que, si algún día se encontraran más materiales, podríamos efectuar un análisis más preciso.

Por último, señalar que al papel de Adrián, el único amigo de la protagonista, con el que muestra más confianza, quien ha estado a su lado desde antes de que naciera Carmen, y, por tanto, la conoce mejor que nadie, podríamos encontrarle, salvando las distancias, parecidos con el papel de Nona en *Deseada* y su función respecto a la protagonista.

4.3.4.6.1. Quinto aparte: El estreno de *Deseada* en 1952 narrado por su director y visto por Alejandro Casona

Deseada, por sus características de melodrama romántico, por su atrevida estructura de descomposición temporal, y por los dos papeles femeninos principales –además de por su falta de contenido político que la hace, en palabras de Aub, «inocua» (Kemp, 1977: 18)–, es una obra que puede resultar atractiva para montar. De hecho, así lo consideró el propio autor cuando la propuso para su lectura en el Teatro Fígaro de Madrid en 1969 –aunque luego terminara leyendo otros títulos–²⁰⁷, y así lo consideró también Roberto Pérez Castro, el director argentino que estrenó por primera vez este texto, el 18 de abril de 1952 en el Teatro Estudio de Buenos Aires, donde llegó a estar dos temporadas consecutivas en cartel²⁰⁸.

Desde que Aub la escribiera entre 1947 y 1948, trató de que se estrenara. Así, por ejemplo, se la envió al dramaturgo y director Theodore Apstein en 1947, cuando éste le comentó que le gustaría dirigir alguna pieza aubiana, aunque su mayor preferencia era *San Juan*, para la que ya había realizado gestiones a favor de un estreno norteamericano (AFMA. C.1-33). Obviamente, el contraste temático y dramático entre la tragedia judía y el melodrama sentimental no pasó desapercibido a Apstein, quien compartió con Aub la sincera opinión que le mereció su nueva obra:

He leído la comedia tres veces para conocerla a fondo y me parece una obra interesante, pero tengo que confesarle que no me interesa tanto

²⁰⁷ Para más información sobre esa lectura, cf. Lázaro, 2019.

²⁰⁸ Aub (2002b: 458) da como fecha de estreno el 16 de abril. Sin embargo, el director de la obra menciona en más de una ocasión a lo largo de su correspondencia con el autor que el estreno tuvo lugar el viernes 18 de abril (AFMA. C.11-17/6 y 7), fecha que concuerda también con la que se deduce del intercambio epistolar entre Aub y Casona (2003: 107).

como las anteriores. Me parece que la técnica cinematográfica sí le resta a la emotividad de la obra y cambia la estructura normal que se espera en una comedia. No es que yo me quiera apegar a ninguna regla, pero me parece que el conflicto es tan intenso al principio de la obra que no logra intensificarse, alzarse, llegar a una verdadera crisis. Por otra parte, me parece muy débil – desde el punto de vida dramático– la solución por medio de un relato y no de acción (cuando Deseada le narra a Teodora el verdadero carácter del padre fallecido).

No crea, mi querido amigo, que no me gusta la obra. Creo, sin embargo, que tanto como he expresado mi incondicional admiración por otras obras tuyas, es mi deber decirle cuando encuentro fallas en alguna de ellas. Mi opinión es que para el teatro americano no interesaría la comedia por la falta de acción, por la estructura, por los largos parlamentos. Y aún para una presentación en castellano, me parece que el monólogo inicial de Deseada es demasiado extenso y no presenta el problema de la obra al público.

Perdóneme por hablarle con toda sinceridad acerca de la comedia. Es una opinión personal y nada más. Le deseo, como siempre, mucho éxito con la obra (AFMA. C.1-33/14).

No sabemos qué impresión causó a Aub la sinceridad de su amigo, pero, si juzgamos por las cartas conservadas en el archivo epistolar, nuestro autor demoró su respuesta un año y medio y, cuando volvió a escribir a Apstein, ya a finales de 1948, no hizo ninguna alusión a *Deseada*.

A pesar de esta opinión un tanto adversa de la obra, Aub no cejó en su empeño por subirla a los escenarios. En 1948 quiso probar suerte en el contexto teatral argentino e hizo llegar el texto a Alejandro Casona²⁰⁹ a través de la célebre actriz de cine Dolores del Río, aunque ésta se lo dio finalmente al escenógrafo Gori Muñoz – también valenciano y exiliado– para que él se lo llevara al dramaturgo. Casona compartió en seguida y en detalle su opinión sobre la obra –muy distinta a la de Apstein, por cierto– con el autor:

Me gusta sinceramente, sin halagos amistosos. Los personajes todos, y muy especialmente Teodora y Deseada, tienen auténtica vida: sus palabras «hacen», no son recitación de texto escrito. Hay reiteraciones constantes; no importa: son así son expresión certera del ánimo. Hay justa dosificación de

²⁰⁹ En su estudio de este epistolario entre los dos dramaturgos, Rodríguez Richart (2003b: 86) destaca el importante papel que jugó la obra aubiana, ya que «fue uno de los motivos principales que determinaron presumiblemente el comienzo de esta correspondencia y con ella la reanudación de la relación entre ambos escritores, interrumpida durante muchos años».

interés y maestría en la arquitectura total. El primer monólogo obsesivo de Deseada gana la atención. La sorpresiva presentación de Teodora en el cuadro tercero es un impacto eficaz y un quiebro de buena ley. Su confesión a Pedro, una gran escena. (¿Por qué el recuerdo de Hamlet? Es Electra enamorada de un anti-Egisto). La impresión total, excelente. –Quizá a la representación le sean convenientes fuertes podas [...]; pero eso pertenece al montaje–. En la escala de intereses hay, a mi modo de ver, un grave error: la historia recordada del padre es inferior en fuerza dramática a la del padrastro. Pero eso no tiene arreglo: va en la esencia misma del tema. –Esto aparte, me gusta la valentía con que la titulas «melodrama» (soy enemigo de las palabras tabú); pero es el caso que no tienes razón. El melodrama tiene sus leyes propias, su arquitectura propia. [*Deseada*] es llanamente un drama (Aub y Casona, 2003: 99-100).

Pero el dramaturgo de éxito no quiso «pecar de optimista» en cuanto a las posibilidades de estreno en Buenos Aires (Aub y Casona, 2003: 100). Finalmente, se decidieron por enviar la obra a Margarita Xirgu, a quien el asturiano veía en el papel de Deseada (Aub y Casona, 2003: 100). Aunque Xirgu (2018: 229) escribió a Aub para informarle de que Casona ya le había anunciado el envío de la obra y que «veremos lo que puede hacerse, porque es un sueño pensar que uno hace lo que quiere», su marido y compañero de tablas, Miguel Ortín, debió comentar la lectura que habían hecho del drama aubiano con Casona, quien le resumió a Aub su negativa como «que tienen muy poco dinero y están acobardados ante todo lo que no les parezca seguro» (Aub y Casona, 2003: 104). Por lo que sabemos, hasta ahí llegaron las gestiones de Casona para un posible estreno argentino de la pieza, y no tuvieron nada que ver con el que finalmente sí se realizó.

Roberto Pérez Castro conocía el teatro de Aub gracias a los libros publicados y distribuidos en Argentina por el Fondo de Cultura Económica, como el director le cuenta al autor exiliado en una carta fechada en agosto de 1947 (AFMA. C.11-17/1), aunque Aub afirmará años después no haberla recibido (AFMA. C.11-17/4). Pero no es hasta finales de 1951 que el grupo se decide en firme por estrenar alguna obra de Max Aub, a pesar de las dificultades que entraña, ya que «en el ambiente de teatro este autor no es muy conocido [...]. Nosotros intentaremos la prueba por la gran simpatía que nos despierta su autor y la calidad de su obra», como escribe Pérez Castro al editor del Fondo, Arnaldo Orfila (AFMA. C.11-17/3).

El director argentino había fundado Teatro Estudio, la compañía de teatro independiente –homónima a su sala teatral– con la que estrenaría la obra aubiana, en 1950, en un momento en el que, como expone Diago (1996), a pesar de que el panorama teatral argentino, en plena etapa política peronista, no era demasiado halagüeño para nada que no fuera el teatro oficial y comercial, este tipo de compañías proliferaron. El director, sin embargo, tenía ya experiencia en el teatro independiente argentino, surgido en los años treinta, y había sido actor de una de las compañías célebres de esa corriente, la del Teatro de Juan B. Justo (Fukelman, 2017: 135); había formado parte también de la agrupación artística Teatro Libre de Buenos Aires desde su fundación en 1944 (AFMA. C.11-17/1); y dirigió el Teatro Estudio hasta su disolución en 1954, cuatro años después de fundarse, periodo en el que subieron a las tablas, además de *Deseada*, piezas de los argentinos Roberto Arlt y Atilio Betti, o del franco-uruguayo Jules Supervielle, entre otros (Diago, 1996: 807).

A principios de febrero de 1952, Pérez Castro responde a la primera carta que recibió de Aub unas semanas antes, y le informa de que «ya estamos en pleno ensayo de *Deseada* y todos los compañeros trabajan con el mayor entusiasmo para responder a la calidad de la pieza y a la confianza que nos dispensa su autor» (AFMA. C.11-17/5). Por recomendación de Aub (AFMA. C.11-17/4), Pérez Castro escribe también a Casona –«que es amigo nuestro»– para pedirle un texto para el programa de mano, que el dramaturgo les mandará en seguida, acompañado de una carta en la que afirma que «siento por Max Aub, además de una amistad fraternal, una alta estimación como autor» (AFMA. C.11-17/7). Aub habría informado ya del estreno a su amigo exiliado en Argentina, y Casona le responde a finales de ese mismo mes de febrero de 1952, dándole noticias sobre la compañía:

Me alegra mucho que Teatro Estudio vaya a estrenar tu *Deseada*. Es una institución humilde de medios, pero llena de fervor y ambición. Naturalmente has de resignarte anticipadamente a que lo hagan mal (tampoco los profesionales suelen hacerlo mucho mejor, pero en fin, a ellos ya estamos acostumbrados). Asistiré al estreno con el gusto que puedes imaginar y te informaré concretamente (Aub y Casona, 2003: 105).

Desde antes del estreno, y también después, Pérez Castro mandará a Aub extensas cartas informándole del trabajo con el texto, de sus decisiones de dirección y de todas las reacciones que suscita la obra entre el público, el gremio teatral y la

crítica, además de mandarle numeroso material gráfico de las funciones. Así pues, el 7 de abril, casi dos semanas antes de que se estrene la obra, el director manda una carta al autor para informarle de cómo ha sido el proceso de trabajo y cuáles son sus expectativas:

Hemos trabajado con mucho entusiasmo y el 18 del corriente presentaremos su obra *Deseada*. [...] No me corresponde adelantar juicios sobre nuestro trabajo, aparte del cariño con que lo hemos hecho. [...] Agregó, sin embargo, que sus *Deseada* y *Teodora* están en buenas manos. Las muchachas han estudiado con entusiasmo conmovedor sus papeles y transmiten fielmente el sentido humano de su teatro. [¿]Cómo recibirá la obra el público de Buenos Aires? Esta respuesta es una incógnita. Entre los amigos hemos discutido ampliamente sin ponernos de acuerdo. Algunos han opinado que los monólogos fatigarán la atención del público, acostumbrado cada vez más a una acción intrascendente que no plantee problemas sustanciales. Es posible, pero nuestro teatro, que no especula, sabe que debe imponerse al público si quiere ayudarlo a afinar su sensibilidad. Los monólogos se darán completos. La obra se dará sin cortes aun contra la opinión de algunos (AFMA. C.11-17/7).

Unos días después, pasado ya el primer fin de semana en cartel, Pérez Castro informará a Aub de que «el 18 de este mes estrenamos su drama *Deseada* en una velada íntima para los críticos y los amigos del teatro, repitiendo la representación el sábado 19 y el domingo 20. La crítica en general fue favorable» (AFMA. C.11-17/6), pero le advierte de que todavía no han aparecido las primeras notas y le describe la situación de la prensa en el país. A pesar de ello, le asegura que «tenemos el mejor de los deseos de propagar su obra» (AFMA. C.11-17/6), cosa que quedará demostrada durante los meses siguientes.

Aub les manda, nombrando a cada uno de los integrantes del equipo artístico, «las más expresivas gracias por su esfuerzo» y agradece personalmente al director «no haber recortado los monólogos, entre otras cosas, porque me interesa la reacción de los espectadores ante esa avalancha de palabras» (AFMA. C.11-17/8). A pesar de ello, le autoriza a «meterles tijera» si notara «cierta fatiga por culpa de ellos» (AFMA. C.11-17/8).

Al estreno asistió, como había prometido tanto a Aub como a la compañía, Alejandro Casona, quien ese mismo fin de semana escribe sus impresiones sinceras a Aub, que distan de las recibidas por parte del director del montaje:

Anteanoche, con unos amigos, estuve en el estreno de *Deseada* en el Teatro Estudio; un local íntimo y grato, amorosamente puesto al servicio del teatro por un grupo juvenil lleno de entusiasmo. Un público apretado y cordial siguió las incidencias de tu obra con visible interés y aplaudió sin reservas. Mi opinión sobre la obra ya la conoces, reducida al texto escrito. Todo lo que en ella hay de interioridad sugerida debería valorarse sobre el tablado, si contara con la interpretación necesaria y exigible. No es éste el caso; ya lo puedes imaginar tratándose de amateurs, plenos de devoción pero faltos de facultades físicas y sin aprendizaje serio. Mercedes Munguía (*Deseada*) destacó con una voz cálida, apasionada, que dice bien el amor y el rencor. Fuera de ella, el resto se limitó a recitar correctamente el libro, con lentitudes gratuitas y movimientos de acotación. La obra así hubo de defenderse sola, y bastante es que lo haya conseguido. La presentación muy modesta, pero de buen gusto; y las luces bien manejadas. La obra seguirá en cartel viernes, sábados y domingos (Aub y Casona, 2003: 107).

El 10 de mayo, Pérez Castro ha recogido ya las primeras impresiones acerca de la obra, y se apresura a compartirlas con el autor:

Del público pienso que la obra les interesa y muy especialmente lo comprobamos en el aumento sucesivo de las entradas vendidas y en su actitud de oyente durante la representación. [...] la pieza se escucha con interés, con mucho interés. Una atención que trata de dominar el suspenso que la pieza arrastra a través de sus ocho cuadros. Un comentario risueño: las detonaciones los toman tan de sorpresa que, pasado el primer instante de zozobra, surgen espontáneas las reacciones alegres a ese ramalazo de miedo -todo en la oscuridad- pero de inmediato la misma platea se encarga instantáneamente de poner en todos el más absoluto silencio. Otro comentario ameno: no todos los espectadores llegan a dominar el argumento de la pieza. [...] Al público le ha conquistado usted y ya se interesa por su labor de dramaturgo. Lo hemos podido comprobar también en este otro detalle: nosotros compramos todos los ejemplares de *Deseada*, pues la obra quedará en el repertorio del Teatro, y luego de apartar cinco ejemplares, pusimos los restantes en venta, agotándose de inmediato.

Ahora hablemos de la crítica. [...] han sido varios los [diarios] que se han acercado a conocer la obra de Max Aub, del republicano franco-español, como destacan algunos de ellos. Evidentemente influyó la novedad del autor de quien algunos tenían buenas referencias pero desconocían su teatro. [...] Luego, influyó en ellos la comprobación de conocer al dramaturgo Max Aub a través de un drama, y quizás, también el juego limpio de nuestros muchachos que trabajan con cariño por presentarlo (AFMA. C.11-17/9).

Tres semanas más tarde, el 2 de junio, Pérez Castro le manda otra carta con nuevas críticas e impresiones del público, en la que se atreve a comentar de pasada que no todas las opiniones son favorables:

Son muchos los comentarios que despierta su trabajo y algunos de ellos difieren por completo de otros que aplauden sin reservas al dramaturgo. En general esas opiniones son un tanto interesadas –celos artísticos de gente colega, críticos que a menudo esconden una mala obra dramática, que aún espera estreno, etc. etc. Como no son dignos de tener en cuenta prefiero pasarlo por alto (AFMA. C.11-17/10).

Pero Aub, en su respuesta, le pide que «no tenga usted el menor inconveniente en enviarme los comentarios adversos, porque nunca me ha[n] molestado en lo [más] mínimo las opiniones contrarias a mis obras, y sí a mis hechos» (AFMA. C.11-17/11). Ya en julio Pérez Castro informa a Aub que *Deseada* seguirá en cartel «durante el mes de agosto» y que la piensan «reponer el año próximo [...] durante un lapso breve, porque sabemos que son muchas las personas que por una y otra razón siempre se pierden de ver espectáculos que les interesan» (AFMA. C.11-17/12).

Una vez iniciada la temporada siguiente, en noviembre, el director escribe de nuevo a Aub para informarle de que su idea es «iniciar la 3ª temporada en el mes de marzo próximo con *Deseada*, dado el vivo interés que despertó. Además porque la incluimos como de repertorio y es posible que periódicamente la incluyamos en nuestra cartelera» (AFMA. C.11-17/13). No parece que, tras la reposición en marzo de 1953 –en la que se dieron veintidós nuevas funciones del drama (AFMA. C.11-17/16)–, volvieran a subirla a las tablas, pero a partir de esa fecha Aub volvió a recibir de parte de Pérez Castro los recortes de prensa o las críticas copiadas que fueron apareciendo también durante la reposición.

Dos años después, en 1955, Pérez Castro le justificará así a Aub el montaje de *Deseada*: «no sólo pensamos en rendir un justo homenaje a sus merecimientos, sino también a su conducta frente al drama de España, al par que con esta modesta contribución deseábamos avivar el recuerdo de las penurias del pueblo español» (AFMA. C.11-17/18). Es decir, como dirá Nuria Espert años después acerca del mismo texto en el *Paso...*, «siendo de quien es, basta» (Aub, 1995: 465), porque también para Pérez Castro desde Argentina, lo importante no era la obra en sí, sino

el nombre de su autor, ya que, para él, Aub era «el valor más representativo para exponer el drama de España» (AFMA. C.11-17/18).

4.3.5. *Monólogo del muerto* (ca. 1960-1970)

4.3.5.1. Descripción de los materiales

Parte del manuscrito de esta pieza se encuentra en el documento 6 de la caja 8 (ADV. C.8-6), escrito en tinta azul entre las páginas 14 y 20 de la libreta que ocupa, a excepción de la última página y media, correspondiente al último fragmento, escrita en tinta negra. Estas siete páginas no se corresponden con la totalidad del texto mecanuscrito, sino que suponen la mitad última del material del monólogo dactilografiado. La caligrafía es homogénea y la mayoría de las correcciones y tachaduras indican que fueron hechas en el momento mismo de la escritura y no posteriormente, ya que los cambios se insertan a continuación y no superpuestos. El título aparece en minúsculas y subrayado, igual que las acotaciones, también subrayadas para indicar la cursiva. Llamam la atención, por lo que se comentará seguidamente, las indicaciones que Aub va dando –a lápiz en un caso, en tinta azul en otro– al final de cada fragmento para señalar los saltos de página o, como él escribe, «otra hoja». Todas las páginas aparecen tachadas por una raya muy tenue en diagonal y en lápiz rojo.

El mecanuscrito de esta pieza constituye el documento 4 de la carpeta 6 de la caja 12 (ADV. C.12-6/4). Se compone de once folios que contienen la transcripción a limpio del manuscrito, a pesar de que sólo hayamos podido comprobarlo con la mitad hallada. El mecanuscrito, como señalaba Aub en la libreta del original a mano, se conforma de distintas páginas fragmentarias, aunque todas formen parte de *Monólogo del muerto*, como se indica por el hecho de que el título aparezca distintas veces –todas en mayúsculas, y subrayado en las tres primeras ocasiones– al principio de varias páginas, aquellas en las que se inicia cada fragmento, que podrían interpretarse como escenas, dado que Aub destacó esos saltos de página. Sin embargo, gracias al manuscrito, conocemos el orden de esos fragmentos según la voluntad del autor. Las páginas mecanuscritas no van numeradas, a excepción de los fragmentos que ocupan más de una o dos páginas, en cuyo caso los folios van

grapados y numerados a partir de la segunda en la parte central del margen superior. Este caso ocurre en tres ocasiones. En la mayoría de páginas abundan las correcciones, añadidos y tachaduras mecanuscritas en tinta azul. Las escasas acotaciones aparecen algunas veces subrayadas, para marcar así la cursiva.

Otros materiales que también se tratarán en este apartado, por compartir el mismo título, aunque el contenido apenas tenga relación, son, por un lado, una hoja suelta manuscrita, que encontramos en el documento 11 de la caja 7 (ADV. C.7-11), titulada «Monólogo del muerto», cuyo breve contenido no parece guardar una relación directa con los materiales principales. Parece escrito del tirón y no presenta ninguna corrección. Sin embargo, no está marcado con la raya diagonal de pasado a máquina, sino con una leve marca de visto a lápiz en el margen superior izquierdo, como las que observamos también en *Los desheredados*²¹⁰.

Y, por otro lado, un fragmento manuscrito que se encuentra en el documento 21 de la misma caja (ADV. C.7-21). Ocupa un folio de la libreta en la que se halla, en la página 80, escrito por ambas caras en tinta azul. La falta de correcciones y la homogeneidad de la caligrafía hacen que nos inclinemos a pensar, también en este caso, que Aub lo escribió de un solo golpe. Este fragmento no contiene ni indicación didascálica que identifique al personaje que habla, ni ninguna acotación. Las dos caras del folio de la libreta aparecen tachadas por la marca en diagonal, esta vez de color verde, que señala que fue pasada a limpio. Con el mismo lápiz verde subraya también una palabra del texto, «enmarar», tal vez por utilizarla con el sentido de enterrar en el mar, como neologismo, y no según el significado de «enmararse», en el sentido de la nave que entra en el mar (DRAE, 2018). Cabe señalar que este fragmento no es inédito, ya que se publicó como anotación en los diarios del autor (Aub, 2003: 470).

4.3.5.2. El título y la acotación inicial

El título de este monólogo no deja de ser tramposo. Por él, podríamos pensar que la voz del personaje que monologa es la de un muerto, pero nada más lejos de la realidad. La voz dramática es la de la esposa del muerto. E incidimos en lo de esposa, en vez de viuda, porque ni tan siquiera el marido ha traspasado, a pesar del título.

²¹⁰ Cf. p. 271.

Aunque se trata de un monólogo, la primera acotación nos indica que no es un soliloquio, ya que en escena hay dos personajes: «*Una habitación. Una cama, con el enfermo incorporado a medias, frente al público. No habla. Su mujer, al levantarse el telón, despide al médico –se supone– y vuelve frente a su marido*».

Aub se permite en esta acotación inicial justificar su falta de indicaciones escénicas a lo largo del texto: «*El autor no marca ningún movimiento, ninguna pausa. Los deja a la sabiduría del director –si le hay– o al talento (feroz) de la actriz y el genio del mimo*». Por tanto, ya desde el inicio nos señala que, de los dos personajes que hay en escena, uno no va a hablar y será interpretado (o así lo supone Aub) por un mimo. La idea de dejar las decisiones escénicas en manos de la intérprete la encontramos también en la acotación inicial de *De algún tiempo a esta parte*, obra en la que el autor tampoco aporta ninguna indicación escénica más allá de la acotación final y la del principio, donde leemos precisamente: «*la actriz [...] muévase sin más acotación que la de su genio*» (Aub, 2002a: 394).

4.3.5.2.1. Sexto aparte: El director de escena visto por Max Aub y Max Aub visto como director de escena

De esa acotación inicial llama la atención –leída desde nuestro presente– esa posibilidad que contempla Aub de que no haya director de escena y que sean los propios actores quienes «dirijan» la pieza según sus capacidades teatrales. Aunque hoy en día cualquier espectáculo, del tipo que sea, cuenta con uno, si no varios, directores o directoras –que luego pueden desempeñar también otros papeles dentro de la misma producción–, la figura del director escénico, tal y como la entendemos hoy, en realidad tiene algo más de cien años. Empezó a originarse a mediados del siglo XIX, cuando

se fue pasando de la *regiduría* a la *dirección de escena* [...], es decir, del *régisseur*, que ordenaba el movimiento teatral y los accesorios necesarios para la representación, al *director de escena*, que ofrece una interpretación personal de la obra dramática y coordina todos los elementos del espectáculo para darle materialidad (Rubio Jiménez, 1998: 49).

Pero, como expone Bobes Naves (2001: 492-502), supone un verdadero cambio en el paradigma escénico ya en el siglo XX, en el que «la figura y el oficio del director de escena es una de las claves fundamentales para entender el desarrollo»

del arte teatral (Heras, 2001: 13). Por lo que es un oficio relativamente joven dentro de la Historia del teatro. Y, de hecho, en la España de los años treinta, «el teatro contaba aún con una *dirección escénica* pobrísima, cuando no inexistente» (Oliva, 1989: 25), porque, como señala Heras González (2014: 58), «se trata de un oficio apenas consolidado en el ámbito hispánico hasta casi la mitad de siglo».

Max Aub, entre junio y agosto de 1947, publicó en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical del periódico *El Nacional*, la serie inconclusa «Las maneras de representar», compuesta por once artículos de teoría teatral que analizaban los elementos claves de una puesta en escena, desde el texto hasta el público. El primero de estos artículos estaba dedicado a los actores; el segundo, a los directores; el tercero y el cuarto, a los empresarios; el quinto, a los tipos de público; el sexto, el séptimo y el octavo, a las obras y los autores; el noveno, a las obras según su duración y carácter; el décimo, a la tragedia y el drama; y, finalmente, el undécimo, a los escenarios, aunque señaló que era la primera entrega –como había dividido ya las observaciones sobre empresarios y sobre obras y autores en varios artículos–, pero la segunda nunca se llegó a publicar, ya que, a pesar de que Aub siguió colaborando en el suplemento, la serie «Las maneras de representar» se interrumpió²¹¹.

Como acabamos de señalar, dedicó el segundo de los artículos, aparecido el 15 de junio, en el número 11 del suplemento, a «Los directores». Tras una breve introducción, en la que deja clara su animadversión hacia la expresión «puesta en escena» y el resto de vocabulario derivado de origen francés, Aub expone, en primer lugar, los conceptos y corrientes principales por los que se rigen las distintas maneras de dirigir. Señala primero aquellos directores que se rigen por «el respeto a la obra», para quienes «lo primordial es la obra tal y como se la entrega el empresario [...]. Buscará [...] hacer resaltar, en lo posible, lo que él crea aciertos del escritor. Su trabajo consistirá en poner de relieve las situaciones cómicas o dramáticas del texto» (Aub, 2007: 133). Para ello, Aub distingue también dos maneras de hacerlo. La primera, que correspondería a la opción «por rutina y comodidad» es la que Aub considera «más corriente, por fácil» (Aub, 2007: 133),

²¹¹ En Soler Sasera (2015: 275-279) se ofrece un resumen de los contenidos de cada artículo. Los mismos han sido reproducidos en Aub (2007: 127-135, 140-142, 147-149, 159-162, 166-169, 175-178, 180-183, 185-188, 190-193).

puesto que el director se limita «a fijar posiciones, a señalar entradas y salidas» y deja «amplísima autonomía a actores y electricistas», es decir, técnicos (Aub, 2007: 133). La segunda, en cambio, que responde al «convencimiento [...], va ligada a un detenido estudio» del texto y de los personajes (Aub, 2007: 133-134).

La segunda corriente que destaca es aquella que denomina «primacía de la dirección», en la que se considera «lo escrito tan sólo como fundamento del espectáculo». Los directores que siguen este estilo dan más importancia, pues, «a la estética, a la sorpresa, a la expresión corporal, al feliz agrupamiento de comparsas, al juego de luces y sombras que a la obra en sí» y, según Aub, no respetan el texto, sino que añaden o suprimen según les convenga, ya que para ellos la palabra no es lo primordial en un espectáculo (Aub, 2007: 134). Finalmente, el tercer estilo de dirigir es el que nuestro autor denomina «primacía del actor» y que se caracteriza por dar «al cómic preponderancia sobre las dos maneras antes apuntadas». El objetivo de estos directores es conseguir el éxito del actor principal, aunque para ello tengan que «sacrificar la obra y el conjunto de la compañía» (Aub, 2007: 134).

A continuación, Aub especifica las distintas clases de directores que puede haber dentro de cada una de las corrientes expuestas hasta el momento, que no es otra cosa que la explicación de los roles múltiples que puede ejercer el director dentro de una producción o una compañía. En primer lugar, define al «actor-director» (aquel al que Aub apela en las dos acotaciones iniciales citadas en el apartado anterior), figura que, según Aub, es la «más recurrente y común [...] por razones económicas» y por razones de ego, ya que reserva esta doble ocupación sólo al «primer actor» (Aub, 2007: 134).

En segundo lugar, menciona al «autor-director», a quien sitúa como director artístico de la compañía, aquel que elige el repertorio según los actores, y que destaca por su respeto al texto dramático. Sin embargo, señala también que cuando este tipo de director sube a escena una obra de autoría propia «suele cuidar con exceso los menores detalles de las réplicas, en detrimento de la libertad de los actores» (Aub, 2007: 135). En tercer lugar encontramos el completo «autor-director-actor», una categoría frecuente en el pasado, «cuando la especialización no había llevado a cabo sus prodigios» (Aub, 2007: 135). En el presente de la escritura, en cambio, Aub defiende que esta etiqueta global suele ser empleada bien por personas que fueron originalmente actores, bien por las que fueron originalmente

autores, y, en ambos casos, Aub considera que los montajes se resientes de esta triple condición, bien sea porque el director que fue primero actor presta poca atención a la puesta en escena, bien porque el que fuera primero autor no da la talla como actor.

Finalmente, en último lugar, está el «director, a secas», que Aub considera «un producto relativamente moderno» y que suele «poner en primer término su labor en detrimento de los otros ingredientes del teatro». Según Aub, hay dos modos de llegar a convertirse en un «director, a secas»: bien si ha sido actor en sus orígenes, pero lo ha cambiado por la dirección escénica al «darse cuenta de su mediocridad» o por «la pérdida de facultades» que comporta la edad; o bien porque «ha venido a ser una profesión desligada que se puede estudiar en conservatorios y universidades aunque, dicho sea de paso, el resultado no haya producido genios todavía» (Aub, 2007: 135).

Obviamente, esta visión del papel del director de escena que Aub expone de manera casi taxonómica debe enmarcarse en el contexto artístico que ha vivido y conocido el autor hasta el momento, 1947, y que no es otro que el de la situación de la escena española entre la década de 1920 hasta 1939 y la del teatro mexicano²¹² en los cerca de cinco años que Aub llevaba en el país de acogida al escribir esta serie teórica. Como hace casi siempre en sus textos de crítica y de teoría, Aub deja entrever, por sus comentarios sarcásticos, las opiniones que le produce cada tipo de director, pero no se posiciona claramente.

Sí lo había hecho quince años antes, en 1933, en una entrevista concedida al diario madrileño *Luz*. En ella, Aub manifiesta ya las ideas expuesta en el artículo mexicano, pero arremete abiertamente contra según qué tipo de directores:

No existe buen teatro que no sea bueno literariamente. [...] Decir que el teatro no es literatura equivale a afirmar que la ópera no es música. Sucede que de treinta años a esta parte han surgido directores de escena de primer orden que desequilibran el problema. El hombre de teatro por excelencia: actor, autor y escenificador en una pieza, es rarísimo; si el director es actor, a su juego dedica atención preferente; si es autor, a su pieza; si es director, a su puesta en escena. La escena europea engendra desde principios de siglo, y aun antes, extraordinarios directores de un teatro sin autor genial después

²¹² Para un estudio del teatro mexicano durante los años de exilio de Aub, así como de su participación en el mismo, cf. Adame, 1996 y 2005.

de la muerte de Ibsen. Además, el realismo había empobrecido los medios de expresión del teatro; la palabra que reproducía exacto el diálogo cotidiano se revelaba insuficiente. Esto permite decir a [Gaston] Baty, en un recentísimo artículo, que no sirve la palabra para expresar el inconsciente; que necesita del director de escena. ¡Aviados estaban el teatro y el hombre si ello fuese cierto! (Aub, 1933: 7).

Si nos fijamos en otros textos de esos años, nos encontramos ante situaciones ambivalentes. Por un lado, en su *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile*, de 1936, llega a afirmar que «el teatro se compone de cuatro elementos; el uno accesorio, los otros fundamentales. El primero es el edificio; los otros el actor, la obra y el público. Sin el primero puede existir el teatro; sin los otros, no» (Aub, 1993: 140). Pero al director ni le menciona. Sí le tendrá en cuenta en ese mismo proyecto, pero como cargo para dirigir la institución del Teatro Nacional en sí, sin aludir apenas a aspectos artísticos de la dirección. Sin embargo, un año después, en una entrevista concedida al diario *La Voz* en 1937 –y reproducida en Ricci (2013)– en calidad de secretario del Consejo Central del Teatro, asegura que «una de las labores en que se pondrá mayor empeño» sería en crear una Escuela de Teatro, entre cuyos objetivos estaría también «el de la formación de [...] directores de escena» (Ricci, 2013: 237).

Y es que, aunque en este trabajo hagamos hincapié en la faceta del Max Aub dramaturgo, no hay que olvidar que Aub era un hombre de teatro completo, y, como tal, ejerció también la dirección. Sin embargo, poco sabemos acerca de él mismo como director de escena, y a cuál de los grupos y en cuál de los estilos que categoriza en su artículo mexicano se enmarcaría. Pero podríamos aventurar que, por su dedicación como dramaturgo, sin duda cabría considerarle como un «autor-director». Esa idea iría en consonancia con su papel como director artístico de los grupos El Búho, El Bu y El Tinglado –el primero en Valencia, los otros dos ya en México–, por ejemplo, con los que montó varias obras de repertorio, aunque también obras de autoría propia²¹³. Así parece confirmarse también por el testimonio del dramaturgo exiliado José Ricardo Morales (1991: 35-36), miembro de El Búho:

²¹³ Para más información sobre estos grupos y el papel de Aub en ellos, cf. Aznar Soler, 1992 y 2006a: 13-15; Heras González, 2014: 56-58 y Diago, 2015: 178-179.

Designamos a Max Aub como director de *El Búho*, dado que su labor de dramaturgo y sus ensayos de un teatro nuevo eran claramente notorios para nosotros [...]. Max Aub tuvo toda la libertad necesaria para establecer el repertorio de *El Búho*, por ello las novedades que éste trajo consigo no cabe sino atribuírselas a su propio director. En ese sentido, Max Aub empezó por valorar cumplidamente la obra de Valle-Inclán [...], hasta el extremo de incluir algunas de sus piezas entre las representadas en *El Búho*, abriéndoles un camino que sólo mucho después habían de continuar diversos directores.

Respecto de su preocupación por el teatro contemporáneo, dos de las obras que puso en escena fueron plenamente significativas del tiempo en que vivíamos. [...] Su *Historia y muerte de Pedro López García* fue, desde luego, representada por nosotros bajo su dirección. El grande conocimiento que Max Aub tuvo del teatro francés y del alemán se evidenció en una interpretación de la obra mucho más definida y universal de las que fueron habituales por aquellos años en los escenarios españoles. [...] Al estrenar *El bazar de la Providencia*, de Alberti, Max manifestó la necesidad de poner en tela de juicio algunos de los abusos ancestrales propios de la tradición española, denunciándolos con una obra dotada del talante crítico y desenfadado de las farsas medievales.

Lamentablemente, el paso de Max Aub por *El Búho* fue relativamente breve. Después de darle este sesgo distinto que destaco [...] tuvo que abandonarlo.

Con respecto a El Tinglado, Federico Álvarez le recuerda como «el felicísimo director» (2011: 50), que, si bien no aporta información acerca de su estilo de dirección, sí lo hace de su actitud. Además, dirigió a nivel profesional, en 1952, el drama histórico *Doña Beatriz (la sin ventura)*, de Carlos Solórzano, con la compañía Teatro Universitario, perteneciente a la UNAM y dirigida artísticamente por el autor de la obra. El estreno tuvo lugar el 25 de septiembre en la Sala Molière de la capital mexicana, con un reparto encabezado por dos grandes nombres de la escena, Carmen Montejo y el exiliado Augusto Benedico, a los que acompañaban Alicia Montoya, Francisco Llopis, Javier Espinosa, Enrique Díaz Indiano, Beatriz Caso – esposa de Solórzano–, Luis Musot, Miguel Ángel López, Paloma Gorostiza y Carmen Aub, la benjamina de Max. En el montaje participó otro célebre artista exiliado, el escenógrafo catalán Manuel Fontanals²¹⁴.

²¹⁴ Acerca del trabajo de Fontanals como escenógrafo teatral y cinematográfico, cf. Peralta Gilabert, 2007.

En la reseña del estreno que les dedicó el crítico mexicano Armando de Maria y Campos, la mayor parte del texto la ocupa en hablar del autor y de la obra –gracias a lo que sabemos que Solórzano hizo muchos cambios en el texto durante los ensayos de su primer estreno–, y se explaya también en elogios hacia las dos actrices principales, Montejo y Montoya, y excusa a las dos actrices que debutaban, es decir, que subían por primera vez a un escenario, Caso y Gorostiza. El decorado de Fontanals lo encuentra «sobrio, propio y de buen gusto», pero a Aub le dedica sólo una frase –la última– de la crítica: «Discreta la dirección de Max Aub» (Maria y Campos, 1952).

El propio Aub nos da una pequeña pista de su manera de dirigir en la entrevista que le realizó Kemp en 1970. Cuando ésta le pregunta por el personaje de la «mendiga que nada hace» que aparece en la obra breve *El puerto*, Aub le responde que «es una vieja idea mía de director de escena. [...] Es una presencia humana de función puramente teatral, igual que un pintor que pone allí una mancha verde, ¡pum!, y ya está» (Kemp, 1977: 16).

En una ocasión, nuestro autor habría ejercido incluso en la categoría global de «autor-actor-director», según él mismo explica, «en un homenaje a Xavier Villaurrutia que dirigí en el Teatro de Bellas Artes», a pesar de que «hice un papel que tenía tres palabras y logré equivocarme dos veces» (Kemp, 1977: 10).

Conociendo su estilo dramático, sus innovaciones escénicas, y su empleo desigual de las acotaciones actorales a lo largo de su obra, podríamos aventurar también que, en cuanto al estilo de puesta en escena, estaría tal vez en el grupo de directores que respetan el texto pero, desde luego, en los que lo hacen desde el convencimiento, es decir, desde el estudio de la obra, de su mensaje, y de sus personajes y escenas, postura que iría acorde también con el recuerdo citado de Morales y que provocaría, tal vez, esa dirección discreta que le atribuyó Maria y Campos.

4.3.5.3. El monólogo de la esposa del muerto en vida

Tras la acotación inicial, Aub abre la intervención de la voz dramática con un guion, sin indicar el nombre del personaje femenino que habla. Desde la primera frase queda claro que la mujer se dirige al marido inmóvil en cama a quien informa de su estado y, de paso, también queda informado el espectador: «Con que ya lo

sabes: no tienes remedio». Esa primera y contundente sentencia está relacionada con la visita del médico al que acaba de despedir. Continúa explicando al marido sus nuevas condiciones de vida: «Tardarás más o menos en morirte, más bien más, pero no te podrás mover, ni pronunciar palabra. Oír, sí, comprender sin mengua». Esta última aclaración es importante, por un lado, en un sentido dramático, en cuanto a la verosimilitud del monólogo, porque subraya que el marido es el receptor de todas las palabras que ella pronunciará a lo largo de las distintas escenas; y, por otro, porque es también clave en la motivación del personaje. Y es que, a continuación, la mujer se regodea en que por fin puede hacer con su marido lo que le plazca y éste tendrá que oírla, lo quiera o no, y aguantarla el resto de sus días. Se sorprende a sí misma, ya que «tampoco soñé pedir tanto», y le asegura que «no me las vas a pagar todas», porque algunas se le han olvidado incluso a ella.

«Pero no importa, vamos a ajustar cuentas, poco a poco». Esta es la frase clave del monólogo, lo que ella quiere conseguir al pronunciarlo. A partir de aquí, la mujer va planteando distintos temas que sabe que molestan al marido para, al fin, poder sobreponer su opinión o preferencia a las de él, sin que la ningunee ni la convenza de lo contrario. También, a través de estos conflictos que ella va mencionando, Aub aprovecha para que el lector o espectador tenga más información acerca de la vida que llevaron en común y las personalidades de cada uno.

El primer tema que ella le echa en cara, y siente como un triunfo propio, es la existencia de Dios:

¡Y yo que había dejado de creer en Dios...! Ves: desesperaba de la justicia de los hombres, mientras tú me demostrabas como un librepensador cualquiera la inexistencia de Dios, y -ahora- los hechos vienen a probarte, sin duda alguna, la voluntad divina. ¿Quién te lo había de decir?

El segundo son los «amigotes» del marido, a quienes no va a volver a ver, según ha decidido la mujer, interpretando libremente la recomendación del médico. Lo justifica, aunque sin ninguna convicción, como una medida tomada por su bien:

Para que Pepe o Antonio, Luis o Enrique, no se lleven demasiada mala impresión [...] o para que no veas en sus caras cuánto les hiere la tuya, torcida, sin poder articular palabra, ni los inútiles esfuerzos que procurarías para lograrlo y el recuerdo de tus gracias, de tu humor, de tu ironía -de tu mala baba- y el tratarme siempre como una imbécil.

E introduce así el tercer tema: lo mal tratada que se sintió siempre por su marido, de quien afirma que siempre la creyó una imbécil. Acepta que «tal vez no al casarnos», cuando se hizo la ilusión de que podría cambiarla y convertirla en «algo aceptable». Pero ella reivindica aquí su fortaleza y confirma que «fui siempre más fuerte que tú», como demuestra la situación en que se encuentran, que ella vive como una victoria sobre él, que está ahí «tumbado, sin poder mover más que un poco –un centímetro quizá con inauditos esfuerzos– la mano izquierda y el pie del mismo lado». Y que no va a mejorar, ni va a volver a pronunciar «ni una sílaba: si te empeñas [...], una especie de escupitajo ronco podría salir de tu recio pecho». De modo que sentencia: «Se acabó Santiago Álvarez del Río», y le revela cuáles son sus planes de futuro, e incluso con cuáles fantasea para disfrutar de su venganza:

Ahora tu futura viuda va a dedicarse a cuidarte con toda abnegación para que todos digan: –¡Pobrecita! –¡Qué bien se porta! Con la vida que le dio. Todo lo doy por bien empleado. Ya estoy demasiado vieja para echarme un querido. Si no, lo haría. Y aquí. Delante de ti. Le pagaría para que te regodeases. No llegaste nunca a tanto, lo reconozco. Pero sería la manera de hacerte pagar a Ana, a Luisi, a Margarita. ¡No protestes! No puedes. A Margarita aunque me digas y me jures que no. Y a Lola –la que más me dolió– y a la francesa aquella de Marsella. No, no lo haré. Entre otras cosas porque no tengo ganas y me tendría que vestir elegantemente y perfumarme e irme a la peluquería y salir a buscarlo. Demasiado trabajo. Sin contar que eso nunca me ha llamado demasiado la atención. No me disgustaba pero de eso a perder medio día para pasar un buen rato, no vale la pena. Prefiero ir al cine. Ahora, no iré: ahora, de aquí en adelante: teatro en casa. Gratis.

Así concluye el primer fragmento o escena del monólogo. Hay que destacar que, como presentación de la obra, funciona perfectamente: conocemos el punto de partida de la situación dramática, los perfiles de los dos personajes, las referencias del pasado que han determinado el presente escénico, y la motivación e intencionalidad del discurso. Además, Aub ha presentado también en estas dos primeras páginas todos los temas que desarrollará en las escenas siguientes.

De este modo, el siguiente fragmento trata del enfrentamiento en la pareja por el conflicto religioso: «Te debo las horas más oscuras y peores de mi vida. Me has hecho dudar de la existencia de Dios». Pero, tras echarle en cara haber tenido que aguantar su ateísmo durante años, se regodea ante lo que ella entiende como «la venganza de Dios», ya que es él el artífice de su estado, «es Nuestro Señor el que

te tiene ahí, inmóvil, vivo, castigado para que te des cuenta de su poder. Para que te arrepientas». Y lo remata informándole de que va a traer a un cura para que le catequice, ahora que no podrá protestar, para que de una vez por todas escuche «la palabra de Dios» y vaya penetrando en él. Esa estrategia se le antoja como un nuevo triunfo sobre el marido, a quien está segura de haber sorprendido con esa idea. Pero vuelve luego a recordar los pesares que ha sufrido por su culpa, porque «me llevaste por los caminos del pecado [...], me hiciste hacer cosas reprobables». Y, aunque no aclara a qué se está refiriendo, sí vuelve a señalar su situación de sumisión en la frase final del fragmento: «Mis buenas penitencias me costó el que me absolvieran porque al fin y al cabo debía obedecerte».

En la tercera escena, la más extensa de todas, es donde Aub aporta más información acerca de la vida de Santiago, el protagonista sin habla, y de los inicios de la relación entre él y su mujer. Es ella, la voz dramática, quien repasa, de manera atropellada e incompleta, la biografía de su marido, con la intención de hacer hincapié en sus amistades. Pasa por alto su niñez y, al mencionar a sus suegros, desvela que el padre de Santiago está muerto y que el estado de la madre no es mucho mejor que el del hijo, ya que «no parece que los médicos le den a la buena señora más de cinco o seis meses de vida, a todo tirar». Y en ese punto le reconoce a su marido que va a morir «más o menos al mismo tiempo» que su madre, porque «yo tampoco te voy a dejar disfrutar de las bondades de la vida mucho más». Y esa frase parece casi una amenaza, porque ella misma reconoce que, dada la robustez física del marido, podría aguantar bastante más tiempo con vida, pero ella calcula que con unos meses «tendré suficiente para restregarte por las narices todos los buenos ratos que me has proporcionado en mi lujosa, cómoda y envidiada vida».

Empieza después a resumir la juventud del marido, del que nos informa que estudió «con los jesuitas, como se debe en toda buena familia española de tu tiempo, como yo en las Hermanas Francesas del Sagrado Corazón». Fue buen estudiante, y añade como coletilla que «en eso no engañaste nunca a nadie (creo que fue en lo único)». Al parecer, heredó el oficio de su padre, «el partero de la Corte», es decir, ginecólogo, a pesar de que, según su mujer, «no sentías, de jovenzuelo, un gusto muy marcado por los órganos sexuales femeninos y me consta –¡que me lo digan a mí!– tu asco invencible por la menstruación...». E inicia el primer asalto contra sus amigos

–en este caso los de juventud, inconcretos– que ya nos adelantara Aub en la escena inicial:

Y jugabas a médico con tus hermanas, durante las vacaciones primeras y aunque te extrañe que lo sepa también a doctorcillo con tus amiguitos y compañeros en los años posteriores. No me apartaré de la verdad. ¿Para qué? Es suficiente. No voy a inventar. ¿Para qué? Con la verdad –referente a ti– basta siempre. No. No fuiste[,] no eres maricón. Pero las aficiones ¿quién te las quita? A cualquiera que se le dijera eso del famosísimo doctor ¿quién se lo iba a creer? ¡Si todos saben que eres un don Juan! O si no lo saben[,] lo suponen, lo que es peor...

Tras las insinuaciones, la mujer pasa a los reproches en el terreno sexual: «Eso sí, el meneártela ¡qué gusto! El que yo te la meneara ¡qué gusto! Y nunca olvidaré la ofensa que sentí cuando llegué a proponer que nos acostáramos juntos y me sacaste a relucir tú –¡un casi médico!– los peligros que entrañaba». Siente que se altera y cambia el tono y el tema de la conversación. Le reconoce que «jamás he sabido discutir y esa fue una de tus grandes ventajas», y que no tiene claro cómo presentarle sus quejas, en qué orden, para que tengan fuerza. De modo que le adelanta que va a contarle «algunas cosas que ignoras que sé». Aub añade a continuación un par de frases típicas de diálogo, como si remarcara que ella imagina o interpreta las reacciones del marido, que intervendría en su monólogo: «¿Quién me las ha contado? ¡A ti qué te importa!». Le aclara, eso sí, que las sabe desde antes de que se casaran. Y tienen que ver, de nuevo, con sus amigos y su sexualidad:

Hubo de haber muchas más, sobre todo en el colegio, porque de allí carezco de informantes fidedignos. Ya que habían de ser hombres y no son de fiar a pesar de que algunos de tus compañeros de entonces se han dado gusto de contar aquí y allá no pocas historias de todos los colores. Por de pronto, Rosario os sorprendió [...] a ti, a Agustín y a Enrique besándoos en la boca. ¿Qué teníais? ¿17 años? Por ahí. ¿Cuántas veces habéis dormido juntos Enrique y tú, Agustín y Enrique? [...] No digo que llegarais a mayores [...], pero juegos «inocentes», continuamente.

Como ya hemos señalado en otras ocasiones en este trabajo, es poco habitual encontrar menciones a la homosexualidad en la obra dramática de Aub. Y, desde luego, en ninguna obra aparece de manera tan clara y explícita como en este monólogo. La mujer incide todavía un poco más en el tema, aunque quitándole

importancia por el hecho de que «así es el hombre», y da un salto temporal, tan común en el habla oral, para echarle en cara que se metiera con ella por su permisividad con los nietos:

Esto te explicaré lo para ti absolutamente inverosímil de que yo defendiera a Tintin y a Rosita en sus salidas y maneras de ser. No volvías de tu asombro: –¡Tú! ¡Tú! ¡Doña mírame y no me toques! (¡Con qué retintín lo decías sabiendo todo lo que había sucedido en nuestro noviazgo!) ¡Doña Mírame y no me Toques defendiendo que sus nietos anden y vayan y salgan y bailen y fumen!

Pero, tras la digresión, retoma sus resentimientos respecto a la relación con sus amigos, especialmente con uno de ellos:

¿Crees que se me ha olvidado, infeliz? ¿Crees que eché en saco roto lo que me contabas de Enrique y Luis? Ya sé, [ni] contigo –ni con nadie– se puede hablar de Luis. Por eso vamos a hablar nosotros. Horas y horas ¡Luis, el genio! ¡Luis la maravilla! ¡Luis el intocable! [...] Guapo no era[,] pero ¡Dios! ¡Cómo dibujaba! ¡Qué maravilla! ¡Cómo pintaba! ¡Cómo esculpía! ¡Qué gracia! ¡Qué torbellino! ¡Qué haz de mala leche! ¿Quién se le resistía? [...] Había viajado lo que ninguno de vosotros había siquiera soñado. [...] Al pobre de Enrique –ese sí era guapo y mucho más joven, cinco años, a esa edad, un continente– a Enrique lo vio y no hizo más que alargar la mano y tragárselo.

Y de nuevo se pone a divagar, esta vez acerca de la vida de Enrique a raíz de esa velada relación con Luis, y de la mujer del primero, y de cómo sus hijos no se hablan con sus padres... hasta que se da cuenta de que ha vuelto a perder el hilo: «Ya te dije antes que se me va el santo al cielo».

Si en la segunda escena trataba el tema de la religión y en la tercera el de las amistades que tanto le disgustaban, por ese componente sexual que había habido en ellas, al menos durante la juventud de Santiago, en la cuarta aborda el último de los temas expuestos en la primera escena a modo de introducción: la insatisfacción de su matrimonio y, sobre todo, la poca consideración en que la tenía su marido. Para ejemplificarlo, Aub utiliza justamente el teatro. La mujer empieza este cuarto fragmento recordándole –y recordando al espectador– que «ahí estás sin poder decir lo que piensas». Deduce que debe estar enfadado y molesto por todo lo que le está diciendo, pero sabe también que no puede hacer nada por evitarlo, además de

que «lo de moverte sería lo de menos: nunca te atreverías a levantarme la mano. No eres de esos. Irte, sí. [...] Huir. Pero no puedes». Y, seguidamente, le dice:

¿Sabes lo que me recuerdas? Ese teatro de ahora que a ti te gusta, ese teatro asqueroso de viejos que no pueden moverse y esperan a Godot. Puedes esperarle sentado. No puedes vomitar tu asco. [...] Para ti todas las cosas eran buenas con tal de que no me gustaran. Ese teatro me revuelve las tripas: era el único que íbamos a ver. ¡Con lo que me gusta a mí el teatro! Ahora puedes hacerlo, por dentro.

Que mencione el teatro del absurdo²¹⁵, con el mítico *Esperando a Godot* (1952), de Samuel Beckett, puede entenderse como un guiño intertextual que hace el propio Aub, pues el dramaturgo irlandés también tiene un monólogo femenino, *Los días felices* (1961), en el que hay una figura masculina que, aunque no es muda, tiene poquísimas intervenciones, tanto verbales como físicas.

En la quinta escena continúa insistiendo en la incompatibilidad que existía entre ella y el marido: «¿Ya estabas saciado de mí? ¿Te producía náusea? ¿Te hastiaba? ¿Desde cuándo? Hace muchos años. Lo que pasa es que no eras hombre. No me aborrecías, no era más que repugnancia. Te estomagaba». A pesar de ello, le da lo que podría interpretarse como una buena noticia al confirmarle que va a poder sentirse libre, porque se quedará la mayor parte del tiempo solo, ya que ella no va a pasarse los días «sentada ahí, adorándote, por si acaso te sucede algo». Para eso estará la criada e incluso le ofrece la posibilidad de contratar a una enfermera. Algo debe ver en la mirada del marido que la lleva a decirle: «Estate tranquilo. Ya sé que piensas que te estoy mintiendo», pero le asegura que lo hará, si es necesario.

Vuelve de nuevo al tema del inicio del fragmento, y le confiesa que es capaz de decirle tantas verdades a la cara porque no se las puede rebatir: «Años de estar harto de mí. ¿Crees que no lo sé? Lo negarías. No te lo diría si no estuvieras así. Soy cobarde. Siempre lo fui». Remarcando la ironía dramática que encierra la frase, ella le recuerda lo que parece ser una de sus sentencias, además de informarle de la suerte que van a correr:

“¿Y si el mundo estuviese como está porque a Dios le dio una hemiplejía?”. Como ves, conozco mis clásicos. Lo tienes escrito en una de esas

²¹⁵ Para más información acerca de las impresiones que le causaba a Aub esta estética teatral, cf. pp. 95-96.

docenas de cuadernos que dejabas para la posteridad. Digo dejabas porque pienso quemarlos el día que te murieras. Tal vez antes. Una noche de frío, para calentarnos. O para la cocina.

Descubrimos así las inclinaciones literarias del médico, que cobrarán importancia de nuevo un poco más adelante, donde incluso parece que lo suyo con la escritura no eran simples escauceos. La mujer pasa ahora a recordarle los cambios drásticos que habrá en su vida en dos aspectos fundamentales de su bienestar, la comida y la higiene, y hasta qué punto va a depender de ella para satisfacer esas necesidades básicas:

Voy a tener que darte de comer como a un niño de teta, o con una sonda. Se acabó el comer como cuerpo de rey, se acabó el encontrar todo demasiado demasiado azucarado [...]. O quemado [...]. Queriendo decirme y maldecirme por no estar metida día y noche en la cocina. [...] Ahora estás como creías que estaba –o está– el mundo. [...] Lleno de porquería. Porquería tú mismo en un inmenso lodazal. En un muladar, revuelto en estiércol, trapo viejo arrojado en los asquerosos caminos de la tierra. Figúrate un momento qué sería de ti si te abandonara a tu suerte para que te untaras de tus inmundicias un par de semanas tan solo. Encenegándote. [...] Revolcarte –ni eso podrías, sino pudrirte– en tus inmundicias. Si siempre pensaste que el mundo es una pocilga debes alegrarte de esa muestra de tu verdad. Tal vez acabes creyendo en Dios por este camino: buenas heces te dé Dios y buenos olores.

En este punto, Aub introduce la primera acotación inserta en el discurso dramático para indicar que «*la mujer sale y permanece fuera de escena durante cinco minutos*», un tiempo desmesuradamente largo para una representación teatral, si tenemos en cuenta que, aunque la escena no quede vacía, dado que el intérprete que hay en ella no puede mover más que los ojos, la acción dramática que pueda desarrollarse en ese lapso de tiempo es prácticamente inexistente. Tampoco indica que ocurra nada en la extraescena que le llegue al espectador. Cuando la mujer vuelve, excusa su ausencia –«Perdona, fui a mear»– e introduce un nuevo tema que, o bien se puede interpretar, como apuntábamos antes, como que la pasión de Santiago por las letras era algo más que un pasatiempo, o bien Aub le ha cambiado la profesión:

Tal vez quieras una lectora. Alguna de tus discípulas, la que mejor cruce las piernas y entienda esa poesía que no es poesía ni nada, o esa filosofía en que has perdido tu alma. Una joven lectora que no pase de veinte años. No. No la tendrás: prohibido de orden facultativa. Yo te leeré lo que me dé la gana y haré traer la televisión para que te diviertas. Verás como acabará gustándote y esperarás a mañana para saber qué pasa con Francisca y Pedro y maldecirás de los domingos –y de los sábados– porque las telenovelas solo las dan de lunes a viernes. Cada uno sabe su cuento y la televisión la [sic] de todos.

Así termina el quinto fragmento, con una nueva ocurrencia de la mujer para mortificar a su marido al imponerle la televisión en lugar de los libros. Tal vez el hombre tuviera una opinión parecida a la de Aub, quien escribió en *La gallina ciega*:

La televisión, ese monstruo. Habrá que estudiar en serio su influencia, de cómo va a cambiar la manera de ser del mundo. Y no en bien. Porque, lo mismo en los países capitalistas que en los comunistas, los unos por negocio, los otros por conveniencia, van a darle al pueblo –al pueblo de verdad– lo que le gusta. Aquí ya no será «pan y toros» sino «pan y televisión». Tal vez no haya llegado nunca tan bajo el quehacer del hombre para con sus semejantes (Aub, 1995: 307).

La sexta y penúltima escena da un giro inesperado a la trama de lo que hasta ahora había sido un monólogo motivado por la venganza y el resentimiento. Aub la inicia con una acotación detallada, llena de indicaciones –de las que dijo al principio de la obra que no daría– para la actriz:

Se sienta frente al inválido. Le mira largamente. Muy poco a poco le va cambiando la expresión, la cara. Del rencor, del odio pasa a la indiferencia – todo muy lentamente– y luego van apareciendo señas de dolor, que [se] acentúan hasta convertirse en llanto, en desesperación, en amor.

¡Mi vida! ¡Mi vida! ¡No me dejes! ¡No me dejes sola! ¡No me abandones! ¡No me desampares! ¡Ten misericordia! ¡Seré cosa perdida! ¡Fuiste mi raíz! ¡No tengo más tierra ni más patria que tú! ¡No me dejes sola! ¡Todos me mirarán como extraña! ¡Quedaré sin saber dónde ir, perdida! ¿Quién me enderezará? ¿Dónde volveré mis ojos? ¿A quién acudiré en mi desconsuelo? Nadie enjugará mis lágrimas. No eres tú el muerto sino yo. ¡No me dejes! ¡No me abandones! No me digas: tuya eres desde hoy. No me digas: yo me voy. Te quiero, te quise siempre.

Lo que pasó es que nunca te lo dije.

De un golpe de pluma, Aub ha convertida a la mujer que por fin iba a poder pasar cuentas con el marido que la había hecho infeliz toda la vida, al que tenía tanto que reprocharle, al que pensaba hacerle pagar por cada sufrimiento que le había causado a lo largo de los años en común, la que finalmente iba a hacerse valer (tal vez no del mejor modo, pero del único que sabía), en una esposa sumisa incapaz de hacer nada por sí misma, totalmente dependiente del marido, y con un miedo atroz ante su estado de invalidez que desembocará, tarde o temprano, en su defunción, es decir, aterrorizada ante su ausencia.

Por mucho que Aub haya remarcado en la acotación inicial de esta escena la transición expresiva facial de la actriz, por «muy lentamente» que se impriman en sus facciones las distintas emociones que desea el autor, este cambio brusco en la actitud, en el sentimiento, en la intensidad del personaje resulta del todo inverosímil en una persona relativamente equilibrada. Y es que Aub, con este giro, ha retratado a un personaje con un claro desequilibrio emocional, cuando no con algún tipo de trastorno psíquico.

Pero la sorpresa del lector/espectador no acaba aquí, ya que el último fragmento se abre con la acotación «*Habla el muerto*» y, efectivamente, el monólogo pasa a la voz masculina del que está postrado en la cama:

¿Qué te has creído? ¿Qué me importa algo? No me importa nada nada nada nada nada crees que existes para mí para mí ¿qué soy? No lo sé tú crees que sabes quién soy y a mí me tiene sin cuidado. [...] Creerás que soy todo rabia, ira, furia por haberme quedado como estoy. Estás –como siempre– totalmente equivocada. No me duele nada. No me siento. Todo me tiene sin cuidado, por mí puedo no morirme. Puedo vivir solo recordando, pensando, riéndome. ¿Qué más da? ¿Ponerme a llorar? No.

Estoy fuera y veo. A través de la ventana te veo. Sé que me hablas porque mueves la boca pero no te oigo. No estoy sordo, pero me tiene sin cuidado. Podría estarlo y ciego. No puedo moverme. [...] Pero veo crecer la sombra –ahora– y, por la mañana[,] la luz. Nunca es igual. No hay nunca nada igual a nada. No te canses. No me hables. No dirás más que tonterías.

Esta intervención final, emitida por el marido, nos muestra a un personaje al que hasta ahora conocíamos solo por lo que de él había dicho su esposa. Aub lo presenta sereno ante su destino, casi conforme, e indiferente ante los reproches o las lágrimas abnegadas de su mujer. Sí corroboramos, aunque sea por un par de

comentarios, el menosprecio que siente por ella y la normalidad con que lo expresa. Pero, sin duda, el personaje femenino está mucho más lleno de «rabia, ira [y] furia», y de sentimientos contradictorios –en vista de su última escena–, que el masculino.

El estado inconcluso de *Monólogo del muerto* hace que no podamos juzgarlo en su plenitud, ya que, si tenemos en cuenta la predilección de Aub por los monólogos, no es difícil suponer que éste podría haber dado mucho más de sí, tal y como lo planteó. Sí podemos destacar que, de nuevo, Aub ofrece un personaje femenino que, sin estar completamente trabajado, da muestras de su complejidad y de su profundidad dramática. También destaca, en algunos fragmentos, la capacidad del autor por dotar de oralidad el discurso de la mujer, sin dejar de ser un texto literario.

Aub barajaba ya la idea de la mujer abocando sus reproches al hombre, en un monólogo femenino, desde 1942, año en el que en sus diarios publicados encontramos la siguiente anotación teatral:

Posible monólogo de actriz: Mujer que reprocha a su amante la vida que le hace llevar. (El amante está presente, sentado, escuchando). Y la mujer va sacando todos sus rencores: contra la vida que lleva, contra sus amigos. (Son dioses para ti. Eres distinto cuando estás con ellos. Parece que tengas vergüenza de mí). Hasta que el amante se marcha. (Aub, 2003: 63)

Pero, en realidad, nada en el contenido del *Monólogo del muerto* nos permite fechar la escritura de esta pieza. A pesar de ello, y según las valiosas indicaciones de María José Calpe, archivera de la Fundación Max Aub, basadas en la datación de los materiales entre los que se encuentran estos fragmentos, podríamos aventurar que la escritura de esta pieza tuvo lugar durante la década de los sesenta.

4.3.5.3.1. Séptimo aparte: *Monólogo del muerto* y *De algún tiempo a esta parte*: dos obras opuestas y similares

Es inevitable que un monólogo de Aub en el que una mujer habla con su marido «muerto» nos remita a otro monólogo aubiano en que una mujer habla con su marido muerto. A pesar de que no podrían estar más alejados en cuanto a su contenido, *De algún tiempo a esta parte*²¹⁶ y *Monólogo del muerto*, y, sobre todo, sus

²¹⁶ Cf. p. 66-67.

protagonistas, tienen más en común de lo que podría parecer a simple vista. Para empezar –además de la acotación inicial que ya hemos señalado²¹⁷– la situación recién referida que las hermanas: dirigir sus respectivos monólogos a sus respectivos maridos sin obtener de ellos respuesta. A pesar de que la diferencia principal entre ambos hombres es rotunda: Adolfo, al contrario que Santiago, sí está muerto y no está físicamente presente –y, por tanto, visible para el espectador– en escena. Pero, a efectos del emisor y del receptor del texto enunciado, ambos cumplen la misma función.

Tanto Emma (en un estadio previo a su presente dramático) como la protagonista del *Monólogo del muerto* –a quien llamaremos, en adelante, «la mujer», ya que Aub no le pone nombre– comparten varios rasgos que las definen como personaje, a saber: el pertenecer a una clase media acomodada, burguesa; ser esposas de un ingeniero dueño de una fábrica una, de un afamado médico ginecólogo la otra; amas de casa, pero ambas con criada que las ayuda en las tareas del hogar; de edad madura, porque, aunque desconozcamos la edad exacta de la mujer, sí sabemos que no es joven y que incluso tiene nietos, por lo que podría rondar los sesenta que tiene Emma; y católicas, creyentes en Dios. Las dos, además, han sido apodadas por sus maridos de manera muy similar: Adolfo llamaba a Emma «Doña Remilgos» (Aub, 2002a: 397), Santiago llamaba a la mujer «Doña Mírame y no me Toques».

También los recursos discursivos que utiliza Aub en ambos monólogos son parecidos, ya que en los dos incluye elementos vocativos que reflejan la percepción de ambas mujeres de que sus maridos pueden responderles. En el caso de Emma, es esa clara muletilla, «Te das cuenta, ¿no?», que repite en numerosas ocasiones (Aub, 2002a: 395, 396, 397, 398, 399, 400, 403, 405, 406, 408), aunque también cuando formula preguntas directas a Adolfo –«Tú, que estás allí, del otro lado: ¿qué les hacen?» (Aub, 2002a: 397)–, mientras que la mujer, si bien no tiene una expresión lingüística propia, también enuncia frases que denotan una interpretación verbal del silencio del marido, sobre todo mediante el recurso de repetir como pregunta lo que a ella le parece entender que le dice: «Te voy a contar algunas cosas que ignoras que sé. ¿Quién me las ha contado? ¡A ti qué te importa!» o «Así le fue luego. ¿Qué? ¿Que

²¹⁷ Cf. p. 318.

no le fue tan mal? Déjame que me ría». Aub hace que ambas se vayan, en ocasiones, por las ramas, y pierdan el hilo principal del discurso y se excusen, en cierto modo, con sus interlocutores. Emma tiene que preguntar a Adolfo en alguna ocasión «¿de qué te estaba hablando?» (Aub, 2002a: 402), porque «con tantas cosas todo se me va de la cabeza» (Aub, 2002a: 401), igual que la mujer le reconoce a Santiago que «se me va el santo al cielo».

Tanto Emma como la mujer hacen algo similar en sus respectivos discursos, que no es otra cosa que recordar momentos del pasado y describir momentos del presente. La diferencia recae, por supuesto, en la manera y el tono de hacerlo y en el objetivo que tienen sus palabras. Si Emma habla movida por el amor que siente por Adolfo, desde la confianza y la complicidad que había entre ellos, la mujer lo hace desde el rencor y la animadversión que le despierta Santiago, movida por un sentimiento de venganza, por una necesidad de pasar cuentas con su marido. Emma, además, relata a Adolfo las situaciones penosas de su presente, en las que ella se sitúa en el lado de la víctima, enfrentadas a los recuerdos del pasado dichoso, donde pertenecía al segmento privilegiado. La mujer, en cambio, hace lo contrario: relata las situaciones penosas del presente de Santiago, pero no del suyo, ya que ella se alza victoriosa en este presente en el que la víctima es su marido; y es en los recuerdos penosos del pasado en los que ella se muestra en el rol subalterno. Sólo en su última y desconcertante intervención invertirá esa tendencia, cuando confiese entre lágrimas ese amor –dependiente– por su marido.

Sin embargo, y a pesar de las motivaciones distintas de ambas mujeres, ese concepto de la venganza como el motor dramático de los monólogos sí puede encontrarse en ambos textos. En *De algún tiempo a esta parte* tiene una relevancia más secundaria –ya que defendemos que el motor dramático principal es la duda (Lázaro, 2018a: 14)–, pero la venganza divina también es algo que Emma reclama en varias ocasiones para sus enemigos. En el caso de la mujer es exactamente igual, con la diferencia de que, para ella, el enemigo es su marido y ya ha recibido «la venganza de Dios» como castigo por su ateísmo. Y como Dios ha ejecutado su venganza dejándole postrado en una cama, le ha brindado a ella, que ni siquiera «tenía la esperanza de tanto bien», la oportunidad de vengarse a su vez. Esta necesidad de ejecutar su propia venganza individual la asimilaría mucho más a Anna, la protagonista judía de *Comedia que no acaba*, que a Emma.

En cuanto a los puntos convergentes y divergentes de los maridos, el más destacado es el que ya hemos señalado al inicio de este apartado: la situación vital de cada uno. Adolfo ha sido asesinado por los nazis y está realmente muerto y ausente de la escena, mientras que Santiago sigue con vida y en escena, a pesar de encontrarse paralizado. Otra diferencia muy clara es la relación que tienen con sus respectivas mujeres, ya que Santiago menosprecia a la suya, y, en el caso de Adolfo, nada nos hace pensar que su relación con Emma fuera mala, aunque es verdad que sólo conocemos la percepción de su mujer, quien afirma que «hemos sido muy felices» (Aub, 2002a: 396), aunque no esconde las riñas o discusiones que pudieran tener. Y otro rasgo opuesto es el concerniente a la religión: Santiago es un ateo confeso, mientras que Adolfo es, siempre según Emma, «un buen cristiano, mejor que yo» (Aub, 2002a: 409).

Sólo coincidirían en que ambos han recibido estudios superiores –como ya se ha apuntado, uno, ingeniería; el otro, medicina– y en que ambos tienen hijos, a pesar de que el de Emma y Adolfo haya muerto, y de que no conozcamos ningún detalle acerca de la descendencia directa de Santiago y la mujer, que la podemos deducir por el hecho de que tengan nietos. El otro único rasgo que podrían tener en común, aunque salvando las distancias, sería su presunta infidelidad. Si para la mujer de Santiago parece algo más que evidente, subraya la fama de don Juan del marido, y enumera varios nombres con los que presupone que ha tenido relaciones extramatrimoniales, Emma sólo lo insinúa, aunque de manera vehemente, respecto a la «amistad» de Adolfo con Marta, ya que «en el fondo, estoy segura, la querías un poco» (Aub, 2002a: 396). Tampoco hay indicios en el monólogo austríaco de que Adolfo tuviera ninguna inclinación homosexual, ni siquiera en su primera juventud, cosa que sí manifiesta la mujer de Santiago respecto a su marido.

Por lo que concierne a las dos obras en sí, resulta evidente la superioridad dramática de *De algún tiempo a esta parte* frente al *Monólogo del muerto*, pero no procede comparar cualitativamente un texto terminado y varias veces revisado en cada reedición que de él hizo el autor en vida, con uno en proceso de escritura. Lo que sí es evidente es la diferencia básica, más allá de los personajes, que hay entre ellos: mientras que el primero es un texto de teatro político, histórico, ética y críticamente comprometido, en el que la protagonista ha sufrido un proceso de concienciación ante la realidad; el segundo –o, al menos, lo que conocemos de él– no

deja de ser un texto que, si tenemos en cuenta sus escenas finales, habría que considerar como un melodrama de teatro burgués.

De ahí que se pueda entender este *Monólogo del muerto* como una suerte de experimento dramático con *De algún tiempo a esta parte* como referencia, en que el autor toma esa misma situación –mujer que habla con su marido muerto– y el mismo tipo de personaje base –mujer acomodada, católica, madura, ama de casa, buena esposa– y los desarrolla en el extremo opuesto, cambiando absolutamente las circunstancias dadas y el contexto social, sentimental y familiar, hasta el punto de que el contexto político e histórico –fundamental en el primer monólogo aubiano– ni siquiera tiene relevancia ni, por tanto, presencia. Considerado desde esta mirada comparativa, el *Monólogo del muerto* se nos antoja un texto mucho más significativo en el conjunto de la obra dramática aubiana de lo que podría parecer en una primera lectura.

4.3.5.4. Un fragmento aparte

Hay otro fragmento (ADV. C.7-11) que, a pesar de compartir título con los anteriores, no parece estar directamente relacionado con el texto principal, aunque su contenido podría ser relativamente fácil de vincular con la última escena. Destacan, como puntos discordantes (y que, como veremos, tendrá en común con el otro fragmento que se comentará más adelante), por un lado, la falta de indicaciones teatrales y, por otro, que la voz dramática corresponde al hombre, que es claramente un personaje secundario en cuanto al texto enunciado:

No será, como casi todos, que no haya pensado en suicidarme. Al contrario, raro es el día en que no lo hago. Desde luego puedes darte el lujo de suponer que es por ti. Por tu culpa. Pero no románticamente porque me hagas caso[,] sino pura y sencillamente porque no te aguanto. No.

Sin embargo, como podemos comprobar, comparte con el texto principal tanto el tono del discurso como el hecho de que el emisor parece no estar muerto y que se dirige, muy probablemente, a su mujer. Sus deseos suicidas, aunque podrían asimilarse en el personaje al que da voz Aub en el último fragmento de la obra ya comentado, no terminarían de casar con la serenidad que expresa el «muerto» ante

su situación. Por una razón u otra, este fragmento quedó descartado del monólogo y ni siquiera se encuentra clasificado junto con el resto de materiales principales.

4.3.5.5. «Las apariencias»: otro monólogo del muerto

En la primera línea del fragmento (Aub, 2003: 470; o ADV. C.7-21 para el ms.) puede leerse «Monólogo del M. (Las apariencias)». A pesar de compartir título con la pieza principal presentada y con el fragmento anteriormente comentado, este tiene características bastante distintas, tanto formales como de contenido. En primer lugar, Aub no introduce ninguna marca específicamente teatral, como acotaciones, indicaciones espacio-temporales o didascalia de personaje. Toda la (escasa) información acerca de la voz dramática hay que extraerla del texto, por el que deducimos que el emisor del mensaje es un muerto, algo que lo distingue ya del *Monólogo del muerto* analizado. De ahí que, para marcar la diferencia, hayamos optado por titular este apartado con el sintagma que Aub ofrece entre paréntesis, «Las apariencias», y que podría funcionar perfectamente como título.

Dada la breve extensión del fragmento, consideramos que merece la pena citarlo íntegramente para apoyar mejor el análisis que de él pueda hacerse:

La gran equivocación es que la gente no se da cuenta de que en el mundo viven muertos y vivos. Y que muchos vivos están muertos y muchos muertos siguen vivos. Además, a veces los muertos resucitan y luego se vuelven a morir. Y hay muertos antes de nacer, algunos son inmortales, generalmente son insoportables. Tú no has conocido ninguno. Tú estás muerto²¹⁸, yo también. Pero es muy posible que renazca: no niño, ya mayor. Luego hay los que se quisieran morir y no pueden, como ese triste ser que salió de Alicante en un barco –con otros 49– donde cabían diez mil y lleva arrastrando nueve mil novecientos cincuenta cadáveres más el suyo... Sólo vive y vivirá para sí. Los demás lo ignoran, no lo ven. Pero él seguirá intentando enterrar²¹⁹ a ringleras de cadáveres, sin lograrlo, siglos y siglos. Nadie lo verá, no saben ya quién es, pero él sigue por las playas arrastrando el peso justo para no morir, en sangre los hombros²²⁰ (Aub, 2003: 470).

²¹⁸ En el manuscrito se lee *muerta*.

²¹⁹ En el fragmento manuscrito encontramos una variante de esta frase, a la que hemos aludido en la descripción formal de este material (cf. p. 317), y que consideramos de interés: «Pero él seguirá intentando enterrar o enmarar sus ringlas sin fin de cadáveres...».

²²⁰ En el manuscrito se lee *hombres*.

Como se puede apreciar, aunque el texto no ofrezca ningún punto y aparte, el (fragmento de) monólogo está claramente dividido, en cuanto a su contenido, en dos partes. La primera es una reflexión acerca de los muertos, en la que encontramos información sobre el emisor del discurso y su receptor. El primero apela al segundo en segunda persona del singular, por lo que se dirige a alguien en particular con quien comparte la misma condición: ambos están muertos. En el manuscrito, esta apelación aparece en femenino. El hecho de que se dirija a una mujer lo acerca a ese último fragmento del *Monólogo del muerto*, en el que el hombre se dirige a la protagonista real del monólogo; pero la condición de traspasados de ambos en este fragmento nos hace pensar en otros personajes distintos que no se corresponderían con los del texto principal.

De entre las distintas posibilidades en las que puede uno llegar y permanecer a ese estado de muerto o su contrario –estar vivo–, la voz dramática elige centrarse en la historia que le sirve de ejemplo para el caso de los vivos que desearían estar muertos, que se correspondería con la segunda parte del fragmento. En esta parte final, el muerto narrador nos habla de ese hombre que sube a un barco en Alicante y al que atormentan los cadáveres de todos los miles de pasajeros que podrían haber subido a la nave, dada su capacidad de carga, pero que se quedaron en tierra, condenados a una muerte segura. Parece evidente que Aub se está refiriendo a uno de esos barcos que zarparon en los últimos días de la guerra civil española del puerto de Alicante²²¹ con republicanos que intentaban salvar sus vidas de las represivas y mortíferas consecuencias de la victoria franquista o de los más inmediatos bombardeos de la aviación fascista en el puerto, y que él mismo reflejó en *Campo de los almendros* (1968), la última de las novelas de *El laberinto mágico*. Los datos que se vislumbran en el monólogo –cincuenta refugiados a bordo de un barco con capacidad para diez mil– no parece que se correspondan con ningún caso real, ya que, de todos los barcos que salieron del puerto alicantino en marzo de 1939, ninguno lo hizo con cincuenta pasajeros, como documenta rigurosamente el historiador Juan Martínez Leal (2018: 277-278).

²²¹ Para más información sobre los últimos días de la guerra en la provincia de Alicante, último objetivo militar del ejército nacional, cf. VV. AA., 2019; para un estudio acerca de la tragedia en el puerto alicantino, cf. Martínez Leal, 2019.

Sin embargo, la correspondencia histórica más afín sería la del barco mercante S. S. Marítima, «el último barco que partió de Alicante a la una de la madrugada del día 29 de marzo [de 1939] con rumbo a Marsella» y que, a pesar de que «podía transportar 8000 toneladas de cargo, [...] sólo dejó subir a bordo a 32 personas, las últimas autoridades civiles y militares republicanas de Alicante, incluidos algunos familiares» (Martínez Leal, 2018: 269). En comparación con el buque más célebre, el Stanbrook²²², mucho más pequeño que el Marítima y que «acogió a bordo entre 2638 y 3028 pasajeros apretujados por todas partes» (Martínez Leal, 2018: 266), la cifra de pasajeros del último buque resulta ridícula. De hecho, si tenemos en cuenta las declaraciones de Martínez Leal según las cuales el Marítima era «el triple de grande» que el Stanbrook (ap. Suleng, 2014), podemos deducir también que podría haber transportado el triple de pasajeros que el mítico buque, una cifra que estaría cercana a los nueve mil republicanos evacuados, frente a la treintena que aceptó a bordo. Se desconocen las causas de ese embarque tan minoritario y exclusivo, pero Martínez Leal (2018: 269-270) aporta posibles explicaciones extraídas de testimonios.

Por tanto, el «triste ser» del fragmento dramático aubiano podría ser uno de esos pasajeros privilegiados a quien atormenta la culpa por el destino de los que quedaron en tierra. A pesar de la brevedad del fragmento, denota una intencionalidad muy distinta respecto al *Monólogo del muerto* principal, que, por lo que se lee, estaría más cercana a su teatro político y testimonial que al teatro burgués en el que podríamos emplazar el argumento de la esposa desdichada que se venga oralmente del marido que ha quedado inmovilizado.

El manuscrito de este breve fragmento de monólogo se encuentra en una de las libretas de trabajo de Aub. Aunque el texto no aparece fechado allí, aventuramos una posible datación alrededor de 1970, ya que los materiales con los que comparte soporte pertenecen a textos y anotaciones que hacen referencia a su primer viaje a España en 1969 después de su forzado exilio, como, por ejemplo, el manuscrito del *Paso del señor Director General de Seguridad* (1971). Esta estimación queda corroborada, ya que se incluye como anotación del 23 de agosto de 1970 en su publicación en los diarios (Aub, 2003: 470). Por tanto, la escritura de este fragmento

²²² Para más información sobre este barco y su papel en el exilio republicano, cf. Martínez Leal, 2005.

sería posterior a la que se estima para el *Monólogo del muerto*. Pero, si tenemos en cuenta que ambas se situarían durante la década de los sesenta, hasta principios de la siguiente, tal vez Aub estuviera haciendo referencia a esta obra cuando, en la entrevista realizada por Lois Kemp a principios de septiembre de 1970 (sólo dos semanas después de la fecha en que se incluye en los diarios), afirmó que «he hecho sólo dos cosas de teatro en los últimos cinco años [es decir, desde 1965, aproximadamente] –una obra sobre el Che y otra sobre un general norteamericano en el Vietnam. De cuando en cuando trabajo en otro monólogo» (Kemp, 1972: 384)²²³.

4.3.6. Del otro lado

4.3.6.1. Descripción de los materiales

Los variados materiales de esta pieza se encuentran repartidos en distintas carpetas del archivo mexicano. Los manuscritos se encuentran en el primer documento de la sexta parte del volumen 23 de la caja 10 (AHC. C10.V23-6.D01), y ocupan un total de 75 folios de distintos tamaños y características. Están escritos en su mayoría en tinta negra, algunos en tinta azul, y unos pocos a lápiz. Estos materiales se componen no sólo de la escritura de varias escenas, sino también de numerosos esquemas de distribución en actos de los distintos cuadros, de descripciones del contenido de las escenas así como de los personajes, de diálogos o breves monólogos sueltos, y de notas varias.

En cuanto al mecanuscrito, encontramos una primera transcripción de una parte de los materiales del primer documento en la misma localización (AHC. C10.V23-6.D01). Ese primer mecanuscrito, en tinta roja, que ocupa diecinueve folios, contiene algunos añadidos y correcciones manuscritas en tinta negra, salvo en un par de ocasiones en las que Aub utiliza el verde, aunque el cambio de color no tiene ninguna significación en cuanto a las correcciones, salvo indicar, tal vez, que fueron hechas en momentos distintos.

²²³ Citamos esta vez la entrevista de Kemp por el original incluido en su tesis doctoral, dado que, al retocarla para su publicación en 1977, tuvo que eliminar esa referencia temporal que nos interesa especialmente. De todos modos, la cita (con esa ligera variante) puede encontrarse también en Kemp, 1977: 9.

La transcripción dactilográfica completa de todos los materiales manuscritos, que incluye, además, una versión a limpio del primer mecanuscrito, y ocupa cuarenta y ocho folios, se encuentra tanto en el segundo como en el tercer documento del mismo volumen (AHC. C10.V23-6.D02 y AHC. C10.V23-6.D03), que contienen sendas copias idénticas de la transcripción. Y hay también una tercera copia con las mismas características –salvo por la ausencia de dos folios con anotaciones sueltas– en el documento 57 del volumen 32 de la caja 18 (AHC. C18.V32.D57). En ninguna de las tres copias se aprecian correcciones manuscritas, por lo que todo apunta a que Aub no volvió a revisar estos materiales después de su transcripción.

Dada la variedad de contenidos que en ellos se encuentra, así como el estado no conclusivo de los fragmentos dramáticos redactados, no se puede determinar ningún patrón en cuanto a la composición y tipografía de los mismos. Sí podemos observar que, en la mayoría de las escenas, por ejemplo, las didascalias de personaje aparecen en minúsculas y subrayadas, con las réplicas a renglón seguido y tabuladas; que el título de la pieza aparece también siempre subrayado, aunque a veces en minúsculas y otras todo en mayúsculas; y que las páginas correlativas, pertenecientes a un mismo cuadro o acto, van numeradas en el centro del margen superior, pero aparecen sin numerar las relativas a notas, esquemas o resúmenes.

4.3.6.2. Bosquejos múltiples alrededor de la contienda fratricida

Del otro lado no es sólo una pieza inconclusa, sino uno de los materiales más complejos de los presentados en este trabajo, debido a que se conservan muchos intentos por llegar a contar la historia que Aub quería plasmar en esta obra. Los esquemas en los que resume y distribuye las acciones en escenas y actos son varios y todos diferentes; los personajes, a pesar de que los papeles principales (el rol de la madre o el de la nuera, por ejemplo) se mantienen, cambian de nombre, de relación entre sí, incluso de número; los diálogos se reescriben y, aunque intervengan en ellos, supuestamente, los mismos personajes, muestran otro carácter distinto.

Si estos materiales se encontraran fechados, o numerados, o dispusiéramos del manuscrito en una libreta –es decir, encuadernado– en vez de en folios sueltos, podríamos apreciar muy bien el proceso de escritura de la obra y, por el orden de

los documentos, observaríamos la evolución del trabajo del autor. Por desgracia, no es el caso, así que el trabajo de clasificación de materiales y el determinar cuál de ellos merece ser considerado la última voluntad del autor, es decir, la versión más terminada según el parecer de Max Aub, conlleva un grado de incertidumbre mayor que en el resto de obras y materiales expuestos en estas páginas.

No obstante, a pesar de las numerosas variantes que baraja Aub en el proceso de escritura de esta obra, sí hay una serie de ítems que parece tener claros y que se mantienen en los contenidos de los diversos materiales. Uno de ellos es el título, que, salvo en un par de documentos en los que aparece de forma primitiva como «*Castilla triste*», luego ya no varía en ningún caso; otro es el género literario, ya que nada apunta a que se planteara escribir un cuento o una novela, sino que todas las notas van orientadas hacia el teatro; y, por último, el tema sobre el que quiere tratar y la historia principal: una familia dividida entre los dos bandos en los primeros días de la guerra civil española.

De hecho, el tema de la contienda fratricida es algo de lo que está tan seguro, que incluso redacta un folio (que no se encuentra, por cierto, entre los materiales manuscritos) que podría considerarse un prólogo a la publicación de la obra, ya que lo dirige «al lector [del] libro», hecho que denota lo desalentado que estaba Aub acerca de la posibilidad de que su teatro subiera a las tablas²²⁴:

Al lector –si le hubiese– para acabar de desanimarle:

¿Decir una vez más lo que todos saben y no acabo de expresar todavía? Es presunción y engaño, míos ambos, pero ¡qué le vamos a hacer!: con dejar el libro está todo hecho, benigno lector.

Sí: otro libro acerca de nuestra guerra. Todos me dicen: ¿Hasta cuándo? No lo sé, y me pesa. Pero lo cierto es que si me pongo a pensar en qué cosa me gustaría escribir –sin más fronteras que mi poco seso– vengo a caer, por gusto, en esto que veo: España sin dicha. [...]

Te gusto o no. Aguántame si quieres, y si no, asómate al mundo, que va bueno. Por lo menos aquí darás con lo conocido.

En cuanto a lo de la forma, todavía es peor. Si en México falta público para un espectáculo que interesa a todos ¿qué no sucederá con éste que sólo puede llamar la atención de pocos?

²²⁴ Respecto al destino impreso del teatro aubiano, cf. Moraleda, 1989b.

4.3.6.3. La última versión

Tras un cotejo y análisis de los materiales manuscritos y mecanuscritos, hemos podido determinar cuál de los documentos es el que presenta un estado de redacción más avanzado, aquel en el que confluyen distintos aspectos que el autor ha ido matizando en varios bosquejos; escenas que incluyen cambios que habían sido corregidos y anotados en otras que, por ello, consideramos anteriores; y un mayor desarrollo en relación con uno de los documentos de estructuración de la obra, es decir, aquel en el que podemos identificar como escritas un mayor número de las escenas listadas que en cualquiera de los otros. Aun así, no se trata de una versión inmaculada, ya que en la misma se dan contradicciones o hay nombres de personajes que varían entre lo escrito y lo esquematizado. Ésta a la que hemos llamado última versión se compone de los primeros tres cuadros, que ocupan diecisiete folios, y se complementa con la descripción de los personajes principales y el esquema de las acciones que se sucederían en el drama.

El *dramatis personae* (parcial) de *Del otro lado* al que acabamos de aludir incluye ocho personajes, siete de los cuales intervienen en los primeros tres cuadros que conocemos. Faltarían, sin embargo, otros tres personajes que aparecen también en este comienzo de la obra.

Carlos	18 años. Romántico. Enamorado de su cuñada. De izquierdas no sabe por qué. (Lo es Luisa).
Antonio	18 años. Igual a Carlos pero más reflexivo. Tiene un padre juerguista que hace sufrir a su madre. Eso le da cierto peso en la vida.
María	Criada. Llamada María Aspavientos. De todo hace un mundo.
Sebastián	30 años. Serio.
Luisa	24 años. Liberal. Muy dueña de sí. Universitaria.
Luis	28 años. El señorito de la familia. Falangista.
Dña. Matilde	60 años. Majestuosa. Gran señora. Salida del pueblo. Muy católica, sinceramente. De criada pasó –hace muchos años– a casarse con el padre de sus hijos. Ella ha hecho la fortuna de la casa.
Clotilde	18 años. Cine y paseos. Odia la política.

Este último personaje es el único que no interviene en los primeros cuadros, aunque, como veremos, sí en una escena suelta. En el texto dramático, Aub le cambiará el nombre a Luis por el de Santiago; y las edades también sufrirán algunos

cambios, no sólo respecto a este documento, sino incluso a lo largo del propio texto. Los personajes ausentes en esta lista son Vicente y Francisco, amigos falangistas de Luis/Santiago, y Gabriela, la criada joven.

Del otro lado, que Aub subtitula en uno de los folios manuscritos como «Crónica dramática en tres actos», tiene lugar «en Valladolid, el 18 de julio de 1936», día en que se produce el golpe de estado militar en la península y fecha de inicio de la guerra civil española. Valladolid, además, es una plaza significativa en la contienda, ya que supuso la primera capital donde triunfó la sublevación militar, motivo por el que se la conocía como «la capital del alzamiento» ya desde finales de 1936 (Palomares, 2001: 11). La sublevación empezó el día 18 por la tarde, y en la madrugada del 18 al 19 los nacionales se hicieron definitivamente con la ciudad, que estuvo bajo el mando franquista durante toda la guerra (Palomares, 2001: 17-18, 24).

El primer cuadro transcurre en «*Telón corto. Calle*», es decir, en la parte del proscenio, delante del telón corto –llamado también *comodín*–, aquel que se sitúa detrás del telón de boca (el más próximo al público, que tradicionalmente se utiliza para dar inicio a la función cuando se abre), y que suele emplearse «para realizar rápidos cambios de escena en las funciones que lo requieren» (Gómez García, 1998: 206). Es decir, Aub propone un inicio dramático en el que la escena transcurre en la parte más delantera del escenario y a telón corto corrido, para no desvelar todavía la escenografía que estaría ya colocada. Aunque esa mención técnica por parte del autor pueda parecer superficial, en realidad es muy significativa, porque da muestras de la concepción no sólo dramatúrgica, sino también escénica que tenía Aub al escribir sus obras.

La acotación inicial informa también de que «*es de noche. Salen Carlos y Antonio, jóvenes*». Los dos muchachos comentan lo tarde que es, ya que «está amaneciendo» y se preguntan mutuamente si les dirán algo en sus respectivas casas. Carlos afirma que no, a pesar de que Antonio le apostilla un intencionado «pero tu madre...», y admite, a su vez, que sus padres «pensarán que anduve de juerga». La respuesta desconcierta a Carlos, que le pregunta al amigo si su padre «no sabe» y, ante la confirmación de Antonio, Carlos le pregunta por qué no se lo dice. El chico confiesa que le da reparo, pero se plantea hacerlo aunque sólo sea para desmentir que piensen que estuvo de fiesta, y que así su padre no se crea que es como él, «de

tal palo tal astilla», porque, además, «ya tiene mi madre bastantes quebraderos de cabeza con él».

Ese comentario hace que Carlos se sienta con permiso para preguntarle acerca de los rumores que corren sobre el affaire entre «la viuda del estanco» y su padre, pero Antonio le manda callar con ímpetu. Al darse cuenta, se disculpa por su reacción, y se justifica comentando lo duro que resulta para él ese tema, por el que incluso «he dejado de ir a clase [...]». ¿Cómo salgo yo del Instituto sin tropezarme en la acera de enfrente con esa mujer? Todos lo saben. [...] Eso de tener un padre que es un Don Juan no es muy divertido». Carlos intenta animarle comentándole que la ventaja es que «deja más libertad», pero Antonio se empeña en que no hay lado positivo, y describe la vida en su casa: «Mi madre callada y triste andando por los rincones más oscuros. Mi padre haciendo como que no se entera. Mi madre cada día más pequeña, más callada, como un árbol que se seca. No hablemos más de eso».

Así que Aub da por zanjado el preámbulo y, por cambiar de tema, los dos jóvenes empiezan a hablar de lo que realmente les interesa –e interesa al autor–:

Antonio.- ¿A qué hora te toca la guardia?

Carlos.- A las nueve.

Antonio. ¿Frente a qué cuartel?

Carlos.- Al de Caballería.

Antonio.- A mí, en Zapadores.

Carlos.- ¿Crees que se echarán a la calle?

Antonio.- No. Si no lo han hecho ya.

Carlos.- Rufino fue a la estación, por si llegan los de Asturias.

Antonio.- Esta vez les falló el golpe.

Carlos.- Verás como el Gobierno vuelve a hacer la tontería de amnistiarlos, como en el 32.

Antonio.- No creo. Las cosas han cambiado. No los íbamos a dejar.

Carlos.- No te hagas ilusiones.

Antonio.- Si ganan ellos no dejarían ni uno. *(Pausa)*.

Carlos.- ¿Te asusta?

Antonio.- No lo he pensado. ¿Quién piensa en eso?

En Valladolid, durante la madrugada del 17 al 18 de junio, conociendo ya la noticia de la sublevación militar en el norte de África y en las Canarias, jóvenes socialistas y cenetistas organizaron vigilancias en los cuarteles (Martín Jiménez, 2000: 36-39; Delgado y López, 2008: 438).

La alusión a la amnistía golpista de 1932 hace referencia a lo que se conoce como la Sanjurjada, el intento fallido de golpe de estado que dio el 10 de agosto de ese año el general José Sanjurjo. Como consecuencia, se le condenó a muerte, pero su pena fue conmutada y luego se benefició, como el resto de participantes en el golpe, de la amnistía decretada en 1933 por Alejandro Lerroux, líder del Partido Radical y presidente del gobierno en aquel momento, cargo que ostentaría hasta en tres ocasiones durante el bienio derechista iniciado en noviembre de 1933, año en que su partido ganó las elecciones y se alió con la CEDA para gobernar. Sanjurjo, una vez excarcelado, se exilió en Portugal, desde donde conspiró para organizar otro golpe de estado contra la República, el de 1936. A pesar de ser quien debía liderarlo, murió el 20 de julio cuando la avioneta que le llevaba de Portugal a Burgos se estrelló²²⁵. Aub se servirá, en parte, de los hechos históricos de la Sanjurjada en su drama histórico-político *Cara y cruz*²²⁶.

Retomando el primer cuadro de la obra que nos ocupa, después de ese diálogo citado, y tras un par de comentarios banales –aunque nos revelan la juventud y la inexperiencia de Carlos, quien admite que «es la primera vez en mi vida que paso una noche en vela»–, los dos amigos se van a tomar un café, a pesar de que Carlos debe volver a casa «antes de que mi madre se levante para ir a misa».

El segundo cuadro de la pieza se sitúa en una «sala burguesa, bastante siglo XIX». Aub, en su acotación inicial, describirá no sólo la escenografía y su disposición, sino que también dará indicaciones lumínicas y actorales:

Dos puertas a la derecha, una a la izquierda. Dos balcones al fondo que dan a la plaza mayor. Al levantarse el telón las cortinas están corridas, una luz muy escasa se filtra entre ellas y las jambas. La escena está vacía. En seguida, por la derecha entra Carlos atravesando con gran cuidado, sale por la izquierda. Pausa. Por la derecha entra Luisa (28 años), seguida de Sebastián (30 años). Este lleva un maletín en la mano. Atraviesan la escena andando de puntillas. Sebastián tropieza con un sillón.

Ese gesto provoca que Luisa –a quien Aub ha sumado cuatro años respecto al listado de personajes–, con un «¡Shhhh!», le inste a no hacer ruido, hasta que «*llegan*

²²⁵ Para más información acerca de la Sanjurjada, cf. Márquez Hidalgo, 2010: 11-32; para un testimonio de los hechos, cf. Maura, 2007: 454-463; para una exposición del desarrollo jurídico del caso y la reproducción de sus documentos oficiales, cf. López Barja de Quiroga, 2014.

²²⁶ Cf. p. 70-71.

a la puerta izquierda» e inician el diálogo. Sebastián le comenta que le sabe mal dejarla «con el niño enfermo», pero ella le quita importancia e insiste en que hable «más bajo». Pero el hombre no se preocupa, porque sabe que su madre debe estar ya despierta y vistiéndose «para la primera misa... Nunca perdió ninguna». Pero Luisa teme que si le ve no le deje marchar o le haga perder el tren. Él la tranquiliza y le asegura que «en dos días estoy de vuelta. [...] Ya te lo he dicho: un pronunciamiento más. El Gobierno dominará la situación en pocas horas». Les cuesta despedirse y separarse:

Luisa.- Vete tranquilo.

Sebastián.- Sabes que sí, gracias a ti.

Luisa.- Las seis de la mañana no es hora de piropos.

Sebastián.- No estés tan segura.

Luisa.- Y menos a los cinco años de casados.

Sebastián.- Que conste que si me voy...

Luisa.- Es porque fue idea mía.

Sebastián.- No tanto.

Luisa.- Vas a perder el tren.

Sebastián.- Adiós. *(Se besan largamente)*. No te arriendo las ganancias de la escena con mi madre.

Luisa.- No te preocupes. Cuídate. *(Lo va a acompañar)*.

Sebastián.- No salgas.

Luisa.- No hagas tonterías.

Sebastián *(volviéndose)*.- ¿Crees que son mi especialidad?

Luisa *(yendo a él)*.- No. *(Se besan)*. Buen viaje.

Sebastián se va en lo que entra María, «*criada de edad madura [que] lo exagera todo: la llaman María Aspavientos*», y se asusta al encontrar en escena a Luisa y se desvive en atenciones y preguntas:

¿Está peor el nene? ¿Por qué no me avisaron? ¿Por qué se ha levantado? ¿Necesita algo? Aquí estoy yo para servirla. ¿Quiere algo? [...] ¿No podía dormir? Es que hace un calor... ¿Qué quiere que haga? [...] ¿Cómo ha pasado la noche? [...] ¿Descorro las cortinas? [...] ¿Le preparo una taza de café? [...] ¿De veras no quiere nada, señorita? [...] ¿Una taza de leche? ¿O manzanilla? ¿O tila?

Luisa ha respondido a algunas de las preguntas con frases muy breves, insistiendo en todo momento en que no quiere nada, pero Aub nos presenta a la

criada como una mujer que no calla ni debajo del agua, porque, entre pregunta y pregunta, tampoco se está de hacer comentarios relativamente chismosos: «Oí ruido, creí que era la señora o el señorito Luis. [...] Le oí salir anoche, muy tarde. ¡Ese chico les va a dar mucho que hacer!». Se une a la escena doña Matilde, «*de negro con mantilla y devocionario*», y, como María, se sorprende al ver a Luisa en el salón y lo primero por lo que le pregunta es si su nieto ha empeorado. Al responder la nuera que no, Matilde se muestra desconfiada: «¿Qué ventolera te ha dado? ¿Vestida a estas horas? ¿Me vas a acompañar a misa? ¿Te ha tocado Dios el corazón?». Pero repara en la presencia de María «ahí plantada» y la manda para la cocina, hacia donde sale la mujer «*refunfuñando*».

Una vez solas, la suegra enfrenta de nuevo a la nuera, por la que, desde la primera réplica, se percibe que no siente una especial simpatía:

Matilde.- Y bien ¿qué pasa?

Luisa.- Sebastián...

Matilde.- ¿Os habéis disgustado?

Luisa.- No (*sonriendo*). ¡Qué se iba usted a figurar!

Matilde (*sin querer dar su brazo a torcer*).- En mi tiempo esas cosas no salían de la alcoba. Una mujer joven no anda por la sala, a las seis o a las siete de la mañana. Ya andará María chismorreando por ahí.

Luisa.- Si no tiene nada de particular.

Matilde.- ¿Puedo saber lo que ha sucedido, a menos que mi condición de madre política me lo impida?

Luisa.- Sebastián se ha ido a Madrid.

Matilde.- ¿Qué dices? ¿Mi hijo se ha marchado sin despedirse de mí? ¿Qué mundo es este? ¿Dónde ha aprendido estas costumbres? ¿Cómo cambian los tiempos! ¿Es que ya no me quiere?

Luisa.- ¡Señora!

Matilde.- ¿Entonces?... ¿Algo que no me podía decir?

Luisa.- Tampoco. Fue una resolución repentina y no quiso despertarla.

Matilde.- Desde que Sebastián tiene uso de razón sabe a qué horas me levanto. El rápido debe estar llegando a la estación. Otros motivos debe haber: me gustaría saberlos. Habla si es que me los puedes y quieres decir. Antes mis hijos me contaban sus cosas, ahora los misterios se pasean por esta casa.

Luisa.- No hay misterio alguno: usted sabe que los militares se sublevaron ayer en Marruecos.

Matilde.- ¿Y qué tiene que ver Sebastián con eso? ¿Es militar, ministro o director general, para que su deber lo llame urgentemente a Madrid?

Luisa.- Sebastián prefiere estar allí.

Matilde.- ¿Él o tú?

Luisa.- Dije: Sebastián prefiere estar allí.

Matilde.- Dios me conserva bueno el oído y el entendimiento. ¿Ha sido idea suya dejaros aquí? Dejar a su hijo enfermo...

Luisa.- Rafaelín está fuera de peligro, pero no puede hacer todavía el viaje.

Matilde.- ¿Es esta razón para no haberle dado un beso a su madre antes de marcharse?

Luisa.- No quiso discutir con usted. Sabía que se opondría a su marcha.

Matilde.- Yo no me opongo a nada. ¡Yo ya no me opongo a nada! ¿Fue idea suya?

Luisa.- Aunque le dijera que sí usted no me creería.

Matilde.- Por primera vez dices la verdad.

Y, a partir de este punto de la discusión, el tema de la marcha de Sebastián queda en un segundo plano porque Matilde empieza a lanzarle reproches a su nuera abiertamente, que ponen todavía más de manifiesto las diferencias ideológicas que separan a ambas mujeres, entre las que la discusión se vuelve más encendida:

Luisa.- No creo haber faltado a ella nunca, para con usted, al menos.
[...] No tengo secretos para nadie.

Matilde.- ¿Te crees perfecta? Se conoce que nunca haces examen de conciencia. Si te confesaras de cuando en cuando, otro gallo cantara.

Luisa.- ¿Me haría mejor?

Matilde.- ¿No te has equivocado nunca?

Luisa.- De buena fe.

Matilde.- Curiosa palabra en tu boca: fe. ¿Qué sabes tú lo que es tener fe? ¿Cómo puede tenerla el que no cree en Dios?

Luisa.- Usted ¡qué sabe!

Matilde.- ¿Cómo que yo qué sé? ¿Me crees ciega? ¿Me crees sorda? ¿Crees que no me atormenta el ver a mi hijo en continuo pecado mortal? No debiera tenerte en casa.

Luisa.- Descuide. Tan pronto como Rafaelín se ponga bueno...

Matilde.- ¿Me dejaréis aquí reconcomiéndome?... ¿Qué más os daba ir a la iglesia? ¡No estáis casados! ¡No estáis casados!

Luisa.- No comparto su opinión. ¿Quiere usted ver mi certificado?

Matilde.- ¡Qué me importa a mí el registro civil! ¿No has pensado nunca en la muerte?

Luisa.- ¿Qué tiene que ver lo uno con lo otro? ¡No, no he pensado nunca en la muerte!

Matilde.- ¿Ni cuando has visto a tu hijo enfermo?

Luisa.- Gracias por el recuerdo.

Matilde.- No se trata del pasado, sino del provenir. Arrastras en el cielo el alma de mi hijo, al infierno la de mi nieto.

Luisa.- Por la mía no se preocupe.

Matilde.- Envenenaste a Sebastián.

Luisa.- Cuando nos conocimos en la Universidad, le aseguro que sus ideas eran ya las de hoy.

Matilde.- Cuando venía aquí, iba a misa conmigo.

Luisa.- Es buen hijo.

Matilde.- Que se marcha sin despedirse de su madre. ¡A eso lleva la pérdida de los principios! ¡A eso lleva lo moderno! ¡La República! ¡Pobre España en manos perdidas!

La acalorada discusión se ve abruptamente interrumpida por la irrupción en escena de la joven criada Gabriela «*perseguida por Carlos, que va cubierto con un albornoz*». Los chicos no se percatan de la presencia de las mujeres, y Gabriela pide a Carlos que se esté quieto «o se lo diré a su mamá». En ese momento descubren allí «a Matilde y Luisa. No saben qué hacer». Así que Gabriela cruza la escena rápidamente musitando un «Buenos días» y desaparece. Matilde reprueba a su hijo menor –«¿No te da vergüenza?»–, pero no tiene tiempo de reñirle porque llega en ese instante «Santiago. 35 años». Este personaje se corresponde tanto con el Luis al que mencionó María como con el Luis de 28 años del *dramatis personae*. La madre parece no ganar para disgustos esa mañana: «¿De dónde vienes a estas horas? ¡Qué familia, Dios mío, qué familia! ¿Qué pecados pago?». Santiago/Luis no le dice de dónde viene, sólo responde misteriosamente que «no tardará en saberlo», y le aconseja que no vaya a misa y que su hermano Sebastián tampoco salga de casa, y sale de escena. La madre hace lo mismo justo después, mientras exclama: «¡Qué castigo!».

Al quedar los dos solos, «Luisa mira sonriendo a Carlos que no sabe dónde meterse», después de que ella y su madre le hayan pillado in fraganti tonteando con la joven criada. Luisa le pregunta si creía que su madre ya se había ido a misa, pero el chico sólo responde que «quisiera estar muerto y enterrado... de vergüenza». Su

cuñada –de la que Carlos, según la descripción de personajes, está enamorado– bromea y le dice que «Gabriela no es fea del todo», pero Carlos la manda callar, molesto. Al preguntarle Luisa qué hace despierto tan temprano, reconoce que «volví a casa hace media hora», y ella comenta que «es lo único que le faltaba por saber a tu madre. ¿Qué pasa hoy en esta casa?». Carlos pide hablar con Sebastián, pero Luisa le informa de que se fue a Madrid en el rápido y le pregunta qué quería decirle. Carlos responde con un evasivo «cosas» y, cuando ella le pide que se las confíe a ella, el muchacho especifica: «cosas de hombres». Luisa cree que será algo referente a Gabriela, y Carlos, molesto de nuevo, le pide que «no me avergüences más de lo que lo estoy». Su cuñada le quita importancia y le dice que «no deja de ser natural, aunque no sea de muy buen gusto», y a partir de ese momento Aub quiere dejar claro, aunque siempre de manera sutil, que la fuente del malestar que le provocan los comentarios de Luisa no es otra que el enamoramiento que siente Carlos por ella:

Carlos.- ¡Tú qué sabes!

Luisa.- Tengo cinco o seis años más que tú. Ya no soy ninguna niña.

Carlos.- Eres una mujer admirable.

Luisa.- Muchas gracias, cuñado. No todos opinan lo mismo en tu casa.

Carlos.- Son ciegos.

Luisa.- No tanto.

Carlos.- Sí.

Luisa.- Ignoraba tener un defensor tan apasionado. No hablas nunca conmigo, pareces huirme. Sé muy poco de ti.

Carlos.- Pasaréis aquí un mes al año, y eso porque os coge de camino para Santander.

Luisa.- Son los mismos reproches que nos hace tu madre. Sebastián está muy atado en Madrid.

La mención a Sebastián hace que se pongan a hablar de los tres hermanos, hecho que permite al lector/espectador conocer más detalles acerca de la familia protagonista del drama:

Carlos.- [Sebastián] Es el mejor de todos nosotros.

Luisa.- Me contó que de pequeño siempre estabais juntos.

Carlos.- Es verdad.

Luisa.- Santiago es otra cosa, ¿verdad?

Carlos.- No se interesa por nada.

Luisa.- ¿No se iba a casar?

Carlos.- Con la de Cifuentes. Otra que tal.

Luisa.- ¡Muchacho! No hables así. Es muy mona.

Carlos.- Sí ¿y qué? Está vacía y llena de remilgos, que si fulanita, que si zutanita.

Luisa.- Y tú ¿no tienes novia?

Carlos.- No: ni la tendré.

Luisa.- ¿Vocación de soltero?

Carlos.- Quizá.

Luisa.- ¿Con esa cara de enamorado?

Carlos.- No te burles de mí, Luisa. Nunca sabrás lo que me pasa.

Luisa.- ¿Dónde has pasado la noche?

Carlos.- No lo puedo decir.

Luisa (*ríe*).- ¿Tienes una novia misteriosa?

Pero a Carlos no le interesa, ni le conviene, seguir por ahí la conversación –a pesar de que Aub ha dado ya todas las pistas para que el lector/espectador entienda lo que le ocurre al chico– y cambia de tema para dirigir la conversación al terreno político. Como debe conocer las inclinaciones ideológicas de su cuñada, decide confesarle dónde ha estado esa noche y su pertenencia a la Federación Universitaria Escolar, con el fin de impresionarla y de cambiar la percepción que tiene de él, al que ella ve y trata, en el fondo, como a un niño:

Carlos (*bajo*).- Sebastián ¿se ha ido a Madrid por la rebelión de los militares?

Luisa.- Sí.

Carlos (*con gran misterio*).- Hemos estado vigilando los cuarteles toda la noche.

Luisa.- ¡Lo que faltaba! ¡Ya salió el comunista de la familia!

Carlos.- No soy comunista. Soy de la F.U.E.

Luisa.- ¿Lo sabe tu madre?

Carlos.- No.

Luisa.- ¿Y cómo te has arreglado?...

Carlos.- ¿Para qué sirven los amigos?

Luisa.- Conspiradorcillo, ¿no?

Carlos.- No lo tomes a broma. ¿Tú no crees que a los diez y ocho años...?

Luisa.- Diez y siete.

Carlos.- Pero ya soy un hombre. Ya que Sebastián se ha marchado, si necesitas algo me lo pides a mí.

El asombro que les provoca la irrupción de Santiago «*vestido de falangista*» marca el final del cuadro. Sin embargo, se produce una incoherencia dramática, fruto del estado no definitivo de la pieza, ya que Aub parece cambiar de opinión y el tercer cuadro tiene lugar en el «*dormitorio de Santiago*», donde él «*se está vistiendo de falangista*». Es decir, que esa salida e interrupción de la escena anterior parece no haber tenido lugar. A Santiago le acompañan sus amigos «*Vicente y Francisco, el uno sentado en la cama y el otro en un sillón*». Ambos preguntan a Santiago cómo ha conseguido la camisa, ya que «aquí no ha habido manera de encontrarlas». Él les tranquiliza asegurándoles que «las habrá a montones: ahora va de veras», y Francisco se regodea pensando en «el susto que se van a llevar». Vicente, sin embargo, no tarda en preguntarle a Santiago por Sebastián:

Vicente.- ¿Y Sebastián?

Santiago.- Ni lo sé ni me importa.

Vicente.- ¿Él sabía que tú eras de Falange?

Santiago.- ¿A qué Santo?

Vicente.- ¿Y tu madre?

Santiago.- A medias.

Vicente.- Sebastián está afiliado a Izquierda republicana, ¿no?

Santiago.- Sí. Desde hace años.

Vicente.- Yo le recomendaría que se fuese al Portillo. Allí, en el campo, estará tranquilo.

Santiago.- ¿Te importa mucho mi hermano?

Vicente.- Hombre...

Santiago.- Deben preocuparte otras cosas.

Francisco.- Bien por Santiago.

Vicente, «*por cambiar de tema*», le pregunta entonces cuánto tiempo cree «que tardará en triunfar el movimiento», y Santiago se muestra muy seguro de su respuesta: «Será cuestión de días. Una semana a lo más. Si creen que esto va a ser un pronunciamiento como otro cualquiera, van aviados». En ese momento entra Carlos en la habitación, «*que se queda estupefacto*» al ver a su hermano con ese atuendo. Les pregunta a los tres, entre balbuceos, algo que ni se atreve a pronunciar: «¿Pero tú...? ¿Pero... vosotros?». Santiago le pregunta directamente si le extraña, y Carlos responde que sí. Vicente se sorprende de que tampoco él lo supiera. «Siempre supe que Santiago era un carca. Pero[,] la verdad[,] no sabía que tuviese el valor de sus convicciones», reconoce Carlos. En seguida les advierte, preocupado, que les van a

detener, aunque sólo consigue provocar las risas de los otros tres, y que Santiago se jacte: «Mira el pipiolo... Hemos ganado[,] hermano, hemos ganado». Carlos no puede evitar hablar de más: «Os van a detener. Los cuarteles están vigilados. La guarnición no se echará a la calle». Pero cuando Santiago le interroga acerca de cómo y por qué sabe eso, de quién se lo ha contado, Carlos lanza pelotas fuera para no descubrirse ante su hermano. Sin embargo, cuando éste hace muestra de su superioridad y le aconseja que «no te metas en nada», Carlos no puede aguantarse y se enzarzan en una disputa política donde cada uno defiende su postura como la más legítima (y en la que resulta inquietante comprobar cómo resuenan todavía hoy en ciertos sectores políticos de nuestra democracia argumentos de los defendidos por Francisco):

Carlos.- [...] ¿con qué derecho me lo prohíbes?

Santiago.- No es una prohibición. Si te sientes valiente, vente con nosotros.

Carlos.- No.

Santiago.- Entonces: quietecito en casa.

Carlos.- Tampoco.

Santiago.- ¿Qué quieres decir?

Carlos.- Yo estaré siempre con los que no tienen nada.

(Santiago se asombra, luego se ríe).

Santiago.- ¡Mira por dónde sale! Pero ¿lo dices en serio?

Carlos.- ¿Lo dudas?

Santiago.- Nunca me habías dicho nada.

Carlos.- ¿Desde cuándo te preocupas por los otros? Para ti lo único que cuenta eres tú, tus comodidades y a los demás que les parta un rayo. Me avergüenzo de verte vestido de mamarracho.

(Santiago se abalanza sobre Carlos. Se interpone Francisco).

Francisco.- ¡Quietos!

Carlos.- Parece mentira que estés con ellos, Francisco.

Francisco.- Si atendieras a razones estarías también con nosotros.

Carlos.- Existen muy pocas razones en el mundo. Una de ellas, la más sencilla, es que los que no tienen, deben tener. Me he jurado a mí mismo no olvidarlo nunca.

Francisco.- Todos hemos pasado por eso.

Vicente.- Romanticismo internacionalista, la paz perpetua, la fraternidad mundial. Ya te convencerás de que todo son utopías irrealizables.

Francisco.- Hay cosas más tangibles, más reales, que existen, que puedes tocar, inmediatas, que valen la pena.

Carlos.- ¿Cuáles, por ejemplo?

Francisco.- España, la tradición, el Imperio, la historia española. Eso que está hoy tirado en medio de la calle, al servicio de traidores.

Carlos.- Palabras. Lo que importa son los hombres.

Francisco.- ¿Es que no lo fueron Cervantes, Quevedo, Ceriñola²²⁷, Pizarro o Cortés? ¿No te estremeces oyéndolos nombrar? ¿O es que suenan dentro de tu sangre igual que internacional, congreso, o huelga? ¿Es que no te sientes español?

Carlos.- ¿Desde cuándo los españoles llevan camisa negra?

Vicente.- No es negra, sino azul.

Carlos.- ¿Qué más da: azul, negra o parda? Vil imitación de italianos y alemanes.

Francisco.- No sabes lo que dices.

Carlos.- ¡Quítate eso enseguida! ¡Quítatelo! Si te atreves a salir te meterán en la cárcel. (*Llama*). ¡Madre! ¡Mamá!

La estrategia de llamar a su madre le funciona, ya que, aunque Santiago cree que está en misa, Matilde se personifica en seguida en la habitación e interroga a su hijo acerca del uniforme que viste. Es Carlos el más rápido en responder: «Es el uniforme de Falange. Lo van a detener. No lo dejes salir». Matilde vuelve a sentirse traicionada por sus hijos:

Matilde (*a Santiago*).- ¿Es esa la confianza que tenías con tu madre?

Santiago.- ¿No te parece bien?

Matilde.- No. ¿Qué se te ha perdido a ti en la calle? ¿Os habéis propuesto despedazarme entre todos? ¿No bastaba con que Sebastián se fuera a Madrid sin despedirse de mí?

Santiago.- ¿Cuándo se fue?

Carlos.- Esta mañana. Para ponerse a las órdenes del gobierno. Para luchar contra los que faltando a su palabra...

Matilde.- ¿Tú también? ¿Me he vuelto loca? ¿O es España la que se ha vuelto loca? La política era antes cosas de señores con barba[,] ¿qué os va ni os viene? Os quedaréis enterrados²²⁸ en casa[,] ¿me oís? ¡Aquí mando yo!

En este último imperativo se detiene la redacción del tercer cuadro y, con él, el fragmento de la obra que, hasta donde sabemos, Aub llegó a escribir. Sin embargo, gracias a las notas esquematizadas que elaboraba como pre-texto de la propia

²²⁷ En el manuscrito aparece *Cariñola*, que enmendamos por *Ceriñola* tras cotejarlo con el manuscrito. De todos modos, Ceriñola no corresponde a ninguna persona, sino a la localidad italiana donde tuvo lugar la primera gran victoria militar española en Europa en 1503.

²²⁸ Aunque pudiera parecerlo, no se trata de una errata.

escritura, podemos conocer, aunque sea someramente, el devenir de la historia. Al primer acto, al que pertenecen los cuadros comentados, habría que añadirle algunas escenas más en las que aparecería Clotilde, mencionada ya en el listado de personajes y que, como veremos, todo parece indicar que es la tercera hija de Matilde, mayor que Carlos y menor que Sebastián y Santiago/Luis. No obstante, Aub no especifica el contenido de esas escenas.

El segundo acto tendría lugar «por la tarde» y se iniciaría con una tertulia en la casa familiar a la que asistirían Luis (es decir, Santiago, aunque Aub va a referirse a él como Luis en todas las notas) y sus amigos falangistas, «el marqués, [...], el almacenista, [...] la señora del almacenista, la viuda [del] notario» y la anfitriona, doña Matilde. En esa primera escena en la tertulia se conocería la «noticia de la detención de Carlos, él manda una nota (María)». Este hecho sería el conflicto principal de la escena, a la que le seguiría otro diálogo entre Matilde y Luisa al quedarse solas, ya que Aub indica que «se van todos».

La tercera escena la marca la llegada de Vicente que «trae [la] noticia [del] fusilamiento [de] Carlos», y la posterior entrada en escena de Luis y Clotilde. En la escena cuarta, «llega Antonio a pedir escondite (ya sabe que mataron a Carlos) / Luisa se lo quiere dar. / Matilde se opone. / Luisa lo lleva a su cuarto. / Llegan policía[s,] vienen a buscar a Sebastián. Luis se opone. Doña Matilde lo entrega». Aunque escrito así no queda claro a quién entrega Matilde, lo más lógico es suponer que se trata de Antonio, el amigo de Carlos al que Luisa habría escondido sin el beneplácito de su suegra. También apoya esta idea otro esquema distinto donde, como final del segundo acto, aparece que «entra [...] el amigo, a quien la madre denuncia».

El esquema del tercer acto no contiene tanta información, pero sabemos que se abre con la visita de la «madre de Antonio» a Matilde –y por ese otro esquema recién referido sabemos que la «madre [del] denunciado» le dice a Matilde: «Me han dicho, etc. No te culpo»–, que «Luis se va al frente», «los de la tertulia no vienen, solo el cura» y, finalmente, Aub cerraría la pieza con una escena que resume como «rebelión y soledad de Dña. Matilde». En vista de estas notas, todo parece indicar que Aub querría erigir como protagonista de la pieza a doña Matilde, la madre.

4.3.6.4. Escenas sueltas y variantes previas

Acerca del resto de materiales relativos a esta obra, merece la pena destacar aquellos que, por un lado, presentan un estado más avanzado de redacción, a pesar de que no sepamos con certeza a qué momento del drama pertenecen o, incluso, aunque pertenezcan a ideas previas del devenir de la pieza que parecerían descartadas en la que hemos considerado la última versión. Y, por otro, aquellos que muestran la ideación, gestación y primeros esbozos de la pieza y cómo Aub fue descartando o apostando por según qué ideas en su proceso creativo.

De entre las escenas no incluidas, se encuentra la protagonizada por Clotilde y Carlos. Aub describe a la chica al inicio de la escena del siguiente modo: «Tiene 19 años. Es la más “normal”. No le importa un comino la política[,] de la cual tiene una idea común y peyorativa». El diálogo entre los hermanos es, en realidad, una discusión acerca de la importancia de tener una actitud crítica o no ante el mundo, ejemplificada entre la hermana superficial y el hermano comprometido políticamente. Aub, como hace en algunos borradores, no utiliza didascalia de personaje, sino que marca las intervenciones con guiones:

[Clotilde.]- Me fastidias con la política.

[Carlos.]- Porque no te interesa.

- ¿Por qué me va [a] interesar? Primero es cosa de hombres viejos y sucios. A mí ¿qué más me da?

- Con tal de que sigan abiertos los cines y te puedas pasear por la tarde viendo los cadetes y que estos te vean.

- ¿Hay algo malo en eso?

- No nos podemos entender.

- ¿Hablo en chino? O es que crees que vas [a] arreglar tú el mundo.

- Sí.

- ¡Qué gracioso!

- Pero si todos fueran como tú ¿no comprendes que seríamos borregos?

- No me vengas con discursos. La política es para aprovechados.

- No es verdad.

- Porque tú lo digas, infeliz. ¿Qué esperas? ¿Qué tienes que ganar? ¿Te van a regalar un auto?

- No es eso.

- ¿Qué entonces? Los Falcón ¿tenían coche antes [de] que su padre fuera concejal?

- Clotilde: no seas tan burra. Entiende.

- Entiendo más que tú.
- ¿Te da lo mismo que te prohíban pensar como te dé la gana?
- Nadie me lo puede impedir.
- Pero pueden mandarte hacer esto y lo otro sin que tengas ganas de hacerlo.
- ¿No es lo que pasa todos los días? ¿O es que tú haces lo que quieres?

La discusión sigue unas réplicas más, donde terminan por incidir en temas personales y amenazas de chivatazos a la madre, pero esta primera parte del diálogo le sirve a Aub para ejemplificar las dos posturas y expresar a través de Clotilde la opinión de un sector de la juventud (no necesariamente de 1936, ya que en todas las épocas hay siempre quienes piensan así) frente a la política. Por tanto, la familia protagonista de *Del otro lado* no sólo se encuentra dividida ideológicamente entre los hermanos de izquierdas y el de derechas, sino incluso en una cuestión más de base como sería la que enfrentaría a Clotilde, que no cree en la política ni en la incidencia de ésta en su vida cotidiana, con sus hermanos que sí lo hacen.

Otra de las versiones de la obra que esquematizó Aub, y de la que incluso escribió algo más de tres folios, ofrece una escena inicial muy distinta a la que terminarán protagonizando Carlos y Antonio en el proscenio. La obra se abrirá con Luisa, quien en este borrador previo se llama Felisa: «*Felisa atraviesa la escena de izquierda a derecha con un recipiente en la mano. Sale. A poco vuelve acompañada por el Dr.*». Esta acotación inicial es prácticamente un calco del recurso que usará en otra muy similar en la obra ya comentada *Los desheredados*: «*Nadie en escena. Pasa corriendo una criada con unas toallas, otra con una jofaina. Salen luego Adela y el Médico*» (AHC. C5.V11.D07). Felisa y el doctor protagonizarán una escena sin demasiado contenido dramático cuyo objetivo es informar al lector/espectador de que el hijo de Felisa está enfermo y, aunque no es nada grave, «no debe salir del cuarto en ocho días». Ese dato es determinante, porque es el motivo de que la madre y el niño no puedan irse a Madrid con Sebastián. Una vez se va el médico, aparece Matilde para interesarse por el diagnóstico, pero vuelve a marchar tras intercambiar unas pocas réplicas con la nuera, y aparece luego, con sigilo, Sebastián, quien será quien introduzca, en esta versión primitiva, el tema central de la obra:

Sebas.- Noticias bastante feas.

Feli.- ¿De lo de Marruecos?

Sebas.- De lo de Marruecos que ya no es lo de Marruecos. [...] Los militares se sublevan un poco en todas partes.

Feli.- Pero... es absurdo. El gobierno...

Sebas.- ¡El gobierno! ¡El gobierno! Ni siquiera sabemos si hay gobierno. [...] Santiago me aconseja que salgamos enseguida para Madrid. Si el movimiento se extiende –como es de suponer ya que esta gente no iba a empezar algo que no tuvieran perfectamente planeado– la guarnición no es muy segura que digamos. No tengo ganas de que nos cojan aquí. Nos vamos a marchar y –si todo se arregla– volveremos dentro de unos días.

Feli.- El médico ha prohibido que Manolín salga de la habitación.

Aunque esto es todo lo que conocemos de esa versión, parece evidente la diferencia que hay entre los personajes respecto a la postrera, y no sólo por lo que se refiere al nombre. Sin duda el personaje cuyo carácter más evoluciona a lo largo de los distintos borradores es el de Matilde. Si en este primero apenas intervenía, en una versión posterior, más cercana a la que hemos presentado, y que Aub sitúa «en una ciudad castellana», la conversación entre las dos mujeres (durante media escena, Aub bautizará por error a Luisa con el nombre de María, la criada que acaba de salir) es mucho más comedida, ni siquiera llega a disputa, y conocemos, además, otros datos sobre Matilde y la familia:

María.- Vd. sabe que Sebastián es de izquierda republicana. Por lo visto el gobernador le dijo que desconfiaba de la lealtad de la guarnición y Sebastián ha preferido irse a Madrid esta madrugada. Esto es todo.

Matilde.- Y deja a su hijo enfermo. Y a su mujer. Y no se despidió de su madre. A eso lleva la política.

María.- Lo de Luisillo no será nada. Pero no puede hacer el viaje. Con Vd., la verdad, no quería discutir. [...]

Matilde.- Claro, tiene 35 años.

María.- 34.

Matilde.- Tanto da. Y todavía me tiene miedo.

Luisa.- ¡Miedo! No será tanto.

Matilde.- Miedo, sí. Por eso no venís a Segovia más que un mesecillo al año. De paso para Santander. La abuela se gasta su geniecillo... ¿no es verdad?

Luisa.- No.

Matilde.- ¿Cómo que no?

Luisa.- Como Vd. quiera.

Matilde.- Tú, como todas. Como Vd. quiera. ¿Sabes cuál ha sido mi desgracia? [...] No haber encontrado nadie que me chille.

Luisa.- Porque chilla Vd. más que los demás.

Matilde.- Fachada. Fachada. Y ahora ya, ni eso. Y total [¿]para qué?[,] para que le hayan salido los hijos como le han salido a una...

Luisa.- ¿Qué tiene Vd. que decir de Sebastián?

Matilde.- Poca cosa... Muy poca cosa. ¿Qué se yo de mis hijos? Aquí se les enseñó a respetar la religión y el rey. Y me salieron ¡republicanos! ¿Por qué? ¿Dónde se gangrenaron? Me sequé trabajando en el almacén para poder pagar los mejores internados... Lo único que conseguí es que a cada vacación los notara más lejanos, extranjeros.

Luisa.- Trabajaba demasiado. No le quedaba tiempo para mimarlos.

Matilde.- ¿Y qué remedio me quedaba? Tú lo ves todo muy fácil. La vida es cómoda ahora. Pero hace 25 años la tienda era pequeña. Y Luis [el marido, a quien Aub incluye en el *dramatis personae* de esta versión] tan inservible como hoy. ¿Quién ha levantado la casa? Creí que se darían cuenta. Nadie se da cuenta de nada como no le duela o le importe.

Aub termina este borrador con la irrupción de María en escena gritando: «¡Señora! ¡Señora! [...] ¡Hay revolución! ¡Soldados! Ahora van a pasar. Cañones. (*Se oye el tropel. Abren el balcón. Ruido de tropa*)». Los cambios que Aub hará posteriormente cobran sentido en los detalles. Por ejemplo, al situar la acción en Valladolid, para respetar los hechos históricos no podía mantener esta versión en la que la sublevación tenía lugar desde por la mañana. Del mismo modo, en otro folio suelto encontramos una versión previa de la acotación inicial de la obra, que Aub sitúa en «el amanecer del 20 de julio de 1936 en una ciudad de Castilla la Vieja». Tampoco pudo mantener esa fecha al concretar la localización geográfica, puesto que el día 20 Valladolid estaba ya en manos de los fascistas y Sebastián (en esa acotación aparece como Rafael) probablemente ya no hubiera podido salir.

Destacan también dos breves monólogos entre los materiales previos. El primero lo atribuye Aub a «Dña. Rosario», que creemos que podría ser uno de los nombres primeros para doña Matilde, ya que casaría con su forma de pensar, como muestra el siguiente fragmento:

¿Os asusto? ¡Mejor que mejor! ¿O es porque me he levantado? ¿No se ha levantado España por fin? ¿Por qué no había de hacerlo yo? ¿Qué [sic] os creíais que todo seguiría igual siempre? ¿Qué [sic] habíais de pisotear las tradiciones siempre? ¿Qué [sic] os habíais de reír de lo sagrado siempre? ¿Qué [sic] no había de llegar nuestro día, nunca? ¡Infelices! ¡Desgraciados! ¡Perdidos! ¡Imbéciles!

Vosotros os apoyáis en lo de cada día, en el progreso que decís, en la civilización boba sin pensar un solo instante en que todo eso no es más que alharaca y cartón, papel deleznable y mal pintado. Atacáis la piedra con plumas y algodones pensando que podíais con ella, engañándoos con los monumentos que os levantáis sin daros cuenta que en el momento preciso os falla la tierra. Os falla la tierra, se abre y os traga.

Sin embargo, mucho más determinante nos parece el otro monólogo, tanto por el recurso escénico que Aub propone en él y que se explica en la acotación inicial, como por su contenido:

El gramófono empieza a tocar y a dar la voz de Luisa venciendo la música. Es lo que piensa.

Gramófono.- Ya estás otra vez aquí. Sin remedio. ¿Qué hacer? Aguantarse y ver cómo vienen las cosas. España partida en dos. Sebastián en Madrid. Y yo aquí, del otro lado. ¿Qué nos separa? ¿Qué harán conmigo? ¿Me fusilarán? Oí decir que a las mujeres las recluían en las Oblatas. ¡Llegar a Bilbao! ¡O a Oviedo! ¿Cómo? El niño... El niño... El niño... No pueden ganar. No pueden ganar. Es imposible que ganen. ¿Y la abuela? ¿Y si me fusilan? Yo, fusilada. No puede ser. Es absurdo. ¿Qué hará Sebastián? Estará pesaroso de habernos dejado aquí. ¿Qué hará? ¿Qué pasará a estas horas en Madrid?... ¿Qué le digo a la abuela? ¿Cómo le explico la fuga? Hay cosas que no necesitan explicarse... Yo ¡frente al paredón! Apunten... ¡fuego! ¿Por qué no pienso en otra cosa? Los murciélagos dan vueltas y parecen estrellarse en las cornisas... La luz dorada. Quisiera tener sueño. *P[ausa]. (Rap[ido?].)* ¡A donde tengo que ir es a Pamplona, a casa de las tías y escaparme a Francia! ¡No haberseme ocurrido antes! ¡Tonta! ¡Retonta! ¡Retontísima de mí!

En este breve monólogo parece que Luisa teme por su vida ante la posibilidad de que la fusilen por roja en el Valladolid sublevado y está contemplando la opción de huir para poder llegar al país vecino. El fragmento contiene, por un lado, la clave del título de la obra: «Sebastián en Madrid. Y yo aquí, del otro lado». Ese *Del otro lado* al que alude el título –que es un sintagma que Aub había utilizado ya anteriormente, por ejemplo, en *De algún tiempo a esta parte*, para distinguir entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos (Aub, 2002a: 397)– es en esta obra el otro bando, la otra España en ese país dividido por una guerra civil que acaba de empezar.

Y lo empleará en ese mismo sentido como título de la segunda parte de *Campo abierto*, que sitúa en su inicio también en el lado franquista –aunque, en ese caso, en

Burgos-. Esta parte de la citada novela laberíntico-mágica, que transcurre entre finales de agosto y finales de septiembre de 1936, la dedica Aub a la historia de Claudio Luna, un joven falangista –aunque sin verdadero interés político ni ideológico– que se pasa de bando y llega desde Burgos al Madrid republicano, donde se afilia a la CNT, pero que, al encontrarle allí uno de Falange que ha hecho averiguaciones sobre él, le obliga a volver a sus filas y dedicarse al espionaje, hasta que los republicanos le descubren y le condenan a muerte (Aub, 2001b: 413-439). Como vemos, pues, a pesar de compartir título, Aub no aprovechó la historia de la obra dramática para el capítulo narrativo.

El monólogo de Luisa contiene también esa referencia a las Oblatas con la que Aub practica su ejercicio de testimoniar los crímenes franquistas. Las Oblatas del Santísimo Redentor es una congregación religiosa femenina cuyos conventos y centros fueron usados en varias ciudades de la península durante la guerra por parte del bando nacional y, sobre todo, durante el franquismo, como cárceles para mujeres. El caso más destacado es el de las Oblatas de Tarragona²²⁹. Recordemos que Aub también dedicó una de sus obras dramáticas, *La cárcel*²³⁰, a las prisiones franquistas de mujeres

Este monólogo de Luisa cobra mayor sentido si se interpreta en relación con dos notas sueltas del autor en los materiales pre-textuales. La primera es una simple frase: «La madre denuncia a la nuera», hecho que provocaría la detención de Luisa y tal vez también su fusilamiento. Aub barajaba la posibilidad de la ausencia de la joven, bien por su huida, bien por su muerte, ya que la otra nota relevante, que el autor, por lo que parece, se planteaba como final de la obra, reza: «*Se levanta el telón (3º) y aparece la abuela y el niño leyendo. / - ¿Tardará mucho todavía en volver mamá a casa? / - Sólo Dios lo sabe. / (Cae el telón)*».

Finalmente, merece la pena destacar también otra versión, que, de haberla escrito, se hubiera enmarcado en el ciclo del «Teatro de la España de Franco», ya que Aub la sitúa en «Castilla, 1940» y parece ser una segunda parte de *Del otro lado* con el título primitivo de *Castilla triste*. De esta versión sólo conocemos el *dramatis personae*, compuesto por «Luisa. Con su marido en Francia. Ideas liberales, tradición

²²⁹ Para más información acerca de esta cárcel como centro de represión franquista, cf. Duch Plana, 2011.

²³⁰ Cf. p. 76.

en la familia, y su marido. / Rafaelito, su hijo, 6 años. / Doña Matilde, viuda, su suegra. Fusilaron a otro hijo suyo. Odia a su nuera y a Rafael, su hijo».

4.3.6.5. Crónica dramática de la guerra civil

A pesar de que *Del otro lado* sea una pieza inconclusa, las escenas redactadas que conocemos, así como los materiales auxiliares que permiten saber, en primer lugar, cuál habría sido su desarrollo y, en segundo, cuál fue el proceso creativo de Aub para llegar a las escenas de la última versión, permiten que podamos afirmar que se hubiera tratado de una obra que, seguramente, podría contarse entre lo mejor de su producción dramática. Tal vez esta afirmación, con el poco material terminado del que disponemos, pueda parecer temeraria. Pero las razones para considerarla de este modo son varias.

Una de ellas son los personajes. Al menos los que intervienen en esas primeras tres escenas muestran, todos ellos, desde los principales hasta los secundarios, un carácter bien definido que se hace evidente a través de los diálogos, no sólo por su contenido, sino también por su forma. En el caso de María, la criada, por ejemplo, aunque su aparición en escena sea breve, su personalidad chismosa, excesivamente servicial, dada a hablar de más y en todo momento, y su tendencia a sentirse demasiado en confianza queda perfectamente clara.

En el de Matilde, se aprecia su majestuosidad, su inclinación por las preguntas retóricas que plagan sus réplicas, sus simpatías y antipatías por los personajes que la rodean, sus valores ideológicos. Además de que, en este caso y gracias a todos los materiales pre-textuales, conocemos de primera mano cuánto trabajó Aub este personaje y los matices que fue aportándole a medida que avanzaba en su proceso creativo, como ya hemos indicado. Es interesante señalar también, acerca de Matilde, que constituye otra de esas madres destacadas en el universo teatral aubiano, como la de *Deseada*, *De algún tiempo a esta parte*, *La madre* o *Los desheredados*, y más todavía si la decisión autoral de convertirla en protagonista de la obra, que se parece intuir por el esquema de escenas y actos ya comentado, es acertada.

Matilde y Luisa, independientemente de sus roles familiares como madre y nuera, son personajes femeninos típicamente aubianos, con las características que hemos referido (y referiremos) en varias ocasiones a lo largo de este trabajo. Es

decir, que entra dentro de lo esperable sus caracteres fuertes, independientes, con determinación. Lo que resulta más llamativo en *Del otro lado* es que los personajes masculinos también muestran una gama más amplia de matices de lo que suele ser habitual en los hombres del teatro de Aub.

Si bien podemos decir poco de Sebastián, porque su papel en los tres primeros cuadros se limita a la escena que comparte con su mujer antes de marcharse, en el caso de Carlos resulta evidente que Aub dibuja un personaje lleno de la inquietud juvenil por el mundo adulto. Sus diálogos permiten entrever ese estado híbrido entre niño y hombre, ese descaro para perseguir a la joven criada frente a la timidez huidiza ante Luisa; la expectación entre ilusionada y temerosa que le despierta la situación política, en la que siente que puede tomar partido en algo importante; el optimismo casi ingenuo que tiene puesto en la situación, en su capacidad para proteger a los que quiere. No en vano Aub le reserva ese final dramático que, destinado al personaje más joven, más lleno de vida y de futuro, cobra una dimensión todavía más trágica.

Respecto a Santiago/Luis, el cuadro que protagoniza nos revela su actitud prepotente y despreciativa hacia sus hermanos, su soberbia y su fe ciega en la victoria del alzamiento. Aunque pudiera parecer un personaje mucho más plano, caracterizado, en general, de manera negativa por tratarse del falangista de la familia, Aub siempre huye en sus textos del maniqueísmo y *Del otro lado* no iba a ser una excepción. Como se nos revela en los esquemas y en algunos borradores de escenas, cuando en el segundo acto llegan a buscar a Sebastián, es el propio Santiago quien le defiende y le protege, se niega a revelar su paradero, e incluso trata de usar su influencia como miembro de Falange. Por lo que, al final, su condición de hermano pasa por encima de la condición política que les enfrenta.

Además de los personajes de este fragmento de obra, otro de los motivos que hacen que la consideremos un título potencial para haber estado entre los mejores de la producción teatral aubiana es la intención y la fuerza dramática que desprende. Hemos incidido (e incidiremos) ya mucho acerca de la maestría de Aub para los diálogos, pero es inevitable recurrir de nuevo a este argumento ante escenas como la protagonizada, por ejemplo, por Matilde y Luisa, o la disputa entre izquierda y derecha que tiene lugar en el dormitorio de Santiago. El ritmo y la agilidad que imprime Aub a las réplicas; la capacidad para reproducir, por un lado, la oralidad y,

por otro, los giros lingüísticos propios que atribuye a cada personaje; y todo el subtexto que se desprende en los tres cuadros hacen que la tensión dramática de la pieza sea palpable incluso en su lectura. Si a ello le sumamos la concepción escénica que demuestra también Aub en las acotaciones y la constante generación de conflictos dramáticos en distintos planos de acción, que son el motor dramático de esos primeros y únicos tres cuadros, la viabilidad de la puesta en escena del texto parece clara. El inconveniente, claro está, es el estado incompleto de este texto.

Finalmente, nos parece muy destacable el hecho que *Del otro lado* supone la única incursión directa del teatro en el exilio de Aub en la guerra civil española. Es cierto que la guerra es el escenario de fondo de sus obras del «teatro de circunstancias» escritas durante el conflicto: *Pedro López García*, *Las dos hermanas*, *Fábula del bosque*, *Por Teruel* –única pieza de su producción cuyos personajes son del bando franquista, aunque esté situada del lado republicano–, *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* y *Juan ríe, Juan llora*²³¹. Y, ya en su exilio republicano, hay referencias a la guerra civil, de manera más o menos relevante y más o menos velada, o ésta aparece como un rumor vago, en muchos de sus títulos teatrales –sobre todo de los primeros años de exilio–, desde el primero, *De algún tiempo a esta parte*, hasta *La vuelta: 1960*, pasando por *San Juan* –con una simple mención a la batalla del Ebro– o *El rapto de Europa*, por mencionar dos títulos del teatro mayor, aunque también está presente en el inédito *En un campo de concentración...*²³², o en obras sobre el exilio republicano como *Tránsito*, o sobre el insilio como las dos primeras *Vueltas*, entre otros títulos²³³.

Sin embargo, hasta la fecha no se conocía ninguna obra teatral escrita en su exilio en la que situara la acción durante la guerra civil y la concibiera como una crónica del conflicto. De hecho, Aub siempre ha sido considerado uno de los mejores cronistas de la guerra, pero por las novelas y cuentos que conforman *El laberinto mágico*, nunca desde el punto de vista teatral. Esa percepción no va a cambiar ahora, porque no llegó a escribir su crónica dramática, pero al menos podemos afirmar que sí trabajó y empezó la redacción de una obra dedicada a la guerra. De haber concluido la pieza, estaríamos ante la única aportación teatral al ciclo narrativo de

²³¹ Cf. p. 51 y ss.

²³² Cf. p. 452.

²³³ Para un estudio de la presencia de la guerra civil –en un sentido amplio– en el teatro del exilio de Aub, cf. Borrás, 1975: 40-66.

El laberinto mágico. Salvando las distancias producidas por la diferencia de ubicación geográfica –tan determinante– de los hechos, *Del otro lado* hubiera venido a ser en teatro lo que es *Campo cerrado* en novela: la crónica de los primeros momentos de la guerra civil española.

4.3.7. La certeza (1947)

4.3.7.1. Descripción de los materiales

El manuscrito de esta pieza se encuentra en el primer documento de la caja 8 (ADV. C.8-1), entre el verso de la página 97 y la 106 de la libreta que conforma dicho documento. Está escrito en tinta azul, con algunos añadidos y correcciones posteriores a lápiz, a lo largo de trece páginas. Aub utiliza generalmente el recto del folio y reserva el verso para añadidos o cambios que señala con flechas hacia la página enfrentada. En esta ocasión, son varios los folios versos usados. El contenido no se diferencia del de la versión mecanuscrita que se comentará a continuación. Las hojas del manuscrito están cruzadas por una línea diagonal (excepto en una, que es una cruz) que tacha suavemente el texto, a lápiz, para indicar que ese material había sido pasado a limpio, dactilografiado, como se ve también en otros manuscritos de los que se comentan a lo largo de este trabajo.

El mecanuscrito de esta pieza está catalogado como documento 22 del volumen 26 de la caja 15 (AHC. C15.V26.D22). Dicho documento se compone de cuatro copias iguales mecanuscritas de la obra, cuya extensión es de siete folios. Una de las copias contiene dos correcciones manuscritas en tinta azul consistentes en la inserción de una palabra en una frase y de una atadura entre dos sílabas de una misma palabra que habían quedado espaciadas. Contiene también una línea en blanco en medio de un diálogo en la que debería ir una réplica de uno de los personajes. El título aparece en mayúsculas y centrado; las didascalias de personaje, subrayadas y en minúsculas. Las páginas aparecen numeradas, a partir de la segunda, en la parte central del margen superior, y las acotaciones de la pieza no aparecen en cursiva ni subrayadas, sino en letra redonda.

4.3.7.2. Una reunión para confirmar su certeza

Lo primero que encontramos en el mecanuscrito de esta pieza es la anotación subrayada, en el margen superior izquierdo, «Diario, 1947». Por los materiales de archivo que hemos consultado a lo largo del trabajo de campo llevado a cabo para esta investigación, esta anotación podría indicar que Aub escribió el manuscrito de esta obra bien en la libreta que usó como diario del año indicado, bien que lo hizo en hojas sueltas pero que quería incluir o considerar como parte del diario de 1947, a pesar de que no podemos afirmar con certeza qué indica esa referencia. De todos modos, no resultaría peculiar esa inclusión en el diario, ya que, tanto en los que se han publicado del autor, como en los consultados en archivos, encontramos en numerosas ocasiones esquemas de obras, argumentos, incluso diálogos, como se ha indicado ya en este mismo trabajo en más de una ocasión.

Lo que sí hemos contrastado es que, por un lado, en el manuscrito no aparece esa indicación. Y, por otro, merece la pena señalar que *La certeza* aparece junto con varias obras en una libreta que Aub bautiza en su primera página con el título de «Breve escala teatral para medir mejor nuestro mundo con leyes, reglas y textos de toda calaña, al alcance de los más variados caletres, y para mayor diversión de todos y cada uno». Y añade, para completar el diseño, «Escrita por Max Aub. En México y en el año de 1947» (ADV. C.8-1, p. [0]). Aub presenta esta portada como si se tratara de una cubierta con un trabajo de diseño gráfico que él reproduce a mano, variando las tipografías y los cuerpos, así como la disposición en la página²³⁴. Este recopilatorio, además de *La certeza*, incluye: *A veces parece que estamos muertos* (una primera versión de *Los muertos*), *Entremés de El Director*, *A la deriva*, *La familia Coconeta*, *Incertidumbre* (primer título para *Tránsito*), *Uno de tantos*, [Nuevo] *Tercer acto*, *La despedida*²³⁵, *El olvido* (titulado después *Un olvido*) y *Cuando el mundo eche a andar de nuevo* (título primitivo de *La vuelta: 1947*). La mayoría de estas obras –a excepción de *La familia Coconeta* y *La despedida*– fueron publicadas por el autor en la sección «Breve escala teatral para comprender mejor nuestro mundo»²³⁶ de su

²³⁴ Cf. n. 27.

²³⁵ Cf. p. 410.

²³⁶ Aub varió ligeramente el título de la sección teatral de su revista en cada una de sus tres entregas. En la primera apareció tal y como lo hemos citado (Aub, 1949: s/n); en la segunda, cambió *mundo* por *tiempo* (Aub, 1950: s/n); y en la tercera, además de mantener el cambio de la última palabra, sustituyó *comprender* por *medir* (Aub, 1951: s/n).

primera y segunda entrega de *Sala de Espera*²³⁷, en 1949 y 1950, cosa que nos permite también confirmar con mayor seguridad la fecha de escritura de este texto inconcluso.

En el mecanuscrito, tras el título de la obra, *La certeza*, encontramos un listado de personajes bastante específico y que es una de las claves que nos permite considerarla inconclusa, además de la brusca interrupción de la pieza. En primer lugar aparece «Julián, el marido» y «Lina, su mujer», que serán los protagonistas de la pieza, y seguidamente todo un grupo de hombres que conforman «sus amigos»: «Carlos, señorito / Salvador, guapo / José María, músico / Fernando, escritor / Alejandro, ingeniero / Jorge, banquero / Rafael, comerciante». El espacio de la acción, así como el momento del día –y, por tanto, la luz que debería haber en escena–, se definen en la primera acotación de la obra: «*Un salón elegante. Es de noche. Entra Julián, nervioso. Se para y mira en un espejo*». Y la primera intervención de la pieza será un monólogo, disfrazado, en su mayor parte, de llamada telefónica, del protagonista, quien se dirige «a sí mismo» la primera de las frases, mirándose en el espejo –recurso usado por Aub en otras ocasiones, como se verá a propósito de la micropieza *Monólogo de un comunista*²³⁸–:

Esta noche o nunca... (*Busca, se asoma a las diversas puertas, llama.*)
¡Lina! ¡Lina! (*No contestan. Se dirige de nuevo hacia las puertas. Toca un timbre.*) ¿No hay nadie? (*Enciende un cigarrillo. Vuelve a tocar el timbre.*)
¡María! ¡Santiago! ¡Es el colmo! ¡Lina! ¡Lina! ¡Pues señor, estoy aviado! (*Llama al teléfono.*) ¿Con quién hablo? ¿Está el señor? O la señora. Hola, Carmen. Julián Bateria... Sí. ¿No está Lina? ¿Ya hace más de una hora? No, por nada. He llegado a casa, he invitado a unos cuantos amigos, y no hay nadie. No. Ni los criados siquiera. ¿Qué le dijo? ¿Que venía aquí directamente? No sé. No. No creo que le haya pasado nada. Muchas gracias. Salúdeme mucho a Rafael. Gracias. (*Cuelga. Se mira de nuevo en el espejo.*)
Sería el colmo que... ¿Dónde estará?

En esta primera intervención de la pieza, Aub aporta ya bastante información. Por un lado, el estatus social de los protagonistas, quienes cuentan al menos con dos personas a su servicio en la casa, María y Santiago. Sabemos también que la lista de amigos masculinos del *dramatis personae*, o al menos en parte, han

²³⁷ Cf. n. 55.

²³⁸ Para el comentario acerca del recurso del personaje que se habla ante el espejo, cf. pp. 463-464.

sido invitados por Julián. Y que éste busca a su mujer, quien ha ido a visitar a su amiga Carmen, esposa de Rafael, que podría tratarse del comerciante que aparece en último lugar en la lista de personajes ya que, como veremos, no forma parte de los amigos invitados por Julián.

Justo después de que se pregunte por el paradero de su esposa, «*entra Lina, viene con una bata de andar por casa. Es guapa*». El diálogo que mantienen a continuación, en el que se aclaran las dudas planteadas por Julián en su monólogo inicial, deja también entrever la relación del matrimonio:

Lina: ¡Ah! ¿Pero estabas en casa?

Julián: Te he estado llamando como un desesperado.

Lina: ¿Sí? No te oí. Estaba en el cuarto de baño.

Julián: Hasta telefoneé a casa de Carmen.

Lina: No pierdes nunca la ocasión de hacer el ridículo.

Julián: Gracias.

Lina: De nada. (*Se sienta*). Dame un cigarrillo. (*Se lo da y enciende*).

¿Qué vamos a hacer? ¿Salimos?

Julián: No. He citado a unos cuantos amigos a tomar café.

Lina: ¡Tú siempre tan oportuno! ¿No sabes que hoy es el día de salida de María?

Julián: ¿Y Santiago?

Lina: Me pidió permiso para ir a ver a su hermana.

Julián: ¡Y se lo diste, claro!

Lina: ¿Por qué no? No podía adivinar que te daría la ventolera de traer gente a casa.

Julián: Con calentar agua...

Lina: Sí, ya sé. Muchas gracias. Y echar el café cuando esté hirviendo. ¿Tienes algo más que mandar? Te advierto que yo no saldré. Arréglatelas como puedas.

Julián: No seas así.

Lina: ¡Qué fácil! ¡No seas así! ¿Dónde está mi hada madrina? ¡Hada, cámbiame, mi marido me prefiere de otra manera[!] [¡]Qué esperabas!

A pesar de la poca gracia que le hace a Lina que su marido haya invitado a los amigos el día que el servicio libra, cuando pregunta, irónica, «*quiénes son esas maravillas*» a las que ha invitado y el marido le responde que «*Carlos*», a Lina parece cambiarle un poco el carácter y, cuando Julián le pregunta si le parece mal, ella «*reacciona, amable*» asegurando que «*al contrario*». Su reacción genera ciertas suspicacias en Julián:

Julián: Sientes muchas simpatías por Carlos.

Lina: Es buen amigo.

Julián: Tuyo.

Lina: ¿Tienes algo en contra? También lo es tuyo. Si lo invitaste por algo sería. [...] ¿Y quién más?

Julián: Salvador.

Lina: ¡No me digas! [...] Hace semanas que no aparecía por aquí.

Julián: ¿Estás segura?

Lina: ¿A qué viene esa pregunta? ¿Sigues teniéndome por tan poco que crees que los hombres me pueden gustar por guapos? ¡Eso se queda para vosotros, los hombres! ¿Vamos a volver a empezar?

Esta réplica de ella denota que el conflicto latente viene de largo y que, seguramente, está relacionado con las percepciones de su marido respecto a su mujer y los hombres. En lugar de responder a una pregunta claramente retórica, Julián sigue con la lista de convocados y le indica que también invitó a José María y confirma a Lina, cuando ésta pregunta, que también a Fernando. Estos cuatro nombres la motivan a ir a vestirse, y su marido observa que un momento antes había dicho que no iba a salir. Cuando completa la lista con Alejandro y Jorge, Lina parece satisfecha con la decisión de su marido, pero, cuando pregunta el motivo de la reunión, Julián empieza a mostrarse ligeramente misterioso e insinuante:

Lina: Por una vez se te ha ocurrido una buena idea. En un momento estoy lista. (*Hace mutis y vuelve*). Oye... ¿a qué santo esta reunión?

Julián: No, por nada... Los domingos son muy aburridos. Tampoco ellos tenían nada que hacer. Aceptaron todos. Claro está que no les dije...

Lina: ¿Qué es lo que no les dijiste?

Julián: Que los invitaba a todos.

Lina: Son amigos. No veo el porqué.

Julián: Quizá no hubiesen aceptado con tanto entusiasmo.

Lina: ¿Entusiasmo?

Julián: Anda a arreglarte. ¿Para qué vamos a discutir?

Pero eso «es exactamente lo que vamos a hacer», como responde Lina, porque en seguida ha entendido que se trata de un ardid de su marido motivado por sus celos y quiere «poner las cosas en claro» de una vez.

Lina: [...] ¡Ya comprendo! Reúnes aquí a todos los que supones que pueden ser mis amantes... Esperas que me traicione.

Julián: No. Por algo soy profesor. (*Lina lo mira extrañada*). Sí. Antes cuando se hacía[n] oposiciones para una cátedra los pobres aspirantes sacaban sus papeletas y se ponían a escribir o a hablar sin más, estrictamente vigilados para que no copiaran. ¡Ah, si copiaban estaban salvados! Hoy, las cosas han cambiado del todo en todo. Se les permite consultar todos los libros que sean. El saber no consiste en lo que se tome de los demás[,] sino de cómo lo adereza uno...

Lina (*estupefacta*): ¿Qué tiene que ver eso conmigo y mi corte?

Julián: Antes[,] para descubrir la verdad, te hubiese encerrado... te hubiese...

Lina: ... ¿pegado?

Julián: No...

Esa alusión a la violencia de género es llamativa, ya que sólo está presente en la extensa dramaturgia aubiana en otra pieza breve, *Una no sabe lo que lleva dentro...*²³⁹, y es un tema al que el autor apenas alude en su teatro, como sería el caso también, por ejemplo –y como ya se ha señalado anteriormente–, de la homosexualidad.

Lina comprende finalmente el propósito de su marido y el símil con las oposiciones:

Lina: [...] Ahora me rodeas de todos mis textos para que yo te pruebe mi sabiduría. [...]

Julián: [...] Sí. Creo que me engañas. Creo que me engañas con uno de nuestros amigos. Los he reunido para verte entre ellos. Disimula, ya que lo sabes. Procura no delatar a tu amante. Estoy seguro [de] que sabiendo lo que me propongo te será más difícil embaucarme.

Lina le tacha de loco y le pregunta por qué cree que le engaña. Como Julián responde que «no lo creo, Lina. Estoy seguro», ella le pide que le diga los motivos de semejante convicción.

Julián: Tus miradas, tu voz, tu andar, tu sueño.

Lina: Conseguirás que te engañe de verdad, un día, solo para darte la razón.

Julián: ¡Cómo gozas fingiendo!

²³⁹ Cf. pp. 78-79.

Lina: ¿No lo sabes bien?
Julián: ¿Confiesas?
Lina: Confieso.
Julián: ¿Que me engañas?
Lina: Que te engaño.
Julián: ¿Con quién?
Lina: Contigo. *(Sigue)*. ¿Cuándo? Ahora... ¿Cómo? Diciéndote que te engaño.

Tras el juego dialéctico tan aubiano de la pareja, se enzarzan en otra disputa por el vestido que debe ponerse ella, ya que ninguno de los que propone parece satisfacer al marido, que incluso la ofende, como indica Aub en acotación, al sugerir que si saliera en combinación «nadie se quejaría y es posible que tú te alegraras». Finalmente él aprueba que el más indicado será el vestido blanco, porque «es el color que los abarca todos». En ese momento «*se oye el timbre de la puerta*» y Julián «*vuelve al poco con Carlos*», de quien Aub no nos da ninguna información, más allá de la indicación en el *dramatis personae* de que es «señorito». El amigo le agradece a Julián la invitación y pregunta por Lina, quien ha ido a cambiarse. Julián le pide un poco de paciencia y le advierte, como disculpa anticipada por el servicio, de que «los criados han salido». Aunque Carlos afirma no querer nada, como Julián le recuerda que la invitación era para tomar café, decide cambiarlo «por coñac».

(Carlos se dirige a un mueble[,] lo abre y se sirve con desembarazo, ante la actitud un tanto molesta de Julián).

Julián: Estás en tu casa. Ya veo que conoces el paño.
Carlos: Pues hijo, al cabo del tiempo...
Julián: Se me olvidaba que vienes mucho por aquí.
Carlos: ¿Qué te pasa?
Julián: ¿A mí?, nada.

Y, por desgracia, ahí termina la pieza o, al menos, los materiales sobre la misma que hemos podido localizar hasta la fecha, aunque todo parece indicar que Aub no retomó su escritura. Es innegable que, como poco, la obra apuntaba maneras de convertirse en un drama –o incluso en una comedia– entretenido, presentados en estas primeras páginas el conflicto y sus protagonistas. Se trata, además, de un texto bastante trabajado previamente, como denotan, por una parte, la atención en las acotaciones del autor, que marca las indicaciones de movimientos escénicos e

intenciones actorales; y, por otra, el carácter de los personajes, sobre todo los protagonistas, tan definidos ya en las primeras páginas, tan bien presentados.

El conflicto, sin duda, esa reunión con los posibles amantes de la mujer para tratar de confirmar la certeza de su infidelidad que dice poseer el marido, no puede ser más teatral. Y ya en este punto de la obra Aub ha logrado crear en el receptor, sea espectador o lector, la intriga acerca de si realmente el marido tiene un grave problema de celos y su convicción es falsa, o si de verdad la mujer le engaña con alguno de sus amigos (hayan sido invitados o no) o con alguien extraño a la pareja. También es evidente que el tono de la obra, al menos de lo que conocemos de ella, es el de una pieza de teatro burgués, tanto por el tipo de conflicto como por los personajes acomodados que lo protagonizan.

En el primer folio verso del manuscrito, Aub había anotado una idea de desarrollo de la pieza, que, por el modo en que está tachada, parece que la descartó. La anotación parece hacer referencia a la acción tras la reunión: «Lina convence a Julián –después de que no puede colegir nada de la reunión[-] por tal de que los reciba uno a uno. / Los cita para cada día –menos a uno. / ¿Ese es? / ésta [Lina] a su marido para el domingo». (ADV. C.8-1).

Pero, tratándose de Aub, como hemos indicado también anteriormente, nunca se sabe hacia dónde pudiera haberse inclinado la pieza, ya que, como se ha visto con su *Don Juan*, en medio de una obra realista Aub puede insertar perfectamente una escena onírica. E incluso podría haber planteado innovaciones formales, como vemos en *Deseada*, cuyo argumento es convencional y melodramático, del que llamaríamos también teatro burgués, como el que nos ocupa, pero, en cambio, su tratamiento del tiempo y la forma en que se presenta la trama resultan rompedoras. O *Dramoncillo*, la obra cuyo inicio más nos recuerda a la que nos ocupa –ya que en aquella el marido, en vez de organizar una reunión, fingía su suicidio para corroborar sus sospechas acerca de la infidelidad de su mujer–, y que termina convertida en un ensayo teatral, en los dos sentidos de la palabra. *La certeza* es una de esas piezas en las que el potencial dramático es evidente, independientemente de en qué hubiera desembocado o cuál hubiese sido el resultado final de su escritura.

4.3.8. *La espera* (ca. 1949)

4.3.8.1. Descripción de los materiales

El manuscrito de esta pieza se encuentra en el segundo documento de la caja 32 (AFMA. C.32-2). Está escrito en tinta azul a lo largo de seis páginas, muy posiblemente del tirón, dada la uniformidad de la caligrafía y la disposición de las correcciones, que no son muchas, pero que parecen hechas en el momento de la escritura, no posteriormente, ya que sólo los añadidos se superponen al texto, pero los cambios en las tachaduras aparecen, en su mayoría, a continuación. El título aparece en el margen superior, centrado y subrayado, y las didascalias de personaje se indican por la inicial del nombre de cada uno, a excepción de cuando intervienen dos personajes que compartan inicial y, en ese caso, Aub escribe el nombre completo del personaje cuya aparición ha sido más tardía. Las páginas van numeradas en el margen superior derecho.

4.3.8.2. «Tener esperanza de conseguir lo que se espera»

La espera, a pesar de su título y de que la acción se sitúa en una «sala», no tiene nada que ver con la revista unipersonal maxaubiana²⁴⁰, aunque puede aplicársele, –como hemos hecho con el título de este apartado– una de las acepciones de *espera* que Aub aportaba en la nota de presentación de la primera entrega de su publicación periódica: «Esperar, tener esperanza de conseguir lo que se espera» (Aub, 1949: s/n). Se trata, probablemente, de una obra en un acto, ya que sólo intervienen tres personajes –«Rubén, Antonio, Adela»–, pero que quedó claramente inconclusa. El tiempo y el lugar de la acción, ya referido, son: «*Una sala, por la tarde. En México, 1949*». Suele ser habitual en este tipo de piezas breves de Aub –aquellas que publicaba por esos años, precisamente, en su *Sala de Espera*– que el tiempo de la acción coincida con el presente de su escritura, como ocurre con las de los ciclos de «Los trasterrados»²⁴¹, «Teatro de la España de Franco» o «Las vueltas», por ejemplo, por lo que estimamos que 1949 sería la datación más cercana para este texto, siguiendo el mismo criterio usado con *Se vende*²⁴². La acotación

²⁴⁰ Cf. n. 55.

²⁴¹ Con la particularidad de la fecha de redacción de *El último piso* (cf. p. 74).

²⁴² Cf. p. 262.

inicial, llena de detalles de movimientos actorales y gestos, actitudes, e incluso indicaciones técnicas de sonidos y efectos –además de un mexicanismo en el género de radio–, reza: «*Al levantarse el telón Rubén espera. Está nervioso, impaciente. Se sienta, se levanta, enciende un cigarrillo, el radio, apaga los dos. Se asoma a la ventana. Vuelve a encender el radio. Música. Llaman a la puerta. Rubén sale y vuelve con Antonia*».

Antonia iniciará la conversación entre ambos al notar el nerviosismo de su anfitrión. Le preguntará, siempre hablándose de usted, si creía que ya no iba a venir e incluso si tiene fiebre, porque, cuando Rubén «*le quita el abrigo*», ella percibe que «le tiemblan las manos». El hombre responde con monosílabos negativos y luego le pide que se siente, pero ella quiere «ver la habitación» primero. Sin que ninguna acotación indique que haya un cambio de escenario, Rubén le pregunta seguidamente si le gusta, y Antonia responde que «creí que era mayor». El hombre se excusa pero incide en sus ventajas: «Las casas modernas... Pero es cómoda. Está bien situada. No hay ruidos. Le da el sol». Todo parece indicar que se están refiriendo a la sala en la que se encuentran. Antonia se fija en «el cuadro de que tanto me habló» y, como él vuelve a preguntarle si le gusta, ella suelta un comentario irónico: «Varía poco su conversación esta tarde...». El hombre se disculpa de nuevo, y le confiesa que «estoy terriblemente nervioso». Cuando ella le pregunta el motivo, él se sorprende de que se lo pregunte, y, como ella insiste, hace una referencia vaga a si «usted cree que se puede estar esperando este momento...». Como no continúa, ella le pregunta ahora que qué momento, y él parece desesperarse y las siguientes réplicas desvelan el conflicto latente entre ellos:

R – No juegue más conmigo, Antonia: me entrego, ligado de pies y manos. Muerto de agradecimiento.

A – No le quiero muerto, de nada me serviría.

R – Deje esa coraza de frivolidad. Abandónela por unas horas. Sea como es. Sin miedo.

A – Usted se empeña en que soy diferente de lo que aparento. Y le aseguro que se equivoca. Soy una mujer vulgar. Completa, absolutamente vulgar. ¿Qué ha visto en mí?

R – Lo que trata de esconder.

A – Usted sueña.

R – Con la verdad. Que es el mejor modo de soñar: hallar de pronto que las cosas son como uno se las figura.

A – No le arriendo el desengaño.

A continuación, Antonia le pide un cigarro, y él se lo da y se lo enciende, pero le advierte de que se ha dado cuenta de que «fuma para que no la bese». Como ella le pregunta si, «aunque así fuera[,] ¿tiene usted algo en contra?» y él le responde que sí, Antonia le advierte a su vez de que «habla usted demasiado, tiene la manía de desnudarse ante los demás», y de que eso le perjudica. Él reconoce que «debiera hacer las cosas y no decirlas», y ella le da la razón pero le pide que, aun así, no la bese. Él le responde que «ya le dije que sólo lo haría cuando tuviera usted ganas, Antonia». A ella le parece una respuesta digna de «un hombre curioso», pero él le recuerda que ella sabe cómo es, porque «no le escondo nada» y, aunque ella vuelve a advertirle que ser así «le costará disgustos», él insiste en que no, «ninguno, si me quiere». Ella hace una vaga alusión a algo que se dijeron en un momento anterior al presente escénico, y él reconoce que le mintió, pero vuelve a declararle su amor:

R – Iba a venir a mi casa, a su casa, ¿y me tenía que callar?

A – Me lo prometió.

R – Sabe que mentía.

A – Si le digo que no, no me creerá.

R - ¿Entonces?

A – Dígamelo.

R – La quiero, Antonia.

A – ¿Ya está satisfecho?

R – No.

A – Usted sabe...

R – ...que es una mujer vulgar. ¡Qué le vamos a hacer: me he enamorado de una mujer vulgar! ¿Es terrible, no?

A – ¿Acepta que soy una mujer vulgar?

R – No. ¡Ojalá lo fuera! [...] No estaría yo en el estado en que estoy. La tomaría en mis brazos. La forzaría.

A - ¿Tan terrible es usted?

R – Es absurdo, Antonia, pero estoy enamorado de usted como un niño.

A – Los niños no se enamoran. Tampoco usted: a lo sumo me desea. Eso es todo. Si yo me entregara no quedaría nada.

R – Pruebe.

A – No sea cínico. No le cuadra.

Esta conversación tan directa y atrevida tampoco parece cuadrar mucho con el personaje nervioso, casi monosilábico y extremadamente cortés de unas réplicas atrás. Pero los momentos incoherentes de esta primera parte de la pieza no han hecho más que comenzar. Aub indica que, a continuación, «*se sientan en el sofá. Él le toma la mano*», y ella le pide que se quede así, porque «estoy a gusto a su lado. Eso no lo puedo negar. Tiene usted pocos amigos. Cuando hablan de usted, yo le defiendo». Él le responde que ya lo sabe, y hace una alusión acerca de la que parece su profesión –arquitecto o algo del ramo de la construcción– y también a su talante entre el resto de la gente: «Yo no construyo adefesios de estilo californiano. Y como no me lo callo, levanta ampollas». Antonia cambia de tema de manera abrupta y le pregunta si estuvo la noche anterior en el ballet, y que si no la vio fue porque ella no pudo acudir.

Aub introduce una «*pausa*» y luego él le pregunta si ha venido «a que le hable del ballet [o] a oír que la quería». Ella le responde que sí a lo segundo, y él, tuteándola, le dice que la quiere y «la besa». Pero Antonia le pide, todavía de usted, que se esté quieto, a lo que él accede si ella le tutea. Para cambiar otra vez de tema, Antonia suelta otro comentario superficial, «me gusta tu casa», y él le responde que la hizo pensando en ella. El comentario la halaga, aunque sabe que no es verdad, y al hacérselo notar vuelven al curioso conflicto de identidad que les rodea desde el principio de la escena y que siempre les lleva a las declaraciones amorosas, aunque esta vez ya dan un paso más:

R – No miento, Antonia. No te conocía pero la construí pensando en ti.

A – ¿Tal como soy?

R – Tal como te escondes: ardiente y pura.

A – ¿Por qué crees que soy así?

R – No lo creo, estoy seguro. Lo leo en tus ojos. En el tono de tu voz, en tu manera de andar. Lo demás... es para los demás.

A – Me halagas. Sabes que eso no suele fallar con las mujeres. [...]

R – No lo sé, Antonia. Todo yo soy nuevo cuando me acerco a ti, nada de lo que sabía, sirve. Descubro un mundo nuevo, por eso tiemblo.

A – ¿De miedo?

R – No. De asombro, de alegría, de ser el primero en admirar un paisaje, en pisar una tierra (*se besan*). ¡Qué lástima que no haya palabras para decir cuanto se siente! ¡Qué no daría yo por explicarte lo que son para mí tus labios!

A – Lo que son para mí los tuyos.

R – No. Eso es lo que yo quería que me contestaras. Pero no puede ser. Tú sientes lo tuyo, y yo lo mío. Y yo soy tan poca cosa para ti que estoy seguro que no se puede comparar lo que sientes con lo que siento. Me siento dentro y fuera de ti, y eres dulce y llena...

A – Rubén, mi vida (*Se besan*).

Tras esta precipitada correspondencia por parte de Antonia, que hasta unas réplicas antes había permanecido bastante impasible ante las palabras bonitas y los intentos de seducción de Rubén, se interrumpen cuando «*van a abrazarse*» porque suena el timbre de la puerta.

Antonia se levanta, velocísima, toma su abrigo y sale. Rubén se alisa el pelo. Se mira en un espejo y sale a abrir. Se oyen voces de saludo. Vuelve al punto con Antonia, que lleva un abrigo muy distinto, y Adela. El público debe comprender, lo más rápidamente posible[,] que la escena anterior ha sido fruto de la imaginación de Rubén.

Con esta acotación y el juego de salidas y entradas de los protagonistas explica Aub las reacciones un tanto atropelladas de la escena precedente. En esta escena que corresponde a la realidad, como ocurría en la de la imaginación, es Antonia quien inicia la conversación al preguntarle a Rubén si hacía mucho que esperaba. Él responde con una ingeniosa ligereza: «Quedamos que a las cuatro. Como es natural la espero desde las cinco. No son más que (*mira el reloj*) un cuarto para las seis. Total, casi a la hora». Su respuesta provoca que Adela comente su actitud burlona, pero, cuando Antonia le quita importancia y le dice que no le haga caso, Adela rápidamente le responde y aporta una valiosa información para Rubén –y para el espectador–: «Estaría bueno: me sacarías los ojos. [...] Cuando habla de usted, no acaba. Si yo fuera Juan no se lo permitía». Por la amiga sabemos, pues, que Antonia, en el plano real, parece interesada por Rubén, pero la referencia al tal Juan parece situarle como su pareja. Antonia, ignorando a la amiga, le comenta a Rubén que llegan tarde porque se han entretenido en la modista, y Adela añade que la ha acompañado porque Antonia ha insistido, pero que se irá en seguida porque tenía otra cita a las cinco. Aún así, Antonia la convence para que se tome un cóctel con ellos y luego se van, y la pieza termina con Adela eligiendo acompañar su bebida con «ginger-ale», después de que Rubén le pregunte si el cóctel lo prefiere con eso o con

«Tehuacán», uso metonímico para referirse al agua con gas, ya que Tehuacán es una marca mexicana de lo que allí llaman agua mineral (además de una ciudad de Puebla, famosa por sus manantiales, de donde es originaria la marca homónima).

La obra, como ocurre también con otros títulos inconclusos de este subcapítulo de teatro breve, termina de forma abrupta y lo que conocemos de ella es un fragmento tan reducido y con tantas posibilidades de desarrollo que desconocemos, que no nos da lugar a poder valorarla justamente. Lo más destacable de *La espera* es, seguramente, ese juego de planos de realidades que ha propuesto Aub, y que será un recurso que usará en más ocasiones en otros títulos como, por ejemplo, la obra situada también en México y escrita unos años antes, en 1944, *Tránsito*²⁴³. Es evidente que el fragmento de la pieza que nos ocupa se encuentra en una fase de primera escritura, sin que haya sido revisado posteriormente, ya que ninguna marca lo indica. Pero, a pesar de algunas cohesiones entre réplicas que seguramente Aub hubiera afinado más y que ya se han comentado, los diálogos son genuinamente maxaubianos en su forma, en su agilidad, en sus sutilezas lingüísticas.

También los personajes responden a los patrones habituales del autor: un personaje masculino que, por lo que se puede leer, no destaca demasiado y echa mano a tópicos románticos y frases hechas para seducir a la mujer; y un personaje femenino lejano a los estereotipos de dama romántica sumisa, que se muestra desde el principio con más carácter y determinación que él, hasta que Rubén, en su imaginación, la hace sucumbir a sus encantos y luego Aub, en la brevísima escena de la realidad, le atribuye sólo un par de réplicas superficiales y sin contenido que poco pueden aportar a la imagen del personaje.

4.3.9. [Drama inglés] (ca. 1947)

4.3.9.1. Descripción de los materiales

El manuscrito de esta obra se encuentra en el segundo documento de la caja 8 (ADV. C.8-2), escrito en tinta azul a lo largo de nueve páginas, entre el verso de la página 55 y la 62 de la libreta que lo constituye. En la página 55v sólo aparece el

²⁴³ Cf. p. 73.

listado de personajes, y el texto lo escribe siempre en el recto de las páginas, dejando los versos en blanco, estrategia habitual en Aub, que los reservaba para anotaciones posteriores o añadidos que quisiera hacer cuando revisaba lo escrito. El contenido no se diferencia del de la versión mecanuscrita. Todas las páginas están tachadas por una cruz a lápiz que indica que han sido pasadas a máquina.

El mecanuscrito de esta pieza está catalogado como el segundo documento de la caja 15 (AHC. C15.s/V.D02). En él se aprecia una sola corrección manuscrita en tinta negra que marca la separación entre dos palabras que habían sido dactilografiadas juntas. La primera página contiene sólo, bajo el título de «personajes» en mayúscula y subrayado, el listado de los que intervienen en la obra; y el fragmento conservado ocupa cinco páginas más. No consta ningún título. Las didascalias de personaje aparecen en minúscula y subrayadas; las acotaciones, en letra redonda sin subrayar; y las páginas, numeradas en la parte central del margen superior a partir de la segunda.

4.3.9.2. Reencuentro por sorpresa con un antiguo amor

Como en varios de los casos comentados, de esta pieza inconclusa sólo conocemos la lista de personajes y un breve fragmento que se corresponde con las primeras páginas del drama. En esta ocasión, ni siquiera consta un título, por lo que hemos decidido intitularla *Drama inglés*, por estar protagonizada por personajes ingleses y ubicada en Londres, y por tener, al menos en estas primeras páginas, un tono más cercano a lo dramático, aunque bastante ligero.

Por el *dramatis personae* sabemos que es una obra en la que aparecen cinco personajes: «Willy Larsen / Richard Thorpe / Blandella Thorpe / Elizabeth Marshall Thorpe / Una criada», de los que no tenemos más información, salvo suponer un parentesco entre los que comparten apellido. Los cinco intervienen ya en la primera escena conservada. Dicha escena tiene lugar en «una sala de fines del siglo pasado. Un poco recargada, sin llegar al mal gusto. Estamos en Londres». La acción empieza con «una criada [que] atraviesa la escena y va a abrir. Vuelve al poco dando paso a Willy Larsen», a quien pide que espere un momento, y sale.

Mr. Larsen, solo, examina la sala. Se ve que es la primera vez que entra en la casa. Cuando está de espaldas a una de las puertas de la derecha se asoma la cara curiosa de Blandella, que se esconde cuando Mr. Larsen se vuelve. Se

repite el juego pero esta vez Mr. Larsen sorprende a Blandella[,] que no tiene más remedio que sonreír y entrar en escena.

Tras presentarse, Larsen le pregunta si tiene «el honor de hablar con Mistress Thorpe», a lo que Blandella, «*riendo como un conejo*», le responde que «sí y no», y le aclara a continuación: «Blandella Thorpe, para servir a usted. Pero no soy la mistress Thorpe que busca Vd. La mistress Thorpe que Vd. busca es mi cuñada. [...] ¿Viene Vd. por el anuncio?». Cuando Larsen se lo confirma, ella le informa de que «es una miniatura magnífica», y le pregunta si es «coleccionista o anticuario». Él le responde que «ni lo uno ni lo otro. Para ambas cosas me falta dinero. De coleccionista no tengo sino la ambición». Ella insiste de nuevo en que «es una miniatura magnífica» y añade que «no la dejaremos sino en 100 libras por lo menos». Él reconoce que «este precio está fuera de toda relación con las posibilidades que concedo a mis caprichos», pero ella parece no querer oírle y, «*un poco impertinente*», le insta a que reconozca que «le picó la curiosidad... Quiere Vd. ver la miniatura». Él, «*con ganas de irse*», le responde que no es el caso, pero Blandella sigue insistiendo: «¿Para qué fingir? Por el mismo precio puede Vd. verla. No tendría Vd. que pagar nada por ello». Y llama a Elizabeth, su cuñada, quien «*sale por la puerta contraria [y] tanto Larsen como Blandella se tienen que volver. [...] En cuanto se ven[,] Eliabeth y Larsen se reconocen, con alegría. Este sentimiento se apaga enseguida en la mujer*».

Él la llama por su nombre de soltera, «¡Miss Marshall!», y ella con el nombre completo, «¡Willy Larsen!», y «*se saludan afectuosamente*». Larsen se muestra realmente contento con el encuentro: «¡Qué feliz casualidad! Cuatro años fuera de Londres y, a los ocho días de mi llegada, de la cual a nadie previne, me encuentro con usted». Lo que parece no haber entendido es que se trata de la cuñada de Blandella, es decir, de Mrs. Thorpe, como ella misma le confirma cuando lo pregunta. «Y la miniatura en venta, ¿es la de Nelson?», le pregunta también Larsen, a lo que ella responde que sí. Blandella se sorprende del comentario y le pregunta si ya conoce la pieza. Él le confirma que «desde luego. Es una maravilla». Blandella quiere insistir de nuevo acerca del precio, pero Elizabeth la interrumpe con amabilidad porque «no creo que Mister Larsen...», y, aunque no termina la frase, él mismo la completa: «Ya le dije a su cuñada que mis medios no correspondían generalmente a mis deseos».

Pero la miniatura ha perdido su interés, que está todo enfocado en Mrs. Thorpe, a la que, a continuación, le dice: «No supe de su boda». Ella le responde

simplemente: «Hace un año». Y la «*pausa*» que sigue da pie a Blandella para, «*siempre impertinente*», dejarles solos mientras va a buscar la miniatura, porque «entre tan viejos amigos tendrán Vds. mil cosas que decirse. [...] No dirán que soy curiosa ni entrometida». Al quedarse solos, y tras otra pausa, él trata de romper la tensión comentando que espera que Blandella no se parezca «demasiado a su hermano», es decir, al marido de Elizabeth, y ella confirma que no, pero no añade ningún detalle. Tras una nueva pausa, inician la conversación comprometida que enrarece el ambiente:

Larsen.- No contestó Vd. a mis cartas.

Elizabeth.- Ya le dije que no lo haría. No quiso Vd. hacerme caso. ¿Está Vd. satisfecho de su permanencia en la India?

Larsen.- No. Pero yo no disponía entonces de posición alguna que ofrecerle.

Elizabeth.- Con paciencia y trabajo algo hubiese hallado.

Larsen.- Es Vd. injusta.

Elizabeth.- No digo que no.

Larsen.- ¿Tiene Vd. algún motivo para serlo?

Elizabeth.- No le entiendo.

Larsen.- Las penas permiten tomarse muchas libertades.

Elizabeth (*aguda*).- ¿Cree Vd. que los hombres felices son reaccionarios?

Larsen.- ¡Hola! ¡He aquí la primera expresión de antaño! Hasta ahora dudaba un poco de que miss Marshall fuese de veras mistress Thorpe.

Elizabeth.- Dude usted[,] Larsen.

Larsen.- Con razón, antes me llamaba Willy.

Elizabeth.- Eso era antes.

Larsen.- ¿Me permitirá visitarla de cuando en cuando?

Elizabeth.- Preferiría no volverle a ver.

Larsen.- ¿A tanto llega el daño que pasa Vd. por encima del qué dirán, de las convenciones? La más elemental cortesía le obligaba a contestarme: cuando Vd. quiera. Y dar, en el tono, el sentido de lo que tan descarnadamente me ha dicho. En el mismo plano, dígame[,] Elizabeth[,] ¿no es Vd. feliz?

Elizabeth.- ¿Qué más le da?

Larsen.- Sabe Vd. que, al contrario...

Elizabeth.- Es tarde. Déjeme, se lo ruego.

Larsen.- Pero...

Elizabeth.- Se lo ruego.

Así que, tras este reencuentro desafortunado y lleno de mudos reproches entre los antaño enamorados, Larsen accede a irse. Pero «*adrede [...] olvida su bastón. Va a tomarlo, y lo deja. Sale, saludando sin decir palabra*». Es decir, que el hombre ha preparado ya la excusa para volver a esa casa.

Blandella vuelve con la miniatura y descubre que el posible comprador ya se ha ido. Le comenta a su cuñada, con intención, que «Richard se va a llevar un disgusto» al saber que su mujer no ha hecho ni el intento de vender la figura a pesar de habersele presentado la ocasión. «Sobre todo tratándose de un antiguo amigo tuyo. Con un poco de buena voluntad hubiese comprado esta prodigiosa obra de arte». De sus réplicas se desprende que la relación entre ambas no es demasiado buena:

Elizabeth.- No puede gastar tanto dinero.

Blandella.- ¿Pidiéndoselo, tú?

Elizabeth.- Quisiera estar muerta.

Blandella.- No sé qué saldrías ganando.

Elizabeth.- Al menos descansaría.

Blandella.- ¿En el infierno? Porque no creo que te puedas hacer grandes ilusiones referente[s] a tu punto de destino.

La llegada de Richard, el marido, las interrumpe. El saludo mucho más efusivo de su hermana que de su mujer le provoca un comentario desdeñoso: «¿Es que mi mujercita no se aviene a saludarme con el cariño a que le obligan los dulces lazos que nos unen[?]». Y, aunque su hermana, rápidamente, le dice que «está disgustada», tras la mirada que le lanza Elizabeth pone una excusa para no contar el motivo real. Richard, sin prestar importancia a con lo que Blandella ha salido del paso, le transmite a su mujer los saludos de «dos amigos tuyos. El barón Heitcliffe y el señor de Thornigham», a los que ha dicho que ella estaba enferma porque, «¿cómo explicar si no el que rechaces sistemáticamente las invitaciones?». Pero les ha asegurado que la semana siguiente sí asistirá «al té del barón». Elizabeth le dice a su marido que no insista, porque no piensa ir, pero él recalca que «en esta ocasión, me interesa personalmente». Cuando ella le sugiere que vayan él y Blandella, Richard responde de manera enigmática, al menos para el lector/espectador: «¿Ir yo? No, querida. Todavía tengo que aparecer contigo en este mundo. Tardaré dos o tres meses en

hacerme la reputación que merezco, la de un perfecto caballero. Hasta ese día, tú serás mi valedora».

Hasta aquí lo que se conserva de éste al que hemos llamado [*Drama inglés*]. Así como en otros fragmentos presentados y comentados en estas páginas se reconoce el buen hacer dramático de Aub a pesar de la brevedad de algunos textos, en este caso no nos parece que la escena contenga nada reseñable, ni que la calidad dramática esté a la altura de otros fragmentos inconclusos. Si bien es cierto que hay una serie de pistas en el texto que confirman su continuación y que permiten adivinar, por ejemplo, que Larsen y Elizabeth protagonizarán, como mínimo, un segundo encuentro, y otras, como la última frase de Richard, que son una verdadera incógnita, el fragmento no desprende un especial potencial dramático, a pesar del conflicto amoroso que plantea y del turbio matrimonio que se insinúa.

La escritura, incluso, está llena de extraños errores poco habituales en Aub, giros lingüísticos inusuales, réplicas cuyo sentido no termina de quedar claro, bromas que no tienen gracia, a las que les falta el fino humor tan característico en nuestro autor. Los personajes parecen insulsos, y el único que muestra mayor entidad es el de Blandelle, a quien Aub matiza más, sobre todo, a través de las acotaciones. Esto, junto con la ambientación inglesa, nos lleva incluso a plantearnos si no podría tratarse de una traducción o de una adaptación de alguna obra que él hubiera leído o visto, directamente, en alguno de sus viajes a Inglaterra para visitar a su hija Mimín y a sus nietos ingleses. Sin embargo, no hemos hallado nada que pueda confirmar esta hipótesis, y las marcas del manuscrito concuerdan con el tipo de correcciones hechas a medida que avanza en la escritura y que hemos observado en varios documentos más.

Además, otro argumento que alejaría esa posibilidad es que, a pesar de que no hay ninguna referencia escrita respecto a la fecha de redacción de la pieza, el manuscrito comparte libreta con otros textos dramáticos como *El último piso*, *Los años del mundo* (título primitivo de *Los excelentes varones*), *Los guerrilleros* o *La verdad es que no valemos gran cosa* (título primitivo de *Otros muertos*), obras que el propio autor fechará entre 1944 y 1947, por lo que nos inclinamos a pensar que la escritura de este [*Drama inglés*] se enmarca también en esos años (e indicamos el último de manera aproximada). Por aquel entonces, su primogénita todavía no

residía en el país británico, por lo que Aub todavía tardaría unos años, hasta 1956, en viajar a Inglaterra (Aub, 2003: 174-180).

Porque también resulta curiosa esa ambientación británica de la obra, tanto del espacio como de los personajes, que supondría algo nuevo dentro de la producción dramática aubiana, ya que cuenta con obras ambientadas en otros países europeos²⁴⁴, como *De algún tiempo a esta parte* en Austria; *No en la frontera* entre la Alemania Oriental y la Occidental; *Comedia que no acaba* y *Los excelentes varones* también en Alemania; *Discurso de la Plaza de la Concordia*, *El rapto de Europa*, *A la deriva*, *El puerto*, *Morir por cerrar los ojos* y *De cabo a cabo* en Francia; *Monólogo del Papa* en el Vaticano; y ahora podemos añadir también Italia con *Divertimento en mi*²⁴⁵, pero esta obra hubiera sido la primera y –hasta donde sabemos– única ubicada en el país inglés.

4.3.10. Teodora

4.3.10.1. Descripción de los materiales

El manuscrito de esta pieza se encuentra en el documento 8 de la caja 5 (ADV. C.5-8). La versión manuscrita está escrita en tinta marrón (o negra muy descolorida por el paso del tiempo) a lo largo de cuatro primeras páginas de una libreta, además de contar con una página inicial sin numerar en la que aparece solo el título con letras mayúsculas y grandes, subrayado. El contenido no se diferencia del de la versión mecanuscrita que se comentará a continuación. Las hojas del manuscrito están cubiertas bien por una cruz en la primera (sin contar la del título), bien por una línea diagonal que cruza las páginas restantes, hechas a lápiz rojo, que tachan suavemente el texto. Como ya hemos comentado en más ocasiones, estas eran las marcas que Aub utilizaba para indicar que ese material había sido pasado a limpio, mecanografiado.

La versión definitiva está catalogada como documento 4 de la caja 15 (AHC. C15.s/V.D04). Dicho documento se compone de cuatro copias iguales mecanuscritas de la pieza, cuya extensión es de tres folios, en las que no se aprecia ninguna

²⁴⁴ Para un estudio acerca de las geografías presentes en la obra dramática del autor, cf. Monti, 2014c.

²⁴⁵ Cf. p. 392.

corrección manuscrita. El título está en mayúsculas y subrayado; las didascalias de personaje, también subrayadas, pero en minúscula –salvo la primera– y centradas. Las únicas acotaciones de la pieza no aparecen en cursiva ni subrayadas, sino en letra redonda como el resto del documento. Como en otras piezas, el inicio de intervención o acotación aparece tabulado. La segunda y la tercera página van numeradas en la parte central del margen superior. Ni en el manuscrito ni en el mecanuscrito encontramos un listado de personajes.

4.3.10.2. Interrogatorio interrumpido

Teodora es claramente una pieza inconclusa, pero con un inicio no sólo trabajado, sino incluso dramáticamente potente. Aub abre la obra con un breve prólogo para dar al espectador los antecedentes de la acción principal. La acotación inicial de la pieza reza: «*Cuando van a dar la tercera, o coincidiendo con ella, suenan, tras el telón, unos disparos, seguidos de carreras, gritos, voces*». Ese primer complemento circunstancial que usa el autor nos indica que la pieza fue escrita ya en su exilio mexicano, por la referencia a las llamadas. En México es costumbre que el inicio de la función se anuncie con tres llamadas, a las que se refieren como *primera llamada, segunda llamada y tercera llamada*, o incluso usando sólo el número ordinal. La primera se da unos diez minutos antes de que dé inicio el espectáculo; la segunda, cinco minutos antes; y la tercera, justo antes de empezar, cuando ya va a dar inicio la función. Estos minutos previos no tienen por qué coincidir con el horario de las sesiones –es decir, si la función está programada para las ocho de la tarde, la primera llamada no se da necesariamente a las ocho menos diez minutos–, sino que las llamadas se adaptan al ritmo real de inicio de la obra –por seguir con el ejemplo anterior, puede darse la primera a las ocho si se prevé empezar la función diez minutos más tarde de lo indicado–. Sería el equivalente al timbre o a la campana que todavía hoy se conserva en algunos teatros españoles, especialmente los de ópera o teatro musical.

Aub, pues, hace coincidir el inicio de la función (se llegue a dar o no la tercera llamada) con esos disparos y la algarabía que producen. La primera intervención, a telón corrido, es la de las «VOCES: ¡Deténganla! ¡Cójánla! ¡No la dejen escapar! ¡Va por el pasillo! ¡No! ¡Se subió a las diablas! ¡Cuidado! ¡Cuidado! Lleva la pistola en la mano. ¡Avisen a un médico! ¡Que venga una ambulancia! ¡Levanten el telón para que

se vea mejor!». Aub indica que «estas frases sobresalen sobre un ruido confuso, una trápala, un ir de aquí para allá». Denotan también el conocimiento del autor del espacio teatral, en un sentido estrictamente físico, por la alusión a las diablas, las hileras de luces que cuelgan de las varas del peine de un teatro, escondidas, por lo general, tras las bambalinas, aunque, más que «subirse a las diablas», que supondría una práctica de altísimo riesgo, casi acrobática, los técnicos, maquinistas y tramoyistas se suben al paso de gato o al puente para acceder a ellas.

Hasta aquí llegaría el prólogo escénico, ya que, cuando seguidamente se levanta el telón, Aub ofrece una descripción del espacio escénico y lo que hay en él, y eso incluye también la descripción de la protagonista, además de la escenografía:

Se levanta el telón y la escena aparece a oscuras. Luego, lentamente, se ilumina la figura de Teodora, esposada, frente a la mesa del juez. Cuando la luz sube estamos en el despacho del juez. Al fondo una escultura de la justicia.

La muchacha aparece con la cabeza baja, el pelo suelto, cubriéndole la cara. El juez hace un gesto, y un policía uniformado libra de las esposas las muñecas de Teodora. En una esquina el Secretario toma nota de la declaración.

Teodora levanta la cabeza, aparta, un tanto, el pelo que le cubre la cara.

Y Teodora se presenta ante el juez y el resto de personas que hay en ese despacho, y, por tanto, también ante el público: «Me llamo Teodora de los Ángeles Menéndez Duque. Tengo veintitrés años. Me falta presentar la tesis para recibirme de médico». Pero el juez va por faena y le pregunta directamente por qué le mató. Teodora le responde que no lo sabe, pero el juez le pregunta a continuación si no es que no quiere decirlo, a lo que ella apunta que es posible que sea eso. Aunque el juez le advierte que así «agrava su caso», ella opina que no, que «las cosas son como son, y uno no puede nada contra ellas. Lo que ustedes piensen de mí, me tiene sin cuidado». El juez le pide que «cuente cómo fue», pero Teodora responde que «¿para qué?», si ya lo saben. Cuando el juez insiste en que «es necesario que conozcamos su versión», Teodora vuelve a insistir, a su vez, en que «no hay versiones. Las cosas son como son de verdad y las interpretaciones personales, ni me interesan, ni merecen crédito».

Como el juez sigue insistiendo en «¿cómo sucedió? ¿Por qué lo mató usted?», de repente ella pregunta que a quién mató. Eso, como indica la acotación anterior a

su réplica, sorprende al juez, quien le advierte a la acusada de que «no le va [a] valer andar jugando». Teodora, impasible, niega que esté jugando, porque, además, «no he jugado nunca, ni de niña siquiera». Por lo que el juez no entiende «a qué viene esa pregunta», y la chica le responde que la ha formulado «únicamente para saber a quién cree usted que yo maté...». El juez, paciente, reformula la petición con más detalles: «Diga por qué y cómo mató a don Jesús Torres Bellido». Pero Teodora parece no querer enterarse –«Jesús Torres Bellido no es más que un nombre. Le ruego que me diga quién era»–, y el juez empieza a molestarse porque siente que está jugando con él, y le espeta que «tengo ya muchos años para que se burle de mí. No lo voy a tolerar».

Teodora está de acuerdo con esa afirmación, y aprovecha para lanzar una reflexión acerca del papel de la justicia: «Y estará en su papel, señor Juez: usted está ahí para no tolerar. La justicia, si quiere serlo debe ser intolerante... En cuyo caso, como es natural, deja de ser justicia. Es un pequeño problema que todavía no he resuelto». Esta breve disertación hace que el juez le reconozca que «tiene usted un espíritu brillante», algo en lo que ella no está de acuerdo: «No. Al contrario: nunca pude descollar entre mis compañeras, ni entre la gente. Siempre paso desapercibida: ni soy guapa, ni muy alta, ni muy pequeña. Una de tantas que anda, va y en las que nadie se fija»

Y ahí se interrumpe el interrogatorio y quedan, tanto el diálogo como la obra, inconclusos. Por tanto, *Teodora*, tal y como se conserva, presenta sólo un breve diálogo entre una acusada y un juez, precedido de un también breve prólogo. La acción principal de este fragmento nos recuerda a otra de las obras inéditas que se presentará más adelante, *Crimen*²⁴⁶, micropieza que sí damos por terminada y cuyos protagonistas son también un juez y el acusado. En el caso que nos ocupa, aunque los únicos personajes con texto sean Teodora y el juez, Aub indica también la presencia de dos figurantes –o, al menos, eso son en las páginas que conocemos–: el policía que custodia a la acusada y el secretario del juez que transcribe el interrogatorio.

No es posible fechar la pieza porque carece de referencias históricas que nos permitan aventurar una datación del texto, aunque, como ya se ha señalado,

²⁴⁶ Cf. p. 439.

indudablemente fue compuesto en el exilio mexicano del autor. Lo que sí permite es establecer puentes con su obra publicada. Teodora, inevitablemente –como ocurría con *Teresa*, aunque por razones distintas–, nos remite a *Deseada* (1948), ya que es el nombre de la co-protagonista del melodrama, y, como el propio autor reconoció, los nombres de los personajes, para él, no carecen de valor, son importantes en tanto que crea a través de ellos al personaje, y por eso «los escojo con cuidado» (Kemp, 1977: 9). Pero la Teodora de *Teodora* y la de *Deseada* no son personajes muy dispares y tienen en común algo más que el nombre. Se trata en ambos casos de personajes de mujeres jóvenes, ya que la Teodora que nos ocupa afirma tener veintitrés años y la de *Deseada* tiene veinte, como indica Nona en el tercer cuadro de la pieza (Aub, 2002b: 470). Ambas demuestran un carácter fuerte y determinante, a pesar de las pocas réplicas que conocemos de la Teodora inédita. Pero, sin duda, lo suficientemente fuerte y determinante como para llevar a cabo un asesinato o una dura venganza, como sería el caso de la Teodora de *Deseada*, donde incluso en el cuadro sexto su madre insinúa una acusación contra la hija y ésta, con la violencia habitual entre ellas en la pieza²⁴⁷, le responde con una falsa confesión:

(*Con amarga ironía.*) Saqué la pistola y disparé... ¿No es así? Luego salí tranquilamente, y cuando tú entrabas por esta puerta yo me asomé por aquella. ¿Estamos de acuerdo? Pues bien: es verdad... si lo quieres así. ¿Estás segura de tu versión? ¿Tienes algo más que decir? ¿Llamo a la policía? ¿Me van a detener? ¿Me vas a matar?

Deseada: ¿Fue así?

Teodora: Escoge tú.

Deseada: ¡No llesves tu crueldad a estos extremos! ¡Contesta! ¿Fue así?

Teodora: ¿Qué crees?

Deseada: (*Desesperada.*) No sé (Aub, 2002b: 496-497).

Resulta llamativo que las dos Teodoras se vean envueltas –aunque una más que la otra, por lo que parece– en asesinatos llevados a cabo con pistola contra un hombre. En cuanto al hombre, también en eso podemos encontrar otro puente con la obra aubiana publicada, aunque esta vez no dramática. La respuesta de Teodora cuando el juez le da el nombre de la víctima, «Jesús Torres Bellido no es más que un

²⁴⁷ Para una muestra de esa violencia intrafamiliar, cf. Lázaro, 2016a: 341-343.

nombre. Le ruego que me diga quién era», nos recuerda al juego que plantea Aub en su *Juego de cartas* (1964) y la búsqueda de la identidad de Máximo Ballesteros.

Teodora, pues, a pesar de ser un fragmento tan breve al estar inconclusa, denota potencial dramático desde su primera acotación. Las réplicas son ágiles, con un marcado sello maxaubiano, y, a pesar de la escasez de información, Teodora apunta a ser uno de esos personajes femeninos aubianos, tan redondos, de rasgos definidos y caracteres fuertes.

4.3.11. *Divertimento en mi*

4.3.11.1. Descripción de los materiales

Los materiales de esta pieza se encuentran en los documentos 2, 4 y 5 del volumen 15 de la caja 5 (AHC. C5.V15.D02, C5.V15.D04, C5.V15.D05). Se trata de tres escenas distintas de la obra, clasificadas por separado, en las que encontramos tanto el manuscrito como el mecanuscrito de cada una en cada expediente o documento.

El manuscrito de la primera escena (AHC. C5.V15.D02) está redactado en tinta roja a lo largo de ocho páginas, y presenta correcciones, hechas seguramente en tres momentos distintos, en tinta negra algunas, otras en azul y otras en azul celeste. El de la segunda escena (AHC. C5.V15.D04), que ocupa tres folios, se inicia a lápiz para luego continuar su escritura en tinta azul celeste, y no presenta correcciones posteriores, sino que todos los cambios o tachaduras que contiene fueron hechas durante su escritura. El de la tercera escena (AHC. C5.V15.D05) tiene las mismas características que el de la segunda, salvo por la ausencia de ese inicio a lápiz y dos correcciones en tinta negra, y ocupa cinco páginas. Esas correcciones en negro cambian el nombre de uno de los personajes, «Marina», por el de «Lucia» las dos primeras veces que aparece. Sin embargo, en el resto de la escena, las didascalias de ese personaje no se corrigen y aparece como «Marina».

Los mecanuscritos contienen la transcripción a limpio de sus respectivos manuscritos, incluyendo el cambio en la tercera escena de todas las didascalias de «Marina» por «Lucia». Los dos primeros, pertenecientes a la escena primera y segunda, presentan las mismas características formales. El título aparece en el de la primera escena subrayado, centrado y en mayúsculas, igual que las didascalias de

personaje, que también se presentan centradas y en mayúsculas, con el texto enunciado en el siguiente renglón y tabulado. Las acotaciones aparecen subrayadas para marcar la cursiva. En el mecanuscrito de la tercera escena, en cambio, las didascalias de personaje aparecen delante de la intervención, y las acotaciones no van subrayadas. No se aprecian correcciones manuscritas a lo largo de las dieciséis páginas que conforman el mecanuscrito completo, y que van numeradas, a partir de la segunda, iniciando la numeración en cada escena.

4.3.11.2. Cómo convertirse en el mejor tenor del mundo

Divertimento en mi, como su propio título indica, es una obra cómica, compuesta por tres escenas consecutivas, que gira alrededor del mundo del canto lírico. La acción se sitúa «*en Milán, antes de las guerras del siglo XX*», es decir, durante la primera década del siglo (ya que Italia entró en guerra con el Imperio otomano en 1911). Aub quiere dejar muy claro desde el principio el tema de la pieza, como se demuestra en su acotación inicial:

A telón corrido se oye, íntegra, una romanza de tenor, de cualquier ópera conocida. La interpretación es excelente. Al levantarse el telón se descubre la sala de música del profesor Gabrielle Falerno. Es hombre sin edad. Su discípulo, Enrico Gallofa, es un muchacho de veinticinco años. [...] Enrico acaba de cantar, y escucha las observaciones de su maestro.

Gabrielle, el maestro, es el verdadero protagonista de la pieza, el personaje más trabajado por Aub, y el que aporta más comicidad, como se verá en sus intervenciones. Enrico es su mejor alumno, pero Gabrielle es muy exigente con él porque desea convertirle en algo más. Tras esa «excelente» interpretación operística que el público ha oído a telón corrido, el maestro muestra sus reservas:

Bien. Bastante bien. No se puede decir que muy bien, pero sí que puede pasar. Bien, a secas. Pero sin llegar todavía a lo que sueño... Te falta algo, caro Enrico... Tú sabes, tan bien como yo, que todo es obra de la duración, de la conexión de los sonidos, de los que depende la expresión. ¡Oh, la expresión! Tienes expresión, pero no lo es todo. Se necesita ante todo la materia prima. ¿Qué te voy a decir? Todo nace del propio órgano, cantas con afinación, con gusto, pero te falta dar ese paso supremo que los genios efectúan... Y yo huelo y yo sé, y yo estoy seguro de que lo puedes dar, con solo un ligero sacrificio, un pequeño empujón...

Enrico asegura que él hace «cuanto está de mi parte» y se resigna a que «si no alcanzo a dar más, será porque no puedo». El maestro, que tiene mucha confianza en Enrico y, sobre todo, en su plan para convertirle en «genio», le quita esa idea:

¡Cómo puedes decir eso! Estoy seguro que desde Pistocchi y Bernacchi de Boloña, ningún maestro ha tenido un alumno con tus facultades! [...] Con tus cuerdas vocales podrías llegar a la más espléndida e inesperada tesitura, sin desgarrantarte. Tienes volumen, timbre, metal, entonación... Sólo la extensión. ¡Ah, la extensión! Y está al alcance de tu mano... Bueno[,] de tu mano, no; pero de tu voluntad, sí.

Enrico, «*desconcertado*», le asegura que tiene esa voluntad y que se esfuerza por hacerlo lo mejor posible. Pero Gabrielle se mantiene «*misterioso*» en sus palabras, como señala Aub en una acotación, y sigue alabando las dotes del chico, que considera casi mérito propio: «Conozco tu garganta mejor que tú. Yo la manejo, yo la uso, yo la pulo. Yo la hice, yo la parí. ¿O no? [...] Un rruiseñor: eso podrías ser si quisieras, un rruiseñor. ¿No quieres ser un rruiseñor?». Enrico le responde que sí. Gabrielle continúa con su estrategia motivacional:

Gabrielle: ¿Es lo que más anhelas en la vida? ¿Llegar a ser un tenor a quien no hubiera soprano que cubriese?

Enrico: Es demasiado...

Gabrielle: ¡Nunca es demasiado!

Enrico: Se hace Ud. muchas ilusiones referente[s] a mí.

Gabrielle: ¡No! [...] ¡Hace meses que no duermo, caro Enrico, pensando en la extensión de tu voz! ¿Habría algo en el mundo que no dieras por llegar al mi, [i]al divino mi! [?]

Porque este es el sueño de Gabrielle: que su discípulo llegue a cantar el mi al que alude el título de la pieza. Para comprender bien la complejidad de lo que proponer el maestro, hace falta recordar que los cantantes se dividen, por lo general, en tres grupos de voces según si su tesitura es más grave o más aguda. En el caso de los hombres, a aquellos capaces de cantar notas más graves se les denomina bajos, los de tesitura intermedia, barítonos, y los que cantan las notas más agudas son tenores. El equivalente femenino serían contraltos, mezzosopranos y sopranos. Dentro de cada grupo vocal hay también subgrupos que se diferencian entre sí por

varios factores, uno de los cuales es también la capacidad para los agudos. Así, el tipo de voz más aguda dentro de la tesitura de tenor es la del tenor ligero.

El mi sobreagudo (mi 5) es una nota que un tenor sólo puede alcanzar en falsete, ya que la tesitura de un tenor ligero suele llegar hasta el do sobreagudo (do 5), llamado también do de pecho. Aun así, llegar a esa nota con voz de pecho, sin recurrir al falsete, no es tarea fácil y no es algo que cualquier tenor pueda cantar. Por lo que llegar hasta el mi, que está dos tonos por encima, es tarea casi imposible. Sin embargo, hay una cuarta tesitura masculina, que se encuentra por encima de la del tenor, que es la de contratenor, cuyas características principales son sus agudos, ya que suenan casi como una voz blanca –es decir, de niño– y que cantan con voz de cabeza²⁴⁸.

Pero Enrico, como habrá comprobado el público por el aria con que se inicia la obra, es tenor y no contratenor. Por tanto, le reconoce a su maestro que no hay «nada» en el mundo que no diese por llegar al «divino mi», pero que «no es cuestión de dar, sino de poder». Pero Gabrielle sigue en sus trece: «Nadie conquista el poder sin entregarse enteramente a su cometido. ¿Estás o no dispuesto a todos los sacrificios con tal de llegar a ser el tenor más famoso del orbe?». Enrico responde que «desde luego» y se muestra impaciente por conocer la receta del maestro, que no deja de dar rodeos lingüísticos –muy del gusto de Aub– sin hablar claro. «*Gabrielle no sabe cómo expresar su pensamiento. Se pasea, se rasca la cabeza, mira a su alumno, dubitativamente. Este lo sigue con la mirada, intrigado*».

Finalmente, se decide por empezar a insinuar su sugerencia:

Gabrielle: [...] Tú sabes que hay niños cantores que llegan al mi.

Enrico: A eso no llegué antes de los trece años... En la capilla de San José.

Gabrielle: Allí te oí por vez primera. ¡Qué maravilla! Todavía me estremezco. [...] Si hoy, a tus años, pudieras volver a los agudos de tu niñez...

Enrico: Así es la vida.

Gabrielle: Pero el hombre puede más que la vida, la puede moldear, llevarla por los cauces que le conviene... [...] Todo es cuestión de empeñarse.

Enrico: Jamás encontró usted materia mejor dispuesta, maestro... [...] ¿Qué es lo que le retiene? Hable sin miedo. Luccia y mamá tienen ahora un buen trabajo, y no me necesitan. Puedo estudiar las horas que haga falta...

²⁴⁸ Para más información acerca de la voz de contratenor y su historia, cf. Giles, 1982.

Gabrielle: No se trata de estudiar, Enrico. Tú sabes ya casi tanto como yo. Es la extensión de tu voz lo que me preocupa. El mi.

Enrico: Dispuesto me tiene a los ejercicios más rigurosos y repetidos; ya que tanta fe deposita en mí.

Como indica Aub en la acotación, «*de nuevo, Gabrielle está en apuros*», porque no sabe cómo hacerle entender a Enrico su sugerencia sin decírsela de manera explícita. De modo que, como su alusión a la infancia no ha surtido efecto, prueba de hacerle entender su propuesta por otras vías, aunque tampoco logra su objetivo e incluso descubre que las circunstancias adecuadas para su plan corren peligro:

Gabrielle: Lucia, ¿es tu novia?

Enrico: Sí. Nos casaremos el mes próximos.

Gabrielle: ¿La quieres?

Enrico: Como es natural.

Gabrielle: ¿Es una gran pasión?

Enrico ([*convencido*]): Es una gran pasión.

Gabrielle ([*decidiéndose*]): Enrico: tienes que escoger entre el mi y Lucia.

Enrico: Conozco tenores casados.

Gabrielle: Ninguno da el mi.

Enrico: Tampoco los solteros...

Gabrielle: Ninguno tiene tu garganta. Ya sé que es ponerte frente a la disyuntiva más dramática: el amor o el arte.

Enrico: ¿No se pueden conjugar?

Gabrielle: ¡Imposible!

Enrico: Pero ¿qué cambios puede ejercer el matrimonio sobre mi voz?

Gabrielle: Sobre la actual[,] ninguno, pero sí arruinar lo que sueño.

Enrico: Aunque sea indebido, pero teniendo en cuenta que usted, para mí, es más que un confesor, y para tranquilizarle, maestro, le diré, bajo el sello del secreto más absoluto, que Lucia y yo... ya... ¿comprende?

Gabrielle ([*abatido*]): Comprendo, hijo, comprendo... Esto complica más las cosas... ¿Supongo que no te casarás con tal de remediar... algo irremediable...?

Enrico: No, maestro.

Gabrielle ([*con cierta esperanza*]): Menos mal.

Enrico: Pero tan pronto como bendigan nuestra unión, Lucia lo desea... Mi mamá también lo desea... Y yo también lo deseo... poner lo más pronto que pueda, en sus manos[,] un nuevo Enrico Falerno... Hasta es posible que usted acepte ser el padrino, ¿o no?

Gabrielle: ¡No, y mil veces no! ¡Por muy hijo tuyo que sea, no tendrá la disposición excepcional de tus cuerdas vocales!

Enrico: Será barítono...

Gabrielle ([*indignado*]): ¡Barítono, lo es cualquiera! Y si quieres ser el tenor que sueño tienes que renunciar a todos los Enricos del mundo, a todas las Lucias del universo! [...] ¡Para dar el mi, –perdona el chiste– no hay que dar el sí!

Pero Enrico no entiende nada y cree que su maestro no para de contradecirse. Gabrielle, en cambio, advierte que «es que no me quieres entender».

La siguiente escena se inicia con un breve monólogo del maestro acerca de las virtudes de la ópera por encima del resto de artes, cuyo objetivo no es otro que seducir a su discípulo y motivarle para que haga cualquier cosa con tal de conseguir lo que Gabrielle desea:

¡La ópera! ¿Existe algo que se le pueda comparar? La música, el canto, el drama. ¿Qué decorados más lujosos? ¿Qué espectáculo más caro? ¿Dónde se viste mejor la gente? ¿Dónde sale más gente a escena? ¿Dónde se levanta tantas veces el telón? ¿Dónde se desborda más el entusiasmo del público? No hay artista más famoso, gloria más verdadera que la del cantante de ópera. ¿Quién no sabe quién fue Caruso, quién fue Titta Ruffo? Ríete del cine, Enrico. Esa es una gloria de segunda mano. ¿Quién aplaude a los actores en la pantalla? Para mantener su gloria necesitan tener, pagar, sus propios propagandistas. Son éxitos enlatados, industrializados. Nunca sabrán lo que es ese vino exquisito, ese placer de saludar, bajando humildemente la cabeza ante una sala delirante... Y todo eso es tuyo con solo que te decidas...

A Aub se le escapan las referencias al tenor Enrico Caruso y al barítono Titta Ruffo como grandes nombres del pasado de la ópera, sin reparar en que, en los años en que sitúa su *divertimento*, ambos están en activo –ya que debutaron en el mundo operístico a finales de los años noventa del siglo XIX–, y, aunque sus nombres empiezan a destacar, les faltan todavía varias décadas para fallecer y convertirse en mito para los melómanos.

El Enrico de la comedia, seducido por las palabras de Gabrielle, le asegura que está dispuesto a lo que sea con tal de alcanzar esa cima y le pide que le diga qué tiene que hacer. El maestro le da una carta para que vaya a ver al «Doctor Lorenzana» y le asegura que «se trata de una operación sencilla... nada dolorosa». Enrico cae en la cuenta de que dicho doctor, vecino de su tío, «no es

otorrinolaringólogo», sino cirujano especializado en «los riñones y vías adlateres». Y reconoce, una vez más, que no entiende nada.

Gabrielle: ¿Quieres o no ser un cantante universalmente famoso?

Enrico: Claro está.

Gabrielle: Entonces ¿estarás dispuesto a cualquier sacrificio por lograrlo?

Enrico: Sí.

Gabrielle: Y, al fin y al cabo, no es tan sacrificio tampoco. Te hablo por propia experiencia. No sólo ganará tu voz. Tú mismo te sentirás más tranquilo. ¡Cuántos grandes artistas se han perdido, víctimas de arranques y tonterías pasionales! Lo verás todo con mayor serenidad, desde más arriba, despreciarás toda esa turbamulta de hombres y mujeres que solo se guían por afanes pequeños, y que se resuelven, al fin y al cabo[,] en un segundo. ¿Qué es renunciar a ese muy discutible y fugaz placer con tal de conquistar uno inmortal e imperecedero? Por una posible continuidad de tu solo apellido, y eso si tienes hijos, y eso si no son puras mujeres, ganas la inmortalidad auténtica del tuyo. Dejando aparte que así te ahorras penas, posibles adulterios... y dinero. Es un negocio redondo, así no jugara, en tu caso[,] la maravillosa posibilidad de la apuntatura [sic] al mi bemol... [(Durante este parlamento el joven Enrico se ha dado cuenta de la clase de operación que le recomienda su profesor, y, como es natural, no se alegra. Por el contrario[,] su semblante se ensombrece)]. Ya te veo y leo en ti. Eres joven y duele... antes. Luego, te sentirás eterno. No tiene importancia. ¿Cómo vas a comparar la vida con el arte? Algo que todos tienen y comparten, con lo que tú –sólo tú– puedes dar. Poseerás lo que nadie tiene.

Enrico [(sombrío)]: Y dejaré de tener lo que todos tienen...

Gabrielle: ¡Vamos! ¡Vamos! Un poco de serenidad. ¡Esta es la palabra! ¡Serenidad! ¡Eso es en lo que flotarás, día y noche!

Así termina la segunda escena, con Enrico entendiendo al fin que la propuesta de su maestro no es otra que convertirle en contratenor mediante la castración. Es una idea de lo más peregrina, sobre todo porque a los célebres *castrati*, los antecesores de los contratenores que fueron auténticos divos del canto lírico en el barroco²⁴⁹, se les sometía a la castración siendo niños, para conservar su voz blanca. Una vez pasada la pubertad y habiendo hecho ya el cambio de voz, la castración no tiene ningún efecto sobre las cuerdas vocales. Sin embargo, entendemos que se trata de una licencia teatral que juega a favor de la risibilidad de la pieza. Gabrielle, de

²⁴⁹ Para más información acerca de los *castrati*, cf. Moros, 2010.

hecho, había dado una pista importante acerca de su plan en una de sus primeras intervenciones, ya que en la primera escena menciona como ejemplo de maestro con un gran discípulo a «Pistocchi y Bernacchi», y ambos fueron *castrati*.

La entrada de Lucia da inicio a la tercera escena. «*Es una joven gallarda, muy de pueblo[,] con todo lo que hay que tener[,] que luce con naturalidad y sin vergüenza. Da gusto verla*», nos informa Aub en la acotación. Gabrielle se muestra molesto con su interrupción, Enrico confuso después de lo que su maestro le acaba de revelar. La chica se disculpa por llegar un poco antes de la hora a la que se había citado con su prometido, y pregunta si han acabado ya la clase. Gabrielle, «*saliendo, de mal humor*», la da por terminada. Enrico observa que el maestro se ha molestado e informa a Lucia de que en realidad no habían terminado del todo, y ella se excusa rápidamente y le dice que le espera abajo, porque «lo primero es tu voz, tu carrera». Enrico le pregunta si de verdad lo cree así y, como ella le responde que «desde luego. Es mi mayor orgullo», él se atreve a preguntarle si estaría dispuesta a sacrificar «hasta nuestra propia felicidad». Ella, sorprendida por la pregunta, le responde que si así él fuera feliz, sí. Pero quiere saber «a qué viene todo esto». Enrico se muestra muy confundido y le admite que no puede decírselo, pero luego sus bruscas incoherencias desconciertan a su prometida, que le exige una explicación, y acaban enfrascados en una discusión de pareja llena de malentendidos:

Lucia: ¿Te han propuesto una gira? ¿Al nuevo mundo?

Enrico: No. (*Desesperado*). ¡No! ¡No y no! Y ahora vete, Lucia, vete y déjame un momento en paz. Necesito pensar, pensar, pensar. (*Lucia, ofendida, ya se retira, cuando la detiene Enrico*). ¡No, no te vayas, no me dejes[!] ¡Bésame! ¡Bésame!

Lucia: ¿Aquí? ¡No! Puede entrar el maestro y...

Enrico: Es verdad.

Lucia (*ofendida*): ¿Ya no me quieres besar?

Enrico: Mejor sería morirme.

Lucia: Ahora mismo me vas a decir qué sucede aquí.

Enrico: No puedo.

Lucia: Sí, puedes. Prueba. Di: ¡ah!

Enrico (*sorprendido*): ¡Ah!

Lucia: ¿Ves tú? Sí, puedes. Habla.

Enrico: No es cosa que pueda contar a mi prometida. [...]

Lucia: ¿Tienes una querida?

Enrico: No. ¡Dios me libre!

Lucia: ¿Por qué? Eres hombres, y, hasta que nos casemos...

Enrico (*molesto*): ¡Lucia!

Lucia: No soy ninguna niña.

Enrico: No está bien que hablemos de ciertas cosas.

Lucia: Como quieras... Pero cambias muy pronto de parecer, porque anoche...

Enrico: ¡Cállate! ¡Te puede oír!

Lucia: Me marchó, y me marchó indignada. Y hemos terminado. Y ahí te quedas, y ahí tienes tu cochina sortija. Y que te aproveche.

Enrico: ¡No, Lucia, no! ¡Por Dios, no me abandones[!]...

Ante la posibilidad de perder a su amada, a Enrico se le ocurre una idea: que sea ella quien tome la decisión en su lugar. De modo que la hace escoger «entre el Arte y la vida». Lucia cree que se está cachondeando de ella, pero Enrico insiste en que ese es el dilema que le atormenta:

Enrico: [...] Se trata de escoger... entre el Arte...

Lucia: ¿Con mayúscula?

Enrico: Con mayúscula. La gloria, si quieres... y la vida. Y la vida, que eres tú.

Lucia: Cada vez lo entiendo menos. Siempre hemos dicho que yo no sería un obstáculo para tu carrera... ¡Pero ya lo entiendo! ¡La puerca de la Montiana ha puesto como condición a tu debut en Roma que te cases con ella! ¡Pues buen provecho os haga a los dos! (*Va a salir. Enrico la detiene de nuevo*).

Enrico: ¡No! ¡No! ¡No! Se trata del mi bemol... (*Lucia se queda de piedra*).

Lucia: ¿Qué? [...] ¿El maestro cree que tú puedes dar el mi?

Enrico: Sí.

Lucia: ¡Enrico! ¡Mi vida! ¡Mi encanto! ¡Mi preciosidad! ¡Mi rey! (*Y Lucia besa, abraza, hace dar vueltas a su novio, hasta que se queda pegada, como una lapa, a sus labios. Luego se separa lentamente*). Déjame que bese otra vez la boca capaz de esa maravilla. (*Lo besa, lo abraza y Enrico corresponde al ósculo*).

Enrico: Mi vida, Lucia...

Lucia: ¡Cuando lo sepan mi padre, mi madre, Franchesca, Luis, Rodolfo, Augusto, Columela, Tiberio y Graco! Bésame... (*Y se besan*).

Enrico (*separándose*): No lo daré.

Lucia: ¿Qué no darás?

Enrico: El mi.

Lucia (*desconcertada*): ¿Pero...?

Enrico: ¡No, no y no! No te pierdo. Tú antes que mi.

Lucia: Es que si te casas conmigo, ¿no podrás dar el mi?

Enrico: Ni contigo ni con nadie... [...] Para dar el mi, tengo que dejar de... de... darte el sí.

Lucia (*despreciativa*): Eso es para los boxeadores, y sólo algunos días antes del combate...

Enrico: ¡Entiéndeme[,] es para siempre!

Lucia: ¿Para siempre? [...] ¿El maestro te quiere convertir... en soprano? [...]

Enrico: Dice que es la única manera...

Lucia: [...] ¿Y dudas?

Enrico: Ya no. (*La besa*).

Lucia le insta a que se lo piense bien, pero Enrico está convencido de su respuesta, a pesar de que se enfada el maestro. Lucia le advierte de que «ya no serás único», pero Enrico le responde que «quiero dejar de serlo». Y así termina *Divertimento en mi*.

Aunque tal vez no pueda apreciarse sólo con los fragmentos citados, es una pieza realmente divertida, con ocurrencias ingeniosas y diálogos humorísticos. Se dan sobre todo entre Enrico y el maestro, por el contraste que hay entre el ferviente convencimiento de Gabrielle con el que trata de contagiar a su alumno para ejecutar su plan, y la lentitud de Enrico para leer entre líneas o para decidir una vez conoce la propuesta. Ocurre un poco lo mismo en la última escena, entre la vigorosidad de Lucia y el poco ánimo de su prometido que, hasta que ella no se lo insufla a base de besos y abrazos, parece no despertar de su letargo para tomar una decisión. Aub mantiene también el ritmo de la pieza con diálogos picados y réplicas, en su mayoría, breves. La tendencia a los malentendidos y sobreentendidos es otra característica cómica que puede apreciarse en la obra desde el inicio.

Resulta igualmente destacable el cuidado que pone Aub en mantener el ambiente italiano, no sólo por los nombres de los tres personajes, sino también por comentarios sobre ciudades y costumbres locales del país, por los apelativos cariñosos como *caro*, e incluso por la forma que elige para titular la obra: *divertimento*, que, además, fue un género musical hasta el siglo XIX, y después pasó a designar una composición de carácter ligero y entretenido (Latham, 2009: 476), que es justo lo que plantea Aub. Esta pieza constituye el único texto dramático

aubiano cuya acción tiene lugar en Italia, y viene a sumarse al resto de piezas con escenarios europeos que hemos señalado ya al hablar de [*Drama inglés*]²⁵⁰.

Supone también una novedad que Aub incluya en la pieza, como parte determinante de la acción dramática, es decir, con un significado dramático, más allá del estético, la interpretación de un aria de ópera. Sólo en *Campo francés* –no así en *Morir por cerrar los ojos*– encontramos una referencia del mismo tipo cuando Aub indica que «dos italianos cantan ópera en falsete» (Aub, 2008: 265), en el interior de las gradas del estadio de Roland Garros. En este caso, sin embargo, es obvio que se trata de una decisión estética y no dramática. Que elija como contexto el mundo del canto lírico y, por extensión, de la ópera, para una pieza ligera, burlona y lúdica contrasta con la solemnidad que se atribuye normalmente a este género escénico-musical que, por otra parte, Aub aborrece, según afirma en 1969 en una entrevista (Domenech y Monleón, 1971: 46).

Ni la pieza ni los materiales donde se encuentra contienen ninguna referencia que nos permita fechar su escritura. En cuanto a su estado, la consideramos una pieza indeterminada porque podría darse tanto por acabada como por inconclusa. Por un lado, muestra una unidad dramática, se plantea un conflicto y se resuelve; pero, por otro, la acción podría continuar por otros derroteros como, por ejemplo, con la reacción del maestro a la decisión de Enrico, o incluso con que la discusión de pareja se alargara o Enrico cambiara de opinión. De modo que, ante la ausencia de ninguna marca que nos lo indique con mayor precisión y seguridad, nos abstenemos de darla o no por terminada.

4.3.12. *El cáncer* (1954)

4.3.12.1. Descripción de los materiales

El manuscrito de esta pieza se encuentra en el documento 10 de la caja 2 (ADV. C.2-10). Ocupa el recto de diez folios de la libreta en la que se encuentra, entre las páginas 22 y 31, además del verso de alguno de ellos donde Aub escribe fragmentos añadidos cuyo lugar señala con líneas de una página a la otra. El texto

²⁵⁰ Cf. p. 387.

está escrito en tinta morada, mientras que las correcciones y añadidos aparecen en tinta verde y negra. Se encuentra en una de las libretas que Aub usaba como diario, por lo que al inicio de la pieza, alineada a la derecha, Aub anota la fecha, «30 de abril». El título aparece en la línea siguiente, centrado, subrayado y en minúsculas. Las didascalias de personaje, si bien en su primera mención aparecen con el nombre completo, luego Aub irá abreviándolo hasta indicar sólo la inicial. Las páginas muestran la señal de pasado a máquina, en esta ocasión indicado con una tachadura diagonal a lápiz rojo.

4.3.12.2. Capricho masculino

Como se acaba de comentar, esta pieza se encuentra manuscrita en la libreta en la que Aub llevó su diario desde el 12 de febrero hasta el 25 de septiembre de 1954, por lo que resulta muy fácil fechar la pieza, cuya escritura tuvo lugar el 30 de abril. No es el único caso de pieza escrita entre sus anotaciones diarias, ya que ocurre lo mismo con [*María D.*]²⁵¹, ni la única en la que Aub especifica incluso el día, como hará también en el caso de *Monólogo con Federico y con Miguel*.

La acotación inicial describe la escena: «*Una habitación sencilla, buen gusto en todo, acostada en un diván[,] Magdalena. Flores*». La primera réplica llega al espectador desde la extraescena al oír la «voz de Félix»: «Ya lo sé. No importa». Magdalena le reconoce y le pregunta si es él, y Félix, «*entrando*», le pregunta si ha reconocido su voz. Ella le responde que «las palabras bastaban. “No importa”. Ese eres tú». Magdalena (o Malena) y Félix serán los únicos personajes que intervendrán en la pieza, que se desarrolla íntegramente en la habitación de ella.

Félix preguntará a Malena cómo está, pero ella, por toda respuesta, le recuerda que «el médico ha prohibido toda clase de visitas», pero Félix se defiende apelando a que «el aburrimiento es el peor de los males». Malena, sin embargo, asegura que no se aburre. Él le admite que tenía que verla, y que además la ve muy bien, aunque ella reconoce que es porque «me arreglo, en lo que cabe». Para no hablar de su estado, le pregunta cómo está él y qué hace ahora, y Félix la informa de que «lo de siempre». Sigue trabajando en *El tiempo*, al parecer como crítico teatral, ya que Malena rápidamente le pregunta por cómo estuvo el estreno de la obra «*Las*

²⁵¹ Cf. p. 466.

virtudes de Diana» y qué tal «la Membrives». Félix le respondo sin gran entusiasmo: «Una comedia más: dentro de seis meses nadie se acordará de ella, ni su autor. [...] [La Membrives] igual que en las doscientas comedias que le has visto. Es eso: la Membrives. [...] Los autores [...] le hacen obras para que tenga que hacer siempre las mismas cosas...». No hemos encontrado ningún título que se corresponda con la comedia sobre la que hablan, por lo que es probable que Aub no estuviera refiriéndose a un estreno real, pero, sin duda, sí lo es la actriz.

Lola Membrives (1885-1969)²⁵², actriz argentina de padres españoles, fue una de las grandes figuras de la escena española e hispanoamericana –sobre todo argentina– de la primera mitad del siglo XX. Numerosos autores de principios de siglo escribieron obras para ella, como los hermanos Machado, los Álvarez Quintero, o Jacinto Benavente, autor de quien fue gran amiga y al que le estrenó la mayoría de las piezas desde los años veinte hasta el final de su vida. Su nombre va ligado también al de García Lorca –aunque no del mismo modo que el de Margarita Xirgu–, con quien estuvo de gira en Argentina en 1934. Durante el franquismo, estrenó a varios dramaturgos abiertamente adeptos al régimen, como José María Pemán o Samuel Ros. Aunque su mención nos permite acotar el tiempo de la acción dramática, ésta podría tener lugar igual en los años veinte que en los cuarenta del pasado siglo, por lo que simplemente podemos determinar que Aub parece ubicar la obra en una época contemporánea a la de su escritura.

Tras este interludio metateatral, Malena insiste de nuevo en preguntarle a Félix qué quiere, y él insiste en responder que solamente «verte». Pero Malena, que es mujer inteligente –como no podía ser de otro modo tratándose de un personaje femenino aubiano–, le da a Félix la respuesta que él parece no reconocer: «no puedes acostumbrarte a la idea de que voy a morir». Félix se lo admite con un simple «no» y ella le agradece «que no me salgas diciendo ¡quién piensa en eso![,] o la ciencia hace milagros, o, ¿estás segura de que los médicos no se han equivocado? O, se dan tantos casos; sin contar los que salen con la historia de la tía de su amiga, o del yerno del suegro de su primo Miguel». Félix, aunque acuda a esos lugares comunes, sí le señala que la ve muy resignada y, cuando ella le dice que no lo está, que «no me hace ninguna gracia morirme», él la insta a que siga luchando. Pero ella le dice que no,

²⁵² Para más información acerca de la actriz, cf. Blin, 2016.

que «todo tiene un límite». Eso le da pie para hablar de su experiencia con los médicos:

M: [...] Al principio me engañaron, o me dejé engañar. Pero luego, cuando entré en sospechas, nada me detuvo hasta que me dijeron la verdad.

F: Los médicos son muy brutos.

M: ¿Qué remedio les queda a los pobres? Si no dicen nada, que es el sistema que la mayoría adopta por no tener más facultades, no suelen hacer carrera. Quedan los simpáticos que saben mentir –y que les gusta–, que son los que se hacen ricos...

F: Y otros, como ese bárbaro de Roberto.

M: Que es capaz de decirme la verdad. Te advierto que me costó lo mío.

Una idea parecida acerca de los médicos la encontramos en una de las versiones anteriores a la última de las comentadas en la pieza *Del otro lado*, cuando la suegra y la nuera comentan: «Los médicos mienten siempre. [...] Ahí radica su éxito. [...] Este D. Adolfo no hará nunca carrera. Le quita importancia a todas las enfermedades. Es tonto. No se da cuenta de que lo que nos gusta es que nos tomen en serio» (AHC. C10.V23-6.D02).

Tras el relato de cómo Malena logró conocer la verdad sobre su estado, Félix le pregunta si se quedó satisfecha al saberla, y en este momento de la pieza se confirma su diagnóstico, que el lector/espectador ya sospecha por el explícito título de la pieza, y Malena ofrece más datos acerca de sí misma que permiten componer una semblanza bastante completa del personaje:

M: Desde cierto punto de vista, sí. Primero, confirmaba mi sospecha y eso siempre es agradable; segundo, tú sabes que nunca me gustó ser como los demás: saber que se tiene un cáncer inoperable no está al alcance de todos. Para una mujer bonita, sin hijos, con la familia a cientos de kilómetros, morir a los treinta y tres años no es peor que otra cosa.

F: ¿Y tus esculturas?

M: Otros las harán, si no las mismas, otras parecidas. Tendré un entierro... cómo te diré... sentimental, buenos artículos de prensa. Todos dirán: pobre Malena. Tú el primero. [...]

F: He leído...

M: Que los doctores [ilegible] aseguran que sus experimentos van por buen camino. Es posible, pero lo mío, ya no tiene remedio. [...] Es curioso: la gente espera la curación del cáncer como si fuese la panacea universal.

Cuando se dé con el remedio –y se dará con él– habrá que inventar otras enfermedades, buscar otros virus, otros remedios para lo que no los tiene, para un mal desconocido del que se irá muriendo mucha gente, al que llamarán H.

Félix la insta de nuevo a que no se resigne, convencido de que «podrías hacer más». Pero ella se lamenta de que lo que más le duele es no ser «ni Miguel Ángel ni Rodin, [porque] esos sí llegaron a viejos». Félix le pone ejemplos de otros escultores que murieron jóvenes, pero ella no parece prestar mucha atención y Félix se molesta ante su actitud pasiva. Ella le reconoce que es algo que le reprochan todos, y que tiene que acabar consolando a los que la van a ver. En este punto, le pide a Félix que la ayude a incorporarse para cambiar de postura en el diván, antes de que se siente «algunas horas en el sillón». Al darse cuenta de la cara del amigo, Malena vuelve a hacer gala de su buena actitud ante la propia muerte: «No me mires como si fuese la última vez: todavía me quedan tres o cuatro meses por delante. *(Pausa)*. Veo lo que estás pensando. [...] Todavía estoy de buen ver. ¡Qué lástima!, ¿no? [...] No te preocupes, ya llegarán las ojeras, la nariz afilada, los estertores».

Pero la enferma, que, como ya hemos señalado, da muestras desde el inicio de su inteligencia, sigue sin creer que Félix haya ido sólo para verla, de modo que se lo vuelve a preguntar y él, esta vez, ya va acercándose más a los verdaderos motivos que le han llevado hasta allí:

M: [...] ¿A qué viniste? ¿A verme? ¿Por cortesía? ¿Por aquello de: ¡Pobre Malena!?

F: No.

M: Ya me parecía a mí. Eres el señor «no importa». A ti nunca te han importado los demás. Tú, y ya.

F: En eso creo que siempre nos hemos parecido un poco.

M: Es posible.

F: Me sabe mal que te mueras. [...] Porque siempre me has gustado. [...] Me daba cierta seguridad saber que seguías viviendo, que estabas ahí, al alcance de la mano. Tan bonita, tan inteligente. Daba gusto.

M: Comprendo, y no me siento particularmente halagada. Es música vieja. Me quieren, no diré muchos, pero bastantes.

Él le reconoce que no está en esa lista, que lo suyo es otra cosa. Para demostrarlo, le asegura que soportó muy bien que hubiera sido amante de tres

amigos suyos. Malena desata su fina ironía para seguir esa conversación, ya que Félix está a punto de reconocer, al fin, el objetivo de su visita:

M: Gracias. ¿Vas a hacerme una escena de celos retrospectivos? Tendría gracia. Además, a ti ¿qué te va ni te viene? Sí: Raúl, Francisco y Mauricio. Añade los que no conociste, que fueron bastantes: todos los que me dio la gana.

F: No te pido cuentas. Pero que te mueras, me subleva. Malena, no creas que lo que te voy a decir es una idiotez. No quiero que te mueras sin haberme acostado contigo.

M: No es idiotez, Félix, pero se le parece mucho. No son las ocasiones las que nos faltaron, pero nunca me gustaste para eso.

F: Lo sé, lo admito. [...] Mira, Malena. Me gustaste –te quise si no te asusta la palabra–[,] te quise desde que te vi, me gustaste. Seguramente si me hubiese dedicado a ti, si te hubiese puesto cerco, hubieses acabado, un día, una semana, un mes, por ser mía. Pero no era eso: me bastaba con saberte viva, cerca o lejos.

M: Con la convicción de que el día que te diese la gana...

F: No, porque te consta que no dejé de intentarlo.

M: Ahora me entero. [...] ¿Cómo querías que lo adivinara? Gustar... ¿a quién no le gustaba? ¿Quién no me retenía la mano? ¿Quién no me miraba tragándome con los ojos? Dejando aparte los demás. De ti ni lo sospechaba. Que te gustaba, bueno, como a todos.

F: Tropezamos con mil mujeres en nuestra vida, unas no nos importan un comino –como si fuesen piedras–[,] con algunas otras nos acostamos por mutuo consenso, otras –y este es mi caso para contigo– parecen ser nuestras aun sin llegar a la cama, como si estuviésemos tácitamente de acuerdo, con la seguridad de que un día cualquiera, al azar[...]

M: Caerá...

F: No. No es cuestión de caída.

M: Un fruto maduro.

F: Algo así...

M: Los frutos maduros caen, Félix. Lo que sucede es que yo no estoy madura, sino podrida. Además, siento quitarte las ilusiones, conmigo no hubiese habido esa casualidad.

Félix, viendo que sus argumentos más o menos racionales no surten efecto en Malena, se decide por algo más sentimental, aunque no con mejor fortuna:

F: [...] Te quiero, Malena.

M: Si no me hiciese daño, me reiría.

F: Eres de esas cosas que alegra[n] la vida, que quiere uno tener en la mano.

M: Como decían nuestros abuelos[,] un «bibelot».

F: No seas cruel.

M: No seas cursi, ni imbécil. Hablarme de crueldad... Así que subiste a verme con la santa intención de proponerme que me acostara contigo. Es decir, mejor, que te acostaras conmigo, que te hiciera un sitio, a mi lado. Te conozco, Félix. ¿Por qué va a negarse? ¿Qué le cuesta darme ese gusto? ¿Es así?

F: Sí. Pero te olvidas algo más.

M: Dímelo.

F: Si te mueres sin que me haya acostado contigo...

M: Te quedará siempre ese... complejo. El complejo de no haberte acostado con Malena. ¡Qué bien!

F: Eres demasiado inteligente.

Y aunque Malena concluye que se conforme con gozar de su inteligencia, y él se resigna –«¿qué remedio?»–, tras una «*pausa*», ella parece no haberlo dicho todo aún:

M: ¿De verdad representaría eso tanto para ti?

F: Sí.

M: Y en esa elucubración, en ningún momento has pensado en mí, ¿verdad? Tú y sólo tú, lo demás –los demás– no cuenta. Yo no soy nadie. Te imaginas mis manos por tus pelos revueltos, diciéndote, pasmada: Félix, mi Félix, mi vida... Y ahí va, adentro tu gusto, y luego: muérete, Malena, ya puedo vivir tranquilo: fue mía. ¿No te das asco?

F: Oyéndote, sí. Pero cuando te miro, no.

M: Pensaste: se apiadará.

F: Tal vez.

Y así termina el manuscrito de esta pieza breve, *El cáncer*. Como ya se ha comentado, es una obra cuyo estado hemos querido definir como indeterminado porque tenemos las mismas razones para pensar que está concluida como que no lo está. Por un lado, la obra muestra una perfecta unidad dramática, se plantea un conflicto y se resuelve, y, además, Aub no deja un espacio en blanco en la página para continuar escribiendo la pieza, sino que sigue con las anotaciones de sus diarios a renglón seguido, a pesar de que vuelve después sobre lo escrito para revisarlo y corregirlo. Sin embargo, no hay ninguna señal que indique que esa última réplica de Félix sea también la última de la pieza, porque, en realidad, la conversación podría

seguir e incluso el desarrollo de la pieza podría ampliarse, bien fuera para mantener ese mismo resultado final en cuanto a las pretensiones de Félix, u otro.

Lo que sin duda destaca en *El cáncer* son sus personajes y el abismo que les separa. Malena desprende, desde la primera réplica, una inteligencia, un aplomo, una personalidad, desbordantes y magnéticos. A pesar de tratarse de una obra breve y en un estado indeterminado –o, tal vez, justamente por eso–, Malena constituye uno de los personajes femeninos más redondos y más humanos del teatro aubiano. Una moribunda capaz de reírse de la vida, de lo que le ha tocado vivir, de aceptarlo aunque no le haga gracia, de enfrentarlo con dignidad; una mujer aguda, irónica, abierta, segura de sí misma, empoderada, crítica, culta, libre, artista, lúcida; un personaje que desprende humanidad y autenticidad.

No estamos ante una de las heroínas aubianas como podría serlo la María de *Morir por cerrar los ojos* o la Margarita de *El rapto de Europa*, ni ante una mujer que ha tomado conciencia a partir de su situación, como la Emma de *De algún tiempo a esta parte* o la Teresa de *Una no sabe lo que lleva dentro*, por poner un ejemplo teatralmente opuesto a los mencionados hasta ahora. Malena es una mujer especial, hecha a sí misma, pero que se encuentra en una conjetura –por desgracia– absolutamente normal y cotidiana en nuestro tiempo: un cáncer. Es decir, Aub no necesita enfrentar al personaje a un estado bélico o pre-bélico ni a una situación de violencia externa. La destrucción de que es víctima Malena está en su interior y no ha sido causada por el hombre. Además, no es su nueva situación la que ha producido cambios en ella, en su carácter, sino que, como se desprende de la conversación, Malena siempre ha sido como se nos presenta. Es decir, que Aub crea un personaje que no necesita de un contexto determinado para resultar muy bueno, porque, de haberlo ubicado en otra situación vital más favorable, seguramente no variaría demasiado a la Malena de la pieza.

En el otro extremo se sitúa Félix, un personaje claramente antipático –o, al menos, así nos lo parece–, y de un egoísmo tan burdo y una desfachatez tan insultante que casi pareciera que Aub está caricaturizando a un arquetipo masculino, aunque esta pieza esté lejos de ser una farsa o un sainete. La falta de sensibilidad e incluso de empatía que demuestra Félix hacia Malena, como ella misma le señala al final de la obra, junto con los adjetivos que le hemos atribuido en la frase anterior, hacen de él un personaje muy plano y muy primario. Sin embargo,

no por ello resulta un personaje inverosímil. De hecho, es el contraste entre ambos personajes, uno tan brillante, otro tan mediocre, lo que todavía tensa más el pulso dramático a partir de la mitad de la pieza y hasta el final.

Ese capricho masculino que tiene Félix y que Malena no está dispuesta a concederle es a la vez una muestra de la superioridad ética y de amor propio de la mujer que, en nuestros días, podría leerse perfectamente en clave feminista. Y es que no deja de sorprendernos que Aub, siendo como era un hombre tan de su tiempo, construya personajes femeninos en situaciones de vulnerabilidad –Malena, afectada por el cáncer, apenas puede incorporarse del diván sin ayuda– que, en lugar de supeditarse a las circunstancias, superan a su adversario sólo con sus arrestos, insuflados de confianza en sí mismas.

4.3.13. *La despedida* (1947)

4.3.13.1. Descripción de los materiales

El manuscrito de esta pieza se encuentra en el primer documento de la caja 8 (ADV. C.8-1), entre el verso de la página 181 y la 193 de la libreta que conforma dicho documento. Está escrito en tinta azul, con algunos añadidos y correcciones, a lo largo de quince páginas. Aub utiliza generalmente el recto del folio y reserva el verso para añadidos o cambios que señala con flechas hacia la página enfrentada. En esta ocasión, son varios los folios versos usados. Las páginas del manuscrito están cruzadas por una línea diagonal a lápiz de color verde que tacha suavemente el texto, para indicar que ese material había sido pasado a limpio, dactilografiado, como se ve también en otros manuscritos de los que comentamos a lo largo de este trabajo.

El mecanuscrito está catalogado como el primer documento de la caja 15 (AHC. C15.s/V.D01). Su contenido coincide con la transcripción del manuscrito, con todos sus añadidos y cambios. El mecanuscrito, en cambio, no presenta ninguna corrección ni anotación manuscrita. El título aparece en mayúsculas y centrado; le sigue el listado de personajes, bajo el título «personajes» subrayado; las didascalias de los mismos también aparecen subrayadas y en minúsculas. Las páginas van numeradas, a partir de la segunda, en la parte central del margen superior, y las acotaciones de la pieza no aparecen en cursiva ni subrayadas, sino en letra redonda.

4.3.13.2. Pelea de gallos con mujer como trofeo

La despedida tiene lugar en «una habitación» y está protagonizada por «Esteban, Cándido [y] Carlota», además del personaje secundario «Un criado». Son los dos hombres los que inician la pieza, en un diálogo dramáticamente curioso, ya que, durante sus primeras siete réplicas, Cándido sólo interviene con frases interrogativas:

Esteban.- La verdad, no te esperaba.

Cándido.- ¿Ibas a salir?

Esteban.- No.

Cándido.- ¿A trabajar?

Esteban.- Tampoco.

Cándido.- ¿Esperas a alguien?

Esteban.- Tú mismo te darás cuenta.

Cándido.- ¿De que sí?

Esteban.- Lo contrario.

Cándido.- ¿Te molesto?

Esteban.- ¿Tú?

Cándido.- Me has recibido de una manera, con un tono inacostumbrado. ¿No estás solo?

Esteban.- Asómate a las demás habitaciones.

Cándido.- ¿Entonces?

Este inicio nos permite saber, por un lado, que la habitación en la que están – y, por extensión, la vivienda– pertenece a Esteban, y, por otro, que hay entre ellos una relación de confianza, pero que el estilo dramático elegido por Aub para este inicio *in media res*, con réplicas breves, interrogativas y picadas denota también tensión entre los dos personajes. Unas réplicas más adelante, comienza a desvelarse el motivo de ese trato «inacostumbrado» que demuestra Esteban hacia Cándido, aunque Aub haga dar varios rodeos a sus personajes para llegar al núcleo del asunto:

Esteban.- ¿Vienes aquí con la conciencia tranquila? [...] Creo recordar –y tengo mala memoria– que éramos buenos amigos.

Cándido.- Para eso no se necesita memoria. Es de hoy, todavía. [...] Por eso estoy aquí.

Esteban.- Y yo escuchándote. A pesar...

Cándido.- ¿A pesar o con pesar?

Esteban.- Eso dependerá de ti.

Esteban le ofrece una copa a Cándido, «coñac o whisky», y luego le insta a que se la sirva él mismo, porque no piensa acompañarle. Una vez el amigo tiene la copa en la mano, Esteban aborda de frente el tema del conflicto:

Esteban.- Hace quince días que rondas a Carlota. No me lo negarás.
[...] ¿Te parece decente tu proceder?

Cándido.- Sí. Me he enamorado de ella.

Esteban.- ¿Y qué esperas? ¿Que te la ceda? Lo siento. Estoy encantado con ella. Es guapa, es buena, es tonta. No se puede pedir más.

Cándido.- No estoy de acuerdo contigo más que en una de esas cualidades [...]: es guapa. Pero es inteligente...

Esteban.- No sigas. En vista de ello crees que debe preferirte.

Cándido.- No. [...] Es a mí a quien gusta.

Esteban.- Estoy encantado con tu franqueza.

Cándido.- ¿Qué te creías? ¿Qué era capaz de quitártela por las malas?
No. [...]

Esteban.- Si no me equivoco[,] vienes a proponerme, por las buenas, a que te diga, mi querido Cándido, ahí la tienes. Es tuya. Te la regalo.

Cándido confirma esa suposición y Esteban bromea con que, como al día siguiente es el cumpleaños de su amigo, si pretende que Carlota sea su regalo tendrá que pedirle otra cosa porque no se la piensa dar. Cándido argumenta que «es capricho» y Esteban le tranquiliza diciéndole que «se te pasará». Como Cándido sigue empeñado en pelear por la mujer, Esteban acude a otros argumentos más poderosos, o así lo cree él:

Esteban.- Carlota me quiere.

Cándido.- Desengáñate. [...] Me prefiere. [...]

Esteban.- Te compadezco. *(Y hablándole en el mismo tono)* ¿Qué es lo que te hace suponer tal belleza?

Cándido.- Las palabras de la interesada.

Esteban.- No me digas...

Cándido.- Con puntos y comas.

Esteban.- Y ¿desde cuándo?

Cándido.- Hace cuatro días.

Esteban.- ¿Dónde te lo dijo?

Cándido.- En su casa.

Esteban.- ¿A tanto te atreviste?

Cándido.- Cosas del cariño.

Esteban.- Tienes menos vergüenza de la que te suponía.

Cándido.- ¡Bah! Estoy enamorada de ella. Esto es todo.

Esteban.- ¿Y en nombre de este sentimiento esperas que te perdone?

Cándido.- No del todo, pero bastante.

Intercalan unas réplicas acerca de su profesión, ya que ambos son ingenieros, para determinar que están de acuerdo en cuestiones matemáticas básicas, ya que Esteban argumentará que el amor entre él y Carlota es igual de fiable. De modo que retoman la disputa, donde el contrargumento de Cándido será disertar acerca de la volubilidad de los sentimientos de las personas:

Esteban.- [...] Carlota, según dices[,] ¿asegura que te quiere?

Cándido.- Empleando las mismas palabras.

Esteban.- Es curioso: y a mí.

Cándido.- Sería hace un mes.

Esteban.- Nada ha cambiado desde entonces entre ella y yo.

Cándido.- ¿Se lo has preguntado?

Esteban.- ¿Yo? ¿Para qué? No hay porque repetir lo sabido. ¿O es que cada madrugada te despiertas para recitar la tabla de multiplicar?

Cándido.- Cada día hay que preguntar a todos cuál es su disposición para cada quien. Es muy importante. No me negarás que de un momento a otro se puede cambiar radicalmente de opinión. Por ejemplo de ti hacia mí. Hace un cuarto de hora tenías una idea formada de nuestras mutuas relaciones. Ahora es distinta. Pero no se trata de eso sino de un sentimiento paulatino. [...] Carlota ha dejado de quererte, en escala geométrica descendente[,] desde hace 30 días. [...] Por eso vine a verte.

Esteban, que parece ahora seguir el juego a Cándido y aceptar su versión, le ataca aludiendo a los celos y a las desconfianzas, a los fantasmas que pueden sobrevolar cualquier relación:

Esteban.- ¿Y no te perseguirá mi sombra? ¿No has pensado en la posibilidad de que por la noche te asalte el pensamiento intranquilizador de que Carlota me quiso más a mí, o de otra manera?

Cándido.- Me tiene sin cuidado el pasado.

Esteban.- ¿Sabes quién se está vistiendo en mi alcoba?

Cándido.- Es posible que la propia Carlota.

Esteban.- [...] Y ¿no te sobresaltas?

Cándido.- No. Legalmente te pertenece todavía. Mañana sería otra cosa.

Esteban.- Mañana te indignarías.

Cándido.- Y te rompería la cara.

Esteban.- En el supuesto de que hoy rubricáramos el traspaso. [...] Pero todo eso no pasará de ser un deseo tuyo. [...] Nunca estuvo más encantadora. Nunca me demostró mayor pasión.

Cándido.- Ya te dije que era mujer inteligente. Quiso dejarte un buen recuerdo. Lo discutimos ayer. Yo di mi conformidad, a condición de que no traspasara [...] ciertos límites.

Cándido pide a Esteban que le diga a Carlota que salga, pero él le responde que mejor entre él mismo a buscarla. Él la llama, pero quien acude es Enrique, el criado, y no sabe a qué señorita se está refiriendo. A una señal de su empleador, deja que Cándido entre en la habitación, pero vuelve a salir enfadado al no haber encontrado a la mujer, y acusa a Esteban de gastar bromas de mal gusto. Aunque Esteban le pide que se espere un momento, Cándido no lo hace, puesto que «ya te dije lo que te tenía que decir», y se va. «*Esteban sale por la izquierda y vuelve a poco con Carlota. Es una señora muy señora, joven, elegante, que se arregla un poco la ropa*». Al parecer, se había escondido en el ropero. Cuando Esteban le pregunta por qué, ella reconoce que lo que ha dicho Cándido era verdad:

Esteban.- ¿Así que estás decidida a dejarme plantado?

Carlota.- ¿Eso dijo?

Esteban.- Segurísimo de tu preferencia.

Carlota.- Sois todos unos presumidos.

Esteban.- Explícate. ¿Qué quejas tienes de mí?

Carlota.- Ninguna. De ti ninguna. Del tiempo. [...] Hace más de un año que estamos juntos. [...] Has sido un amante encantador. Discreto. Fino. No creo que, dejando aparte Cándido, nadie haya sabido de nuestras relaciones. Ni en mi casa siquiera.

Esteban.- Veo con pena que empleas el pasado.

Carlota.- Eso era antes.

Esteban.- ¿Puedo tener esperanzas?

Carlota.- Aunque pueda parecerte extraño.

Esteban.- Te agradecería mucho que fueras un poco más explícita.

De modo que Carlota se dispone a sincerarse y a compartir el hilo de sus pensamientos respecto a la decisión que tomó de despedirse de él con esa última noche juntos:

Carlota.- No me vas a negar que Cándido es un hombre encantador. [...] No diré que es más inteligente que tú. Pero es más brillante. [...] A mí los hombres siempre me han gustado por su cabeza. [...]

Esteban.- No sé a dónde vas a parar.

Carlota.- Me divorcié de mi primer marido porque me cansé.

Esteban.- ¿Como ahora te cansaste de mí? [...] La costumbre es mala consejera.

Carlota.- Sobre todo aburre.

Esteban.- ¿Te aburrí últimamente?

Carlota.- No. [...] Compréndeme. Cansa comer cada día lo mismo, aunque sea un plato muy del gusto de una. [...]

Esteban.- [...] Y nosotros, los hombres, ¿qué pintamos en ese juego?

Carlota [(*sinceramente extrañada*)].- ¿Vosotros? Nada. ¿O es que crees que no tengo derecho a escoger?

Esteban.- ¿Quién te lo va a negar, preciosidad? Pero, de verdad, me gustaría saber algo más acerca de tus... propósitos.

Carlota.- Es curioso como a veces las cosas más insignificantes tienen importancia. [...] Anoche quedamos de acuerdo que yo vendría.

Esteban.- A despedirte.

Carlota.- Vine aquí con los mejores propósitos.

Esteban.- Me di cuenta. Y te lo agradezco. Fueron unos momentos muy agradables.

Carlota.- Que me hicieron reflexionar.

Antes de que ella tenga tiempo de compartir su reflexión con Esteban, regresa Cándido, quien cree que Carlota acaba de llegar y le dice que Esteban le mintió antes haciéndole creer que ella estaba en su habitación. Ella se lo confirma –«estaba [...] encerrada en el armario»– y Cándido le pregunta, primero a ella y luego al amigo, el motivo de esa extraña conducta.

Esteban.- Todavía no lo sé. De eso estábamos hablando. (*A Carlota*) Dínoslo.

Carlota (*a Cándido*).- Cometimos una falta anoche. Bueno, si quieres reconoceré que la cometí yo. [...]

Cándido.- [...] Para que Carlota acepte haberse equivocado debe haber sucedido una catástrofe. [...]

Carlota.- Si tú, ayer, me presionas un poco más, a estas horas todo estaría acabado. Yo nunca engañé a nadie.

Esteban.- ¿A qué llamas engañar?

Carlota.- Yo no soy tan inteligente como vosotros. A engañar llamo yo engañar, a lo que siempre se ha llamado engañar. [...]

Cándido.- Dime de una vez lo sucedido.

Carlota.- Propongo a Esteban que nos casemos.

Esteban.- ¡Mujer!

Carlota.- ¿Tienes algún reparo que oponer?

Esteban.- Así, en principio, ninguno.

Cándido.- ¡Es el colmo! Y me pedirás a mí que sea el padrino.

Carlota.- Me parecerá perfecto.

Cándido.- ¿Y nuestros besos? [...] ¿Y todo lo que me dijiste? [...] Pero ¿qué es lo que te ha hecho cambiar así, de la noche a la mañana?

Carlota.- La mañana. Es curioso: la sola idea de que era la última vez... [...] Por lo visto no depende tanto de los hechos como de la disposición de ánimo con que se dirige uno a él [sic].

Cándido.- ¡Gran novedad! Así que si yo anoche me porto como una fiera a estas horas Esteban está cesante...

Carlota.- Es lo más probable. [...]

Cándido.- Pero ¿no te das cuenta de que es un fatuo? ¿Crees que me voy a dar por vencido? ¡Estás muy equivocada! [...] ¿Pero no te das cuenta de que será marido insoportable? [...] Volverá la costumbre a enseñorearse de ti. Te cansarás.

Carlota.- ¡Quién sabe! No serías tú el que te quejaras entonces de ello.

Esteban.- ¡Estoy aviado! [...] ¿Tú has querido siempre a los hombres por su inteligencia?

Carlota.- Desde luego.

Esteban.- ¿Y a qué llamas tú inteligencia, encanto?

Les interrumpe la entrada del criado, que viene a traerle la leche al señor, como cada día a las doce. Cándido añade la puntilla con la que se termina la pieza: «Desde hoy el señor tomará dos vasos, Juan» (a pesar de que se hubiera dirigido a él en su anterior intervención como Enrique). Si hemos considerado que la obra se encuentra en un estado indeterminado respecto a la finalización o no de su escritura es porque, como en los dos casos anteriores, el conflicto podría seguir desarrollándose, pero la pieza tal y como la dejó Aub en estos materiales cuenta con un planteamiento de la situación y un desenlace del conflicto. E incluso esa última réplica sarcástica y maliciosa podría entenderse como un comentario final que permite tener a Cándido la última palabra, como gesto de pequeña revancha por su derrota sentimental.

La despedida es una pieza frívola en todos sus aspectos. La primera parte escenifica una pelea entre dos amigos por una mujer, pero podrían estar discutiendo perfectamente por cualquier otro objeto que los dos quisieran poseer: un reloj, un coche, un contrato, etc. Porque cosifican absolutamente a la mujer, tanto el uno como

el otro. Esteban destaca que la quiere porque es guapa, buena y tonta; el otro la considera inteligente, pero eso no evita que siga hablando de ella como una pertenencia, como «un capricho» que quiere que le regalen por su cumpleaños, y que incluso estuviera dispuesto a partirle la cara al amigo si se acerca a su propiedad, es decir, a ella.

El personaje de Carlota tampoco se hace mucha justicia a sí misma cuando aparece en escena en la segunda parte de la pieza. Aunque Aub le atribuya, en alguna réplica, una falsa apariencia de *femme fatale*, parece estar abanderando los versos de la célebre aria del *Rigoletto* de Verdi acerca de la volubilidad de las mujeres. Tras exponer su modo de pensar y de sentir acorde con su carácter –supuestamente– inquieto, pasa directamente a pedirle matrimonio a Esteban sin que ni ella sepa muy bien por qué. Cuando Cándido se indigna y se siente traicionado, debido a las promesas de amor que parece que le había hecho a él la noche de antes, el argumento de Carlota es que el hombre fue demasiado permisivo al aceptar que ella fuera a despedirse de Esteban. Y si hubiese insistido más, o hubiese sido más fiero, ella seguramente estaría con él. Es decir, que si Cándido se hubiera mostrado más impositivo, más agresivo, más violento, hubiera conseguido lo que deseaba: la mujer.

Obviamente, estos mensajes que contiene la obra son el reflejo de una realidad que, hasta hace poco –y todavía hoy en muchos sectores–, era común y estaba aceptada y normalizada por la sociedad. Por tanto, en una pieza situada a finales de los cuarenta, no es que pasaran desapercibidos, sino que se interpretaban como muestra de la hombría y del amor de los personajes masculinos hacia el femenino. Pero ahora, estos mensajes chocan de bruces con los intentos que se llevan a cabo en nuestros días por identificar y denunciar este tipo de actitudes machistas, tanto en hombres como en mujeres –cosa que no impide que, por desgracia, sigan viéndose en los escenarios, en obras de estricta dramaturgia contemporánea, es decir, escritas en nuestro presente, y que además cosechan gran éxito de público–. Por lo que, así como otras piezas de este teatro inédito podrían ser perfectamente representables hoy, ésta no se encontraría entre ellas. Además, independientemente del contenido, tampoco su calidad dramática es muy destacable, más allá del talento de Aub para los diálogos, que, por burdos que sean, (casi) siempre está presente.

En cuanto a la datación de la pieza, a pesar de que no consta explícitamente ninguna fecha, se encuentra en una libreta donde sí aparece el año en la portada, 1947, y va acompañada de otras piezas escritas por esas fechas, como se ha expuesto ya al justificar la datación de *La certeza*, que se encuentra en el mismo documento²⁵³. De modo que hemos considerado que esa argumentación es válida también para *La despedida*.

4.3.14. *Cómo fue o la Revolución mexicana* (1966)

4.3.14.1. Descripción de los materiales

El manuscrito de esta pieza se encuentra en el documento 9 de la caja 5 (ADV. C.5-9), entre la página 161 y la 169 de la libreta que conforma dicho documento. Está escrito en tinta azul, sin apenas correcciones, y, por la homogeneidad de la caligrafía, parece que las ocho páginas que ocupa fueron escritas del tirón. Las páginas del manuscrito están cruzadas por una línea diagonal en lápiz rojo que tacha suavemente el texto, para indicar que ese material ha sido dactilografiado. Se utiliza el mismo lápiz para subrayar un par de palabras. Esta marca, que aparece sólo en este documento de todos los presentados en este trabajo, era obra de la secretaria, y la utilizaba para señalar las palabras que le resultaban ilegibles, transcribiendo lo que le pareciera entender, pero señalándolas para contrastarlas después con el autor.

El mecanuscrito está catalogado como el documento 15 del tercer volumen de la segunda caja (AHC. C2.V3.D15). Su contenido coincide con la transcripción del manuscrito, salvo por algunos detalles. No presenta ninguna corrección ni anotación manuscrita a lo largo de sus seis páginas. En el margen superior izquierdo consta «1966». El título aparece en mayúsculas, subrayado y centrado; las didascalias de los mismos también aparecen subrayadas y en minúsculas. Los títulos de cada escena, que se corresponden con años, van subrayados, y los oscuros que marcan su fin aparecen en mayúsculas. Las páginas van numeradas, a partir de la segunda, en la

²⁵³ Cf. p. 369.

parte central del margen superior, y las acotaciones de la pieza no aparecen subrayadas para marcar la cursiva.

4.3.14.2. Una consecuencia inesperada de la Revolución

Cómo fue o la Revolución mexicana es una pieza breve dramática, que Aub divide en cuatro escenas situadas en el mismo espacio, «*un cuarto en una azotea, en un pueblo moreliano*²⁵⁴», pero en tiempos distintos. Lo primero que llama la atención es su título doble. Es una fórmula que el autor ya había usado para el título de dos obras anteriores: *El rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo* y *Una no sabe lo que lleva dentro o el que pega una vez pega dos y mucho título para nada*.

La primera escena transcurre en 1937 y se inicia con el diálogo *in media res* de un matrimonio, plagado de sobreentendidos e insinuaciones, sobre todo por parte de la mujer, que el lector/espectador todavía no puede interpretar y que se refieren al personaje que aparecerá a continuación:

Mujer.- Quiso venir.

Hombre.- Está bien. Hay cosas que no se olvidan.

Mujer.- Otras sí.

Hombre.- ¿Con qué intención lo dices?

Mujer.- Con ninguna. ¿O no es verdad?

Hombre.- ¡Claro que lo es!

Mujer.- ¿Entonces?

Hombre.- Depende del tono.

Mujer.- ¿Hablo en uno especial?

Hombre.- Sí.

Mujer.- ¿Cuál?

Hombre.- Es de las pocas cosas que no se pueden definir. Pero con tal de molestar, de decir y no decir, de insinuar.

Mujer.- ¿Qué insinúo?

Hombre (*desalentado*).- Nada. Olvídalo.

Mujer.- No vale la pena.

Hombre.- Tú lo has dicho.

Les interrumpe la entrada en escena del Padre, es decir, de un cura, que saluda al hombre dirigiéndose a él como don Pedro, y éste «*le besa la mano*» para

²⁵⁴ En el manuscrito se lee *mordiano*, pero tras cotejarlo con el manuscrito lo corregimos por *moreliano*.

devolverle el saludo. Intercambian algunos comentarios acerca del campo, en los que llama la atención cómo Pedro lo ve de un modo práctico, como su medio de vida, mientras que el cura lo hace desde un punto de vista mucho más bucólico: «Padre.- [...] El campo no cambia. / Hombre.- Más que de dueños. / Padre.- Pero su hermosura es de Dios. / Hombre.- Más hermoso estaría si lloviera un poco más». Pedro, tras hacer un par de preguntas de cortesía al párroco, apela a su memoria en referencia a tiempos pasados, que le sirve a Aub, por un lado, para informar al espectador de la relación que existe entre los tres personajes y la importancia de ese espacio, y, por otro, para introducir el comentario político en esta primera escena:

Hombre.- Estos campos, esta habitación le traerán recuerdos.

Padre.- Demasiados.

Hombre.- Aquello ya pasó.

Padre.- A Dios gracias. Pero ya ve lo que está pasando en España.

Hombre.- Allá ellos.

Mujer.- ¿Qué necesidad tenían de echar el Rey[?] Era un buen mozo.

Hombre.- Ahora estarán escondidos en azoteas como esta muchos padres como lo estuvo usted aquí hasta los tiempos de Portes Gil. Ahora dicen que Cárdenas va a repartir todas las tierras.

Padre.- Y no sabes lo que es peor...

Aunque luego se comentará el contexto histórico de la obra y las referencias al mismo, no deja de ser interesante señalar ahora cómo Aub atribuye a la mujer – cuya presencia verbal ha desaparecido de la escena desde que entrara el cura– el comentario frívolo y políticamente hueco respecto a Alfonso XIII.

Aub marca con un oscuro el final de la escena. La segunda la sitúa en 1928, es decir, nueve años antes, por lo que opta por un *flashback* respecto al presente dramático de la escena anterior. En ésta, «una criada joven acaba de tender la cama. Canta. Entra –por la azotea– el padre», y mantienen una breve conversación en la que Aub incide en la condición fugitiva del cura y la inclinación política de la casa:

Padre.- ¿Ya acabaste?

Joven.- Sí, padre.

Padre.- No me llames padre. Puede escapársete en cualquier momento, en cualquier sitio.

Joven.- Sí, padre.

Padre.- Otra vez.

Joven.- Es que me es muy difícil.

Padre.- Llámame Manuel, que así me llamo.

Joven.- Se me hace raro.

Padre.- ¿Que me llame así?

Joven.- No. También mi tío el de Morelia se llama Manuel.

Padre.- Pues acuérdate de él.

Joven.- No. [...] Es del gobierno. De los malos. Mató a un acejotaemero²⁵⁵.

Tras comentar esa muerte cometida por el tío de la joven y encomendar a Dios el alma del difunto, aparece el hombre, Pedro, para comentar con el padre las novedades de su lucha:

Hombre.- El boicot marcha. Es un éxito. Nadie compra, nadie vende, nadie va a misa, nadie se casa, sólo me preocupan los que se mueren.

Padre.- Dios hará que sean pocos. Y a esos pocos los acogerá en su seno. Nuestra causa es la buena.

Hombre.- Dicen que hubo un encuentro ayer cerca de Cuitzeo y que murieron seis.

Padre.- ¿De los nuestros?

Hombre.- De ellos.

Padre.- Ya los juzgarán en el otro mundo. No es cuestión nuestra. Nosotros peleamos por una cuestión justa.

Joven.- ¿Por qué se le metería en la cabeza al general Obregón y al mentado general Calles hacer todas estas barbaridades?

Hombre.- No te metas en lo que no te importa. Es cosa de hombres. Tú acaba y vete con la señora. ¿Necesita algo especial, Padre?

Padre.- No, gracias. Me basta mi breviario. Tengo la seguridad de que el sediciente gobierno no podrá aguantar el boicot. Fue una idea genial.

De nuevo vemos cómo Aub atribuye sólo un comentario político a la figura femenina de la escena, que, a pesar de no ser un comentario tan banal como el de la mujer en la escena anterior, es acallado rápidamente por el hombre, al que el cura no reprobará cuando le llame «padre».

Un nuevo «*oscuro*» marcará la transición entre escenas. La tercera tiene lugar otra vez en 1937. Sin embargo, no volvemos a la situación inicial, sino más bien parece que sigamos en la situación de la segunda escena. «*La joven con una charola*

²⁵⁵ Esta palabra figura en el mecanuscrito como *ajocetemero*, y es una de las que aparecen subrayadas en el manuscrito por su difícil comprensión. La enmendamos por *acejotaemero*, el nombre que se les daba a los miembros de la Asociación Católica de la Juventud Mexicana (ACJM), una agrupación apostólica juvenil y cristera (Méndez Polanco, 2015).

trae la comida. El padre la mira ir y venir». El cura le pregunta qué novedades hay mientras ella le sirve la comida y le informa de que todo sigue igual. Como vuelve a llamarle «padre», el cura insiste en que debe llamarle Manuel. La chica le pregunta si «quiere más chile», y él, además de decirle que no, la piropea diciéndole que «estás muy guapa» y «*le echa mano. La abraza*». Ella parece sorprenderse y/o quejarse – «¡Padre!»–, pero el cura «*la besa*» y Aub marca el final de la escena con otro oscuro.

La cuarta y última escena se sitúa en 1950, y su contenido sí que parece la continuación de la primera escena, aunque los años no las relacionen. De nuevo se encuentran hablando Pedro y el padre, esta vez sobre la joven:

Padre.- ¿Y qué fue de aquella chica?

Hombre.- Se fue. [...] Creo que a México. Tuvo un niño.

Padre.- ¿De quién?

Hombre.- Con las mujeres nunca se sabe. No es que su familia no la aceptara. Son buenos cristianos. No. Se fue. Era buena chica.

Padre.- Lo parecía.

«*Suenan unas campanas*» y aparece en escena otro Padre, que parece estar acompañando al primero. Le pregunta si fue allí donde se pasó dos años, y el padre Manuel se lo confirma. El segundo alaba las «buenas vistas», y el padre comenta a Pedro que su compañero «fue de los pocos que pudo seguir haciendo su vida, digamos que normal», ya que «en el norte nos afectó menos». Tras comentar lo muy agradecido que le está por haberle escondido durante esos tiempos, le pide a Pedro si puede dejarles a solas. Una vez el hombre ha salido, el padre Manuel siente la necesidad de sincerarse con el padre Guillermo, que así se llama el segundo:

Padre 2º.- ¿Qué mosca te ha picado?

Padre.- Una vieja.

Padre 2º.- Cuenta, que nunca estás en paz.

Padre.- Sí, en paz, sí creo estar. Me han absuelto muchas veces.

Padre 2º.- ¿Tan grave el pecado?

Padre.- Y aquí.

Padre 2º.- ¿Con la esposa?

Padre.- No. Con una criada. (*El p. 2º se alza de hombros*). Acabo de saber que tuvo un hijo.

Padre 2º.- ¿Tuyo?

Padre.- No lo sé.

Padre 2º.- No serás el primero.

Padre.- Lejos de mí el pecado de la soberbia.
Padre 2º.- ¿Entonces?
Padre.- No lo sé. Se me hace extraño pensar que puedo tener por ahí un hijo de doce años.
Padre 2º.- ¿Sólo uno?
Padre.- Sólo.
Padre 2º.- Enhorabuena.
Padre.- ¿Que tú...?
Padre 2º.- No. Pero ¿por qué te dejaste llevar ahora por el sentimiento?
Padre.- No lo sé. El lugar. La hora. La luz.
Padre 2º.- Lo más probable es que se haya casado. Como tantas.
Padre.- O no. Como tantas otras.
Padre 2º.- ¿Entonces?
Padre.- No lo sé. Hay muchos problemas que se quedan en el aire.
Padre 2º.- ¿Te preocupa de verdad?
Padre.- Ahora, sí.

La conversación se ve interrumpida por la llegada de la mujer, que les avisa de que «está listo el arrozito», antes de que se haga el último «oscuro» de la pieza. Con este último diálogo, Aub subraya la doble moral del colectivo eclesiástico y sus faltas éticas, que ya ha presentado también en la tercera escena, donde la manera abrupta en que plantea la seducción de la joven por parte del cura podría interpretarse como un abuso de poder.

Como vemos, en *Cómo fue o la Revolución mexicana* Aub plantea un conflicto de índole –más o menos– sentimental en el marco de otro de carácter histórico-político que tiene una relevancia más destacada, a pesar de la brevedad de la pieza. Como todas las obras cuyo estado de redacción consideramos indeterminado, el texto funciona teatralmente por sí mismo, si lo damos por terminado. Y, a la vez, podrían perfectamente sumársele más escenas, implicaran o no cambios temporales en forma de *flashbacks* o *flashforwards*.

4.3.14.3. El contexto histórico-político del drama

El título de la obra puede llevar a equívoco, ya que, si tenemos en cuenta todas las informaciones presentes en el texto acerca del contexto histórico, el padre Manuel estuvo escondido a causa de la guerra Cristera, que tuvo lugar entre 1926 y 1929, y puede considerarse un conflicto aparte aunque se englobe en la historia

general de la Revolución mexicana²⁵⁶. Así mismo lo señala el propio Aub en su *Guía de narradores de la Revolución mexicana* (1969), donde considera «la revuelta Cristera» como un subgénero temático dentro de la narrativa de la Revolución, pero distinguiendo los dos conflictos²⁵⁷ desde el principio:

La Revolución Mexicana fue un auténtico alzamiento popular en búsqueda de una vida mejor sin que supieran exactamente en qué consistía ni con qué medios alcanzarla. La lucha entre los caudillos no fue como en la Francesa y en la Rusa por heterodoxias surgidas de una misma base, sino por oposición entre facciones y más por razones personales que por divergencias ideológicas; aunque pronto se enfrentaron dos conceptos dispares –dejando aparte los que querían una vuelta al pasado–: la que representaron Madero y Carranza, formados en el porfirismo, y la que encarnaron Zapata, Villa, Obregón, Calles y Cárdenas, todos ellos de extracción modesta y, a la postre, vencedores. La revuelta Cristera fue de otro orden. (Aub, 1969: 8).

La guerra Cristera enfrentó, en términos generales, al gobierno mexicano con la Iglesia Católica y todos sus fieles en el país. Se desató cuando el gobierno revolucionario presidido por Plutarco Elías Calles –a quien se menciona en la segunda escena de la pieza– legisló para limitar el culto católico en México y la influencia de la Iglesia Católica con la conocida como la ley Calles, aunque el estallido del conflicto vino marcado por «la suspensión del culto público el 31 de julio de 1926 por parte de la Iglesia católica para protestar contra la ley Calles que entraba en vigor [y] que llevó a su vez al gobierno a cerrar los templos para hacer los inventarios y a prohibir el culto privado» (Meyer, 2016: 167). Como expone Molina Fuentes (2014: 164) en su esclarecedor artículo sobre el origen y el desarrollo de este conflicto,

la Guerra Cristera [...] puede entenderse como un reflejo de la necesidad del Estado revolucionario por consolidar su hegemonía, y de la resistencia a ese objetivo por parte [...] de la organización religiosa más importante en el país: una cuyas demandas de participación en la esfera pública y del derecho a intervenir en la construcción de un proyecto social compatible con sus valores pusieron en jaque la autoridad estatal. Esta

²⁵⁶ Para más información acerca del conflicto revolucionario mexicano, incluida la guerra cristera, cf. Dulles, 1961.

²⁵⁷ Para estudios acerca de la visión que tenía Aub de la Revolución mexicana y las opiniones que le merecía, cf. López García, 2014 y Núñez, 2015.

divergencia de intereses y la necesidad de demostrar su fuerza por parte de ambas instituciones cristalizaron en uno de los conflictos armados más cruentos de la historia de [México] en el siglo XX.

Aub, al hilo del comentario de las obras de uno de los narradores de la «novela cristera» en su ensayo mexicano, define lo que, a su modo de ver –a través de la literatura–, significó el conflicto en su vertiente práctica:

Los sucesos de la guerra cristera fueron trenes asaltados, algunos pueblos conquistados, muchas rancherías aniquiladas; gran número de venganzas. Lo demás es risco, piedra, emboscadas, caminatas inacabables, escondites, violaciones, sacrificios, heridos, ahorcados, y el machismo; muerte y el campo de Zacatecas y el de Jalisco; el frío, la intemperie, el hambre, la cerrazón mental, el heroísmo y bastante menos traiciones que en las novelas que relatan otros sucesos de la Revolución; hay menos combates formales, ninguna batalla que merezca ese nombre. Tiran la piedra y esconden la mano. [...] Lo auténtico son los hechos pequeños, duros, repugnantes. Las víctimas principales ya no son los ricos sino los maestros de escuela. (Aub, 1969: 53-54).

La alusión al boicot que ocupa parte del diálogo entre el padre Manuel y don Pedro en la segunda escena se corresponde también con una medida real de protesta que adoptaron los cristeros para «paralizar la economía [y] obligar al Estado a atender sus demandas» (Molina Fuentes, 2014: 177). La también llamada Cristiada llegó a su fin gracias a la resolución favorable de las negociaciones entre los dos bandos durante el mandato del sucesor de Calles, Emilio Portes Gil, motivo por el cual Aub hace referencia en la primera escena a que el padre Manuel estuvo escondido «hasta los tiempos de Portes Gil».

Tampoco resulta baladí que sitúe la acción «en un pueblo moreliano», en Michoacán²⁵⁸, ya que «es en su mayoría un estado con población rural y en donde la tradición católica se encuentra sumamente arraigada en la mente de la mayoría de sus pobladores» (Quezada, 2012: 194), por lo que fue una de las zonas más implicadas en el conflicto a favor del bando cristero, y donde el papel de la mujer tuvo una especial relevancia²⁵⁹, aunque no quede reflejado en la pieza aubiana. Por

²⁵⁸ Para una mayor información acerca del contexto histórico, político y cultural del estado durante el periodo postrevolucionario en el que tuvo lugar la Cristiada, cf. Boyer, 2003.

²⁵⁹ Cf. Quezada, 2012.

el contrario, y como se indica también en la última escena, las zonas norteñas de México fueron de las menos afectadas por los alzamientos (López, 2011: 39n.).

Aub incluye dos referencias políticas más de relevancia en la primera escena, situada en 1937. La primera es la alusión a los rumores de que «Cárdenas va a repartir todas las tierras». Efectivamente, como expone Escobar Toledo (1990: 32),

el proyecto cardenista, definido en términos generales desde la campaña presidencial, se encontraba, a fines de 1937, delineado con bastante precisión en lo que toca a la cuestión agraria: el Estado, gran organizador, canalizaba recursos a la agricultura vía créditos y obras públicas, en lo fundamental de riego. Impulsaba decididamente el reparto agrario, pero sobre todo ponía énfasis en la organización de ejidos colectivos en áreas de cultivos de desarrollo capitalista y moderno que probarían la superioridad de esta nueva forma de producción y servirían de base de apoyo para transformar totalmente la estructura agraria del país.

De nuevo, parece que Aub hubiera elegido la ubicación de su drama con mucha atención también respecto a las afectaciones de las reformas agrarias del gobierno de Lázaro Cárdenas, porque

[en 1938] en Michoacán se expropió todo: tierras, maquinaria, edificio, ganado y huertas frutales. Se dejó a los hacendados sin los terrenos legalmente inafectables y se organizó a los campesinos en dos grandes cooperativas para cultivar, en áreas de riego, arroz y limón. Con gran celeridad, se les otorgó créditos y asistencia técnica para administrar este gran complejo agro-industrial. Fue la última gran acción del proyecto agrario cardenista. (Escobar Toledo, 1990: 34).

El hombre de la pieza, don Pedro, tanto por el tratamiento con el que se dirige a él el padre, como por el hecho de que tenga criada en la casa, no parece que forme parte del campesinado, sino más bien de los hacendados. Así se explican también sus lamentaciones en 1950 cuando comenta que se arruinó, en caso de que se refiera a un periodo posterior a 1937.

La segunda alusión política que encontramos en la misma intervención de esa primera escena sitúa en el punto de mira la guerra civil española: «ya ve lo que está pasando en España. [...] Ahora estarán escondidos en azoteas como estas muchos padres como lo estuvo usted». Aunque en esta ocasión la comparación con la guerra civil sea explícita, en realidad Aub provoca que el reflejo de nuestra contienda planee

sobre toda la pieza. Eso sí: de trasladarla a la guerra civil, los protagonistas serían del bando franquista, ya que Aub define en sus opiniones a personajes reaccionarios, pero con la particularidad de que no hay un juicio –ni peyorativo ni laudatorio– hacia ellos, sino sólo una exposición de los hechos que permite al lector/espectador formarse un juicio propio.

Ese interés comparativo entre la situación española y la mexicana, entre el sueño republicano y el sueño revolucionario, entre el alzamiento cristero y el alzamiento franquista, no es algo exclusivo de Aub. Muchos de los autores del exilio configuraron así su imaginario del país de acogida²⁶⁰, como señala Cate-Arries (2000: 231):

This mirroring-effect between revolutionary Mexico and Republican Spain is a recurring feature in the exiles' representation of «Mexico». They perceive in the image of Cardenista Mexico the most faithful reflection of their own Republican ideals, of their most «authentic» national identity.

Tampoco será ésta la primera ocasión en la que Aub sitúe el tiempo de una obra dramática en los mismos años que la guerra civil para usar un conflicto internacional como espejo del conflicto español e introducir alusiones al mismo. Lo hace también, de manera mucho más explícita y reiterativa, con el *Anschluss* –la anexión de Austria al Tercer Reich en marzo de 1938– en *De algún tiempo a esta parte*.

Por lo que respecta a las fechas en las que Aub sitúa las distintas escenas, y como se ha apuntado ya, a pesar de que los datos que aporta concuerdan –por ejemplo, en 1950 el cura considera que su hijo debe tener doce años, ya que la relación se dio en 1937–, su contenido nos sugiere que habría otras combinaciones temporales más lógicas respecto a los hechos, como que la relación entre el padre y la joven criada se hubiera dado durante el periodo en que él estuvo escondido, que motivaría que ella le llevara la comida a la azotea, situación inicial de la escena donde Aub explicita la relación entre ambos. También la primera escena tendría más sentido si coincidiera temporalmente con la última, ya que ésta parece claramente una continuación de la inicial, aunque, de situarla en 1950, se perderían las

²⁶⁰ Esta asimilación de la Revolución Mexicana no fue algo exclusivo del exilio republicano, sino que se da también en otros exilios que llegaron a México por esos años, como, por ejemplo, el germánico, en el que dicho fenómeno ha sido estudiado por Aclé-Kreysing (2018).

referencias históricas de 1937 que le interesan a Aub. Tal vez, estas combinaciones temporales no del todo coherentes pudieran justificarse considerándolas un lapsus aubiano, que quizás el autor hubiera corregido en revisiones posteriores.

Sea como fuere, la elección de esa técnica respecto al tratamiento temporal de la pieza, como ocurre también con *Deseada*, obliga al espectador –que no al lector– a reconstruir la línea cronológica de los acontecimientos y determinar los años en que ocurren según sus conocimientos de las referencias históricas, en caso de que la puesta en escena no contemple informar de los años en que se desarrolla cada escena.

4.3.14.4. El contexto de su escritura

En cuanto a la datación de la pieza, damos por válida la que consta en el margen del manuscrito: 1966. El manuscrito, aunque no aparece fechado, se encuentra en una libreta con contenidos que sí lo están, y cuyas fechas –1962 y 1964–estarían alrededor de esos mismos años. Se engloba también en una etapa dentro de la producción aubiana en la que el autor está trabajando sobre la Revolución mexicana para varios proyectos conocidos, como sus clases en la Universidad Hebrea de Jerusalén²⁶¹, ese mismo 1966, donde impartió una asignatura dedicada a la narrativa de la Revolución, o el libro que le encargó en 1967 el Fondo de Cultura Económica sobre ese mismo tema.

Sin embargo, el interés en trabajar y escribir acerca de la Revolución y su narrativa puede rastrearse desde principios de los años sesenta. En el epistolario de Aub con el intelectual y diplomático mexicano José Luis Martínez, se encuentra una carta fechada en mayo de 1961, remitida por Martínez a Aub, en la que le responde y le hace observaciones acerca de un «proyecto antológico» que debió enviarle Aub con anterioridad, y, como el amigo considera que «su lista está bien como esqueleto, pero así no llena “dos gruesos vols.”», le sugiere varios títulos más de narrativa revolucionaria y de autores de la misma, así como bibliografía y nombres de personas que «sabe[n] mucho de todo esto» (AFMA. C.9-27/5). Aub le responderá dos meses más tarde aludiendo «a los famosos tomos con los que anduve dándote la lata», sobre los que le informa que «como los italianos no han respirado, no he

²⁶¹ Para más información acerca de los pormenores del viaje de Aub a Israel, su organización y las impresiones que le produjo, cf. López García, 2013: 281-332.

seguido adelante en lo de la novela de la revolución. Gracias por tus notas» (AFMA. C.9-27/6). Esa referencia a los italianos parece indicar que se trataba de un encargo o que había la posibilidad de una publicación que motivaba la elaboración de esa antología.

No obstante, está claro que Aub no pierde el interés en el tema, pero sí que lo desvía ligeramente porque, de pensar en una antología, pasa a decidirse por escribir una obra de ficción, una novela, sobre la Revolución. Y con tal fin solicitará una beca a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, cuya concesión le será notificada el 22 de julio de 1966 (AFMA. C.7-15/6). Sin embargo, como su estancia en Israel está prevista, según escribe, desde noviembre de ese año hasta finales de marzo de 1967, solicita a la Fundación que aplacen el inicio de la anualidad de su beca hasta el primero de abril de 1967 (AFMA. C.7-15/7). Ese aplazamiento, sin embargo, no impide que Aub siga trabajando en su proyecto, como escribe en agosto de 1966 en una carta a Jaime García Terrés: «hace dos meses que estoy metido en la novela de la revolución mexicana, haciendo descubrimientos sensacionales que no me servirán para nada y menos a los hebreos» (AFMA. C.6-33/9). En este contexto de inmersión revolucionaria no resulta nada extraño que escribiera *Cómo fue o la Revolución mexicana*.

El siguiente año, 1967, fue también prolífico para Aub respecto a sus incursiones en la Revolución. A la vuelta de Israel, por un lado, empieza a percibir su asignación como becario de la Guggenheim (AFMA. C.7-15/17), y, por otro, ve que puede repetir la fórmula ensayada ya en sus lecciones hebreas y ofrece a varios amigos, exiliados en Estados Unidos, la posibilidad de que sus respectivas universidades le inviten «a dar un curso acerca de “La novela de la revolución mexicana”, que es mi especialidad temporal» (AFMA. C.2-42/15). Escribe en este sentido a Keith Botsford y a Ricardo Gullón, ambos en la Universidad de Texas, quienes le aseguran que no habría problema en invitarle para dar una conferencia (AFMA. C.7-18/14), y también a Manuel Durán (AFMA. C.5-25/52) para considerar la posibilidad de organizar una gira de conferencias sobre el tema, como la que había hecho un tiempo antes, en 1962, por diversas universidades de la costa este (Aub, 1998: 335-336 y 2003: 245-247).

Además, el 19 de abril de 1967, pocos días después de iniciar oficialmente su beca, Salvador Azuela, director en aquel momento del Fondo de Cultura Económica,

le contactó, «por ser usted uno de los escritores que descuellan en su especialidad, [...] para rogarle que acepte escribir sobre el tema “La novela de la Revolución Mexicana”», y le dio las características y la extensión (breve) que debía tener el libro (AFMA. C.6-4/9), cuyo resultado fue la *Guía de narradores de la Revolución mexicana*. Sin embargo, Aub, quien seguramente tenía todavía en mente ese proyecto apenas iniciado a principios de los sesenta acerca de la antología de textos narrativos de la Revolución, propone a la editorial, además del libro requerido, «dos volúmenes» antológicos que abarcarían «no solamente la novela sino el cuento, la novela corta y las memorias [...]. Además de una introducción [...], cada autor llevaría al frente de su texto una nota biográfica y bibliográfica» (AFMA. C.6-4/14). A pesar de que se intercambiaron varias misivas acerca del desarrollo de este proyecto, parece que finalmente tampoco cuajó.

Como ya previó Aub en abril de 1967, cuando escribió a la Fundación Guggenheim para advertirles de que «de ninguna manera podré llevar a cabo mi cometido de escribir una obra de ficción acerca de México en el término de un año, por el acopio de elementos que necesito hacer; por lo que le ruego [...] que lo tuvieran en cuenta para la posible prórroga de mi beca» (AFMA. C.7-15/17), en octubre de ese mismo año les escribe solicitando dicha prórroga y les pone al día de sus progresos, así como de todo el trabajo que ha hecho a lo largo de esos meses, además de dar detalles claros acerca de su novela mexicana:

Por la presente tengo el honor de solicitar de ustedes la prórroga de mi beca [...].

Las razones que me mueven a ello son obvias: pedí su ayuda para escribir una novela acerca de México. Un trabajo de esta importancia no se puede realizar, por muy rápidamente que se quiera, en el término de doce meses. He tenido que volver a estudiar a fondo la idiosincrasia de la Revolución Mexicana, lo que me ha llevado de la mano, para mayor claridad, a redactar un ensayo acerca de la misma, que saldrá al frente de dos volúmenes que publicará el Fondo de Cultura Económica el año próximo y que me ha parecido normal [...] dedicarlo a ustedes. Por otra parte, algún trozo de la novela, ya más o menos terminado, ha sido publicado en el número último de «Cuadernos Americanos», que les envío.

La novela se titulará «La Boda». Es un libro largo, complicado en su estructura ya que sucede durante el oficio religioso del enlace de los dos hijos de dos prominentes intelectuales-políticos mexicanos, con más de quinientos invitados en los que cada uno juega un papel. Para mayor claridad

la novela irá acompañada de un plano del templo con los lugares señalados, con sus respectivos números, de cada uno de los asistentes. (AFMA. C.7-15/24).

Esa «parte, muy pequeña, de la novela» (AFMA. C.7-15/25) aparecida en el número 5 de *Cuadernos Americanos* es el relato titulado «Los hijos» (reproducido en Aub, 2006b: 388-392), que conforma lo único que se conoce del contenido literario de ese proyecto novelístico aubiano y que, aparentemente, nada tiene que ver con el resumen que hace el autor de su novela, como el cuento no sea, en sí, una conversación que mantengan un grupo de invitados a la boda.

Sin embargo, en el archivo mexicano se conservan algunas trazas de esa novela: fragmentos, notas, borradores..., como, por ejemplo, un par de folios titulados «Principio novela mexicana» (AHC. C18.V31.D01), una nota en la que Aub parece decidido a que la novela sea en formato epistolar (AHC. C15.s/V.D20), o un fragmento destinado, tal vez, al prólogo, en el que incluye afirmaciones reveladoras:

No creo que este libro guste más que otros míos, ahora con cierta razón. No pido perdones y agradezco la liberalidad de la Fundación Guggenheim que me ha permitido escribirlo.

Digo menos y peor –los tiempos son otros– que Mariano Azuela, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán; escribieron lo mejor suyo en el exilio, yo también. Pero ellos de su patria natal, yo de la adoptiva. Pido perdón por mis faltas, pero no como se decía al final de las comedias, para ganar aplausos, sino auténticamente por no haber sabido demostrar mejor mi amor por México (AHC. C15.s/V.D20).

A pesar de que este proyecto novelístico quedara también inconcluso, son muchos los textos narrativos aubianos de temática mexicana, como se ha señalado ya en la nota 112 de este trabajo, y numerosas las obras²⁶² que conforman el corpus mexicano del autor (Orazi y Greco, 2019: 379), al que ahora habría que sumar, en el apartado dramático, *Cómo fue o la Revolución mexicana, Se vende*²⁶³, las micropiezas *La mañana siguiente*²⁶⁴ y *México*²⁶⁵ y, si se tienen en cuenta los títulos claramente

²⁶² Para estudios de esas obras, que no incluyen solamente la producción narrativa del autor, cf. Caudet, 2005 y Sicot, 2014, además de las mencionadas en la n. 268.

²⁶³ Cf. p. 262.

²⁶⁴ Cf. p. 434.

²⁶⁵ Cf. p. 442.

inconclusos, también *Teresa*²⁶⁶ y *La espera*²⁶⁷. Incluso podrían haber sido más, ya que encontramos en los diarios publicados del autor anotaciones con ideas para otras obras dramáticas de temática mexicana, como, por ejemplo, en 1956, un drama titulado «Desertar y ganar», cuya idea inicial, en realidad, tenía claros tintes autobiográficos familiares y nada que ver con México:

Drama. En México, durante el Imperio de Maximiliano. Un austríaco vino a México –hace años–, casó, se hizo mexicano de pensamiento. Su mujer, sus hijos son mexicanos. Un conocido suyo viene a proponerle servir al Imperio. Se niega. Le tachan de cobarde. Le hacen ver que México y Maximiliano es todo uno. No lo cree. ¿Por qué obra así? Él, masón, expulsado de Viena.

Los demás –los que le rodean– le creen al servicio del emperador. Pierde sus amigos, sólo su mujer tiene fe en él.

El problema que yo quería era absolutamente distinto:

En España –41 o, si queremos, 14–. Un alemán, casado con francesa, se refugia en España para no luchar contra la patria de su mujer y de sus hijos (Aub, 2003: 159).

O, en clave de comedia, este paso chistoso que se le ocurre en 1968:

Tal vez sea muy viejo, pero como paso de comedia –de carpa– podría ser excelente. El compadre: –Una nohecita, comadre, le doy mil pesos. –¡Ay!, como será, sabe que siempre me gustó. Una noche, no puede ser, mi esposo... Un ratito. El ratito. El marido que vuelve. –¿Estuvo aquí el compadre? A la mujer los colores le van y le vienen: –¿No le dio mil pesos? –¡Ay, sí! –¡Qué compadre más cumplidor! Vino esta mañana a la oficina, me pidió prestado mil pesos: esta tarde se los devuelvo, compadre, seguro. Pasaré por casa y se los dejaré a mi comadre. (Aub, 2003: 381).

De ahí que nos sorprenda, como hemos señalado ya antes en este mismo trabajo, que Aub afirmara en 1970:

He escrito cuentos mexicanos y seguiré escribiéndolos. Hasta tengo todavía sin hacer una gran novela mexicana. He hecho muchas películas mexicanas, malas, habladas en ese falso mexicano que hablan incluso los mexicanos más auténticos en el cine. Pero ¿teatro mexicano? (Kemp, 1977: 17).

²⁶⁶ Cf. p. 290.

²⁶⁷ Cf. p. 376.

Lo que hace especial *Como fue o la Revolución mexicana* es que supone una de las poquísimas obras dramáticas dedicadas al conflicto revolucionario en México dentro del teatro del exilio republicano. De hecho, sólo tenemos noticia de otra obra ambientada en el México revolucionario: *La vuelta de... ¿Manuel?*²⁶⁸, de Luisa Carnés, también inédita. Por las noticias que da de ella Echarreta (2002: 44-46), parece que se trata de una pieza inconclusa de temática social en la que la autora quiere aportar una justificación de la Revolución mexicana como fin inevitable ante las desigualdades del pueblo y en la que el protagonista, de familia burguesa acomodada, toma conciencia de clase y adopta las ideas revolucionarias en la lucha.

Y, si nos fijamos concretamente en la revuelta cristera, ni siquiera en las letras mexicanas encontramos muchas obras teatrales que se ocupen del tema²⁶⁹. El corpus de las mismas se compone sólo de doce títulos a lo largo del siglo XX. Dos de ellos, *Frutos de dolor o el triunfo de la Iglesia Católica en México* y *La perfecta alegría*, son contemporáneos a los hechos, escritos ambos por Francisco González Franco en 1928. Las diez obras restantes, en cambio, son bastante posteriores, y fueron escritas o estrenadas entre 1960 y 1999: *La conjura*, de Ignacio Helguera, publicada en 1960; *La paz contigo*, de Rafael Bernal, estrenada en 1960; *El juicio, el jurado de Toral y la madre Conchita*, de Vicente Leñero, estrenada en 1971; *Pico Pérez en la hoguera*, de José Revueltas, escrita en 1975; *El atentado*, de Jorge Ibarguengoitia, estrenada en 1975; *La muerte del Padre Pro*, de Víctor Hugo Rascón Banda, estrenada en 1988; *Corona de sangre*, de Luis G. Basurto, estrenada en 1990; *¡Que viva Cristo Rey! o De piedra ardiendo*, de Jaime Chabaud, estrenada en 1992; *El Cristo de Los Altos*, de Antonio del Bajío, publicada en 1995; y *La madre del cristero*, de María Elena Romo Limón, estrenada en 1999. Todas ellas han sido estudiadas y clasificadas por Avitia Hernández (2006: 539-563).

²⁶⁸ La obra no aparece titulada, pero el título anotado figura en el manuscrito, «en la página inicial[, escrito por] una mano que no parece la de la autora» (Echarreta, 2002: 44).

²⁶⁹ Sí prestó atención a esta guerra católica otro autor exiliado, Ramón J. Sender, pero en forma de ensayo –*El problema religioso en México. Católicos y cristianos*– y bastantes años antes de que iniciara su exilio republicano, ya que se publicó en la editorial Cenit, de Madrid, en 1928, en plena contemporaneidad de los hechos.

4.4. Microteatro

4.4.1. *La mañana siguiente* (1948)

4.4.1.1. Descripción de los materiales

El manuscrito de esta pieza se encuentra en el segundo documento de la caja 4 (ADV. C.4-2), escrito en tinta azul celeste entre el verso de la página 38 y la 50, y en tinta azul (ordinaria) de la página 51 a la 53. Las primeras páginas, hasta la 50, contienen correcciones escritas con el mismo color de tinta que las últimas tres páginas de la pieza. Su contenido es prácticamente idéntico a las versiones manuscritas, sobre todo a la primera. Puede apreciarse, a lápiz y en todas las páginas, la raya diagonal que cruza la página del ángulo superior derecho al inferior izquierdo e indica que ha sido pasada a máquina.

La primera transcripción dactilográfica del manuscrito se encuentra en el tercer documento de la caja 15 (AHC. C15.s/V.D03) y reproduce el mismo contenido y la misma disposición que el manuscrito –las didascalias de personaje, por ejemplo, aparecen centradas y subrayadas, en la línea anterior a la intervención, igual que en la libreta manuscrita–, sin ninguna corrección posterior a mano. El segundo mecanuscrito, en cambio, mantiene el contenido existente en el primero, pero no sólo varía la disposición formal del documento, sino que completa la pieza con las últimas cuatro réplicas y la acotación final, ausentes tanto en el manuscrito como en el primer mecanuscrito, que Aub añade de su puño y letra. Esta versión definitiva está catalogada como documento 20 de la carpeta 32 (AFMA. C.32-20)²⁷⁰.

Además del final manuscrito, a lo largo de las seis páginas del documento encontramos varias correcciones a mano, desde revisión de erratas hasta inserciones de acotaciones o cambios en frases enteras. Estas marcas manuscritas están hechas con tinta azul. En primer lugar, encontramos el *dramatis personae*, en mayúsculas y con los nombres de los personajes separados con comas, ya que

²⁷⁰ Éste será el único caso en que los materiales de una misma pieza estén dispersos en los tres archivos principales de Aub: como se ha indicado, el manuscrito se encuentra en el archivo de la Diputació de València; el primer mecanuscrito, en el archivo mexicano del Colegio de México; y el segundo y definitivo, en el archivo de la Fundación. Esta dispersión de materiales relativos a un mismo texto ilustra perfectamente la complejidad del trabajo en los archivos maxaubianos, la estrecha vinculación que hay entre ellos y la necesidad –según nuestro parecer– de elaborar un catálogo unificado de los tres.

aparecen en una misma línea. Debajo, el título de la pieza, en minúsculas y subrayado. Aub tachará esa primera línea dedicada al listado de personajes y rodeará con un círculo el título para señalar que debe ser lo primero en aparecer – tal y como está dispuesto en el manuscrito anterior, por ejemplo–. Las didascalias de personaje están en mayúsculas y las réplicas de los personajes se escriben a renglón seguido, a diferencia de en los documentos anteriores. Las acotaciones iniciales aparecen tabuladas.

4.4.1.2. «Un accidente involuntario»

En esta micropieza intervienen tres personajes: «Claudio, Carmen y Marcelino». Desconocemos el tiempo de la acción ni su espacio geográfico, a pesar de que, tanto por las referencias mencionadas por los personajes como por los mexicanismos de que están plagadas sus réplicas, no es difícil deducir que la acción tiene lugar en México. Lo que sí describe Aub con detalle en su acotación inicial es el espacio escénico, así como las primeras acciones físicas:

La habitación de un estudiante acomodado. Media mañana. El sol está tamizado por unas cortinas corridas ante la ventana abierta.

La cama aparece deshecha, llena de reburujones. Algo empieza a moverse. Claudio se despereza, se levanta.

Se desenmaraña el pelo con una mano, con la otra se frota el cogote. Se arregla el pijama. Va a la ventana, descorre las cortinas. Bebe un gran vaso de agua. Anda todavía con la borrachera de la noche anterior auestas. Sale por la izquierda, en la que se supone el cuarto de baño.

Se oye correr el agua. En la cama empieza a moverse otra persona. De pronto se sienta, es Carmen y grita. Aparece Claudio, en la puerta del cuarto de baño, envuelto en un albornoz.

Las dos primeras réplicas no dejan lugar a dudas de la sorpresa de los dos personajes, ya que Claudio grita «¡Dios!» y Carmen, «¡Tú!». Aunque parece que el chico quiere justificarse de algún modo, ya que empieza la siguiente frase con un «Te juro...», se ve interrumpido por Carmen, que le pregunta la hora. Claudio no la sabe, «quizás las nueve, o las once», y, al ver que Carmen «*se queda como idiotizada*», le suplica: «Por lo que más quieras no te echas a llorar. Te juro que no me di cuenta. Bebimos demasiado. Ni siquiera sabía que eras tú ni que estabas aquí. Ahora empiezo a recordar».

La chica parece no prestar mucha atención a sus explicaciones y le pregunta si tiene teléfono, porque tiene «que avisar a casa». Claudio se interesa por lo que les va a decir. Aunque el primer impulso de Carmen es decirles que «me quedé a dormir con Julia», pronto cae en la cuenta de que su familia debe estar buscándola y «llamando a todas partes», por lo que implicar a la amiga no sería buena idea. Claudio le propone una salida: «Podemos decir que al salir de la fiesta fuimos a dar una vuelta en coche, que éste tuvo una avería grave y que tuvimos que pasar la noche en un hotel, o que no quisiste y dormimos al raso». Al comprobar que es relativamente temprano, «las ocho y media» –a pesar de que Aub indique en la acotación inicial que es «media mañana»–, Carmen va a vestirse al cuarto de baño que le señala Claudio, mientras éste «*se vuelve para no ver a Carmen levantarse. Esta sale de la cama envuelta en una sábana, coge sus prendas y entra en el cuarto de baño*».

El chico se enciende un cigarro, también «*idiotizado*», pero en seguida llaman al timbre con insistencia, e incluso «*con el puño en la puerta*» varias veces. Aunque el inquilino no abre, «*se levanta, evidentemente preocupado*» y la chica «*se asoma a medio vestir*» un momento para pedirle que no abra a nadie. Sin embargo, la puerta se abre desde fuera y entra Marcelino, que da las gracias a alguien que está en extraescena, y se justifica con Claudio diciéndole que suponía que todavía dormía y que le ha pedido al portero que abriera con el pretexto de que temía que le «hubiera pasado algo». Claudio le pregunta si sus motivos son graves para haberle despertado «después de lo de anoche», y Marcelino le responde que «no sabemos qué ha sido de Carmen». Claudio se muestra (falsamente) desconcertado, sin entender qué tiene que ver con él, pero el recién llegado le aclara que «Albornoz y Bayeda os vieron salir juntos de casa de Pepe». Claudio les quita crédito: «Estaban más borrachos que nosotros», y, cuando Marcelino insiste –«Pero tú bailaste con ella»–, Claudio sigue echando pelotas fuera: «Y tú, y todos. Todos bailamos con todas. Fue una party que hará historia. Pepe se portó... ¿Cuántas botellas de whisky bebimos?». Pero el amigo no está para seguirle el juego, porque «Carmen ha desaparecido. En su casa andan locos. Me despertaron hace una hora». Claudio sigue quitándole importancia, aduciendo posibles motivos que justifiquen su desaparición, teniendo en cuenta «lo tomados que estábamos todos». Pero Marcelino descarta todas las causas propuestas por Claudio, y le informa de que ya han preguntado en todos los hospitales y en tránsito y nadie sabe nada.

Así que Claudio le pregunta entonces por qué motivo se ha presentado en su casa. Marcelino no se anda con rodeos: «La mera verdad, últimamente la anduviste rondando mucho». Y le recuerda, además, que es su novia. Aunque le pide que le acompañe a buscarla, Claudio se queda pensativo y, tras una pausa, le acusa de que la única explicación que él ve para justificar su presencia en su habitación es que creía que iba a encontrar allí a Carmen. Marcelino intenta exponer sus motivos, pero Claudio parece enfadado y le reta: «¿Y si Carmen hubiera estado aquí? ¿Qué hubieras hecho? [...] Nada, claro, marcharte y contarle por ahí». Aunque Marcelino intenta evitarlo en un principio, pronto se enzarzan en una pelea:

Marcelino: ¿Por quién me tomas?

Claudio (*levantándose*): Por lo que eres, un infeliz.

Marcelino: ¿Qué te pasa? ¿La cruda?

Claudio: Márchate. O mejor, espera. ¿Te acostabas con Carmen?

(*Marcelino reacciona, va hacia Claudio, lo abofetea*).

Marcelino: ¡Cerdo! (*Claudio no se defiende. Marcelino sale*).

Tras esta salida airada, Claudio vuelve a encenderse un cigarro en lo que Carmen aparece de nuevo en escena, «*en traje de noche*», después de escuchar la escena entre los dos amigos. Claudio le pregunta sin tapujos si era virgen y, ante la confirmación de la chica, parece desconcertado. Esa revelación produce en los jóvenes efectos contrarios a los esperados: ella parece no darle importancia y tomárselo de manera pragmática, mientras que él le da mucha importancia y le invade el sentimentalismo:

Carmen: No pongas esa cara de asustado. Algún día había de dejar de serlo.

Claudio: Si tú quieres...

Carmen: ¿Qué?

Claudio: Yo...

Carmen: ¿Me ofreces tu mano?

Claudio: No lo tomes así...

Carmen: Eres capaz de decir que me quieres.

Claudio: Bueno, está bien: no me mires así. Me he portado como un cerdo.

Carmen: ¿Tú crees? ¿Recuerdas algo?

Claudio: No. O sí. No lo sé. No importa. O sí, importa. Me importa.

Carmen: Cálmate.

Claudio. ¿Qué quieres que te diga? Pero yo no tuve la culpa.

Carmen: Nadie te la echa.

Claudio: ¡Cómo que no! Tú eres mi amiga. Marcelino es mi amigo.

Carmen: ¿Qué esperas de mí? ¿Qué [sic] te haga una escena? ¿Qué saldríamos ganando? Lo que pasó, pasó.

Claudio: ¿Piensas contárselo?

Carmen: ¿A Marcelino? No, ¿para qué? Fue un accidente involuntario. No cuenta.

Claudio: Eres una chica estupenda.

Carmen: ¿Hasta ahora te das cuenta?

Claudio, que ahora ya se ha quedado tranquilo, al comprobar que no tendrá que casarse con Carmen por haberla desflorado, ni parece que su amistad con Marcelino vaya a peligrar por esta traición, le pregunta a la chica qué van a hacer, y ella opta por seguir la opción de llamar a casa y contarles lo de la avería automovilística. Ultiman los detalles de la mentira, como el lugar en el que sucedió, pero Carmen se da cuenta de que «no se lo van a tragar». Claudio, de pronto ventajista, le responde que «¿Qué más te da?» y se le acerca con intenciones de besarla, pero Carmen le aparta con brusquedad: «¡Quieto! [¿]Qué te has creído[?] ¡Qué asco de hombres!». Sale, él le pide que se espere para acompañarla, pero Carmen, decidida, le recomienda que se duerma y descanse, «que buena falta te hace», y «*sale, definitivamente*». Aub pone con esa acotación el punto final de la pieza, que cierra con la fecha de escritura, 1948 (a pesar de que puede apreciarse un 50 debajo del 48, pero daremos por válida la última fecha anotada, aunque conozcamos las imprecisiones de Aub respecto a la datación de sus obras²⁷¹).

La mañana siguiente, pues, es una obra que, a pesar de su brevedad, condensa en sí misma dos de las características fundamentales del teatro de Aub: el magnetismo de los diálogos y la presencia de un personaje femenino fuerte y resolutivo. Además de servirse de temas presentes en el resto de la producción aubiana como serían la traición o el engaño. Como hemos señalado ya en este trabajo, los personajes de esta micropieza, a pesar de lo que declaró Aub acerca de que no escribía teatro mexicano (Kemp, 1977: 17), sí son del país azteca. Así lo indican los mexicanismos como *cruda por resaca, tomados por bebidos o mera por pura*. Además, Aub apunta también el estrato social al que pertenecen desde la

²⁷¹ Cf. Kemp, 1977: 8; Monti, 2002: 24; o la n. 98.

primera línea de la obra, cuando especifica que el lugar de la acción es la habitación de un estudiante «acomodado», que casa perfectamente con el resto de información que vamos conociendo acerca de ellos. Esta obra, aunque muy diferente en su contenido, nos remite por la situación inicial, la de dos jóvenes que acaban de pasar la noche juntos, a *Comedia que no acaba*²⁷², a pesar de que, en este caso, los dos protagonistas perciben lo ocurrido como un error desde el principio y el final resulta incluso beneficioso para el chico, detalles que la sitúan en el extremo opuesto a la pieza del ciclo judío aubiano.

4.4.2. Crimen

4.4.2.1. Descripción de los materiales

Esta pieza está catalogada como documento 18 del volumen 26 de la caja 15 (AHC. C15.V26.D18). Dicho documento se compone de cuatro copias iguales mecanuscritas de la obra, cuya extensión es de un folio y medio. El documento original no presenta casi ninguna anotación manuscrita, ya que debe tratarse seguramente de copias a limpio, salvo por una pequeña marca a lápiz que une una palabra con su última letra, que quedó espaciada. Además de ésta, la otra ligera anomalía formal es la inserción de dos palabras, mecanuscritas, en un interlineado al lado de una barra que indica su posición inicial en la siguiente frase. El título aparece en mayúsculas y centrado; las didascalias de personaje también están tabuladas y escritas en mayúscula, con el nombre completo; la segunda página va numerada en la parte central del margen superior; y las únicas acotaciones de la pieza no aparecen en cursiva ni subrayadas, sino en letra redonda como el resto del documento, aunque la primera, por estar inserta en una réplica, aparece entre paréntesis.

4.4.2.2. Un crimen ejemplar dramático

Esta pieza breve nada tiene que ver con la obra homónima del primer teatro de Aub²⁷³. Este *Crimen* se reduce prácticamente a un diálogo entre los dos

²⁷² Cf. p. 80.

²⁷³ Cf. pp. 45-46.

personajes que lo protagonizan: el «JUEZ» y «GUILLERMO», el acusado. Sólo una réplica no va atribuida a ninguno de los dos, sino a «UNA VOZ», que surge de entre el público ficcional de la sala del juzgado, espacio en el que se desarrolla la acción. Sin embargo, Aub no añade ninguna acotación inicial que lo describa ni que sitúe al lector, sino que se deduce por el diálogo.

Es el juez quien inicia la escena preguntándole a Guillermo si es cierto que ha transformado su casa en un taller literario y, como el acusado responde que no le entiende, el juez detalla

que usted señala los libros a espulgar, que su esposa los lee, su cuñada los anota, su hermana mecanografía lo subrayado, que su hija mayor y su madre corrigen los folios mientras su hija segunda pone en limpio el primer borrador que su amigo Gonzalo Santamarina revisa.

Pero Guillermo no responde directamente a la pregunta, sino que se queja de que mezclen su vida personal con la acusación de que es objeto, y seguidamente añade: «Ya admití que la maté. Lo siento. No fue a sangre fría». El juez le replica que fue en un estado frenético, debido a que «el catedrático de Literatura del Instituto de Jerez señaló la misma errata en su libro que en la fuente de que fue tomada». Guillermo se muestra en este punto quisquilloso y perfeccionista al reconocer que la víctima tenía la obligación de revisar las fichas y que su lapsus le puso en ridículo e impidió su nombramiento en la Academia (cuya mayúscula inicial hace pensar que se trata de la Real Academia Española, a menos que sea la maxaubiana Academia Española, en la que ingresó el autor el 12 de diciembre de 1956, a pesar de que es poco probable, ya que no creemos que estuviera inventada para cuando Aub escribió esta pieza²⁷⁴). Es en este punto de la obra cuando una voz le grita al acusado que no pierda todas las esperanzas, éste se lo agradece, y el juez grita: «¡Orden o hago despejar la sala!», información que nos confirma el espacio de la acción. Guillermo continúa entonces justificando su proceder: «Todo el mundo sabe que Garcilaso

²⁷⁴ Aunque su ingreso en la Academia Española tuvo lugar en 1956, como indica el año de edición de su discurso, *El teatro español sacado a [la] luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, Aub no creó esta genial broma literaria –nada exenta de crítica, como es habitual en el autor– en 1956, sino que fue el detalle navideño que mandó a «bastantes gentes» (Aub y Monléon, 2016: 59) en 1971, como había hecho antes, otros años, con *El Correo de Euclides*, del que sería un número especial. De hecho, esta broma literaria se le ocurrió en abril de 1970, como deja constancia en sus diarios (Aub, 1998: 452). Para más información sobre este genial discurso imaginario, cf. Pérez Bazo, 1993; Muñoz Molina, 1996: 31-33 y Mengual, 2015.

Afán de Rivera no es un poeta del siglo XVI. El que así aparezca en mi historia...». Pero el juez le interrumpe para matizar que «reaparece», y que por esa equivocación la mató. El acusado le pregunta si no le parece una razón suficiente y, como el juez responde que no, él insiste en su justificación:

Pues si hubiese que volver a hacerlo lo haría de nuevo. Una ficha es una ficha. Un erudito lo es o no lo es. La literatura es más respetable que el hombre. La eduqué en estos principios. No supo seguirlos. Fue su final. La suspendí.

A lo que el juez añade: «Definitivamente, sin opción a presentarse de nuevo». Y Guillermo responde que podrá hacerlo ante Dios, y que él le comprenderá, porque es «el gran archivero», quien tiene las fichas de todos, con «sus altas y sus bajas, sus pecados y buenas obras». Compara a Dios con una gran computadora, aunque lamenta que no necesiten archiveros ni bibliotecarios. El juez, como indica Aub en acotación, pasa a tutearle, y le responde: «Por ahí te condenas. [...] Serías capaz de acabar con ellas». Como Guillermo responde que «sin eso acabarían con nosotros», el juez le condena a cadena perpetua, el acusado exclama que antes muerto, y la acotación que pone fin a la pieza reza: «*El juez saca un arma, dispara*».

Esta pieza brevísima, como ya apunta su título, sigue la línea de los microrrelatos aubianos conocidos como *Crímenes ejemplares*, que Aub publicó originariamente en su revista unipersonal *Sala de Espera*²⁷⁵ a partir de 1948, y que luego verían también la luz en formato libro y en varias ediciones que iría ampliando²⁷⁶. Solo que, en esta ocasión, en lugar de presentar este «crimen» como microrrelato, lo presentó como microteatro. De hecho, la teatralidad inherente en los *Crímenes ejemplares* narrativos ha quedado más que probada en numerosas ocasiones en que estos microrrelatos han sido subidos a escenarios de todo el mundo con gran éxito, como se recoge, por ejemplo, en los trabajos de Biagini (2006: 80-101), Tejada Tello (2013: 55-57; 2015: 146) o de Malgat (2015: 72-73, 75) para el caso de las puestas en escena en Francia. En España, la última de las veces que se han subido a las tablas de un teatro público (ya que son textos también muy populares para trabajar con estudiantes de interpretación) ha sido dentro del

²⁷⁵ Para más información sobre esta revista, cf. n. 55.

²⁷⁶ Para más información acerca de los microrrelatos criminales maxaubianos, cf. Perucho, 2002; Valcárcel, 2003; Valls, 2004 y 2006 y Tejada Tello, 2013.

collage dramático aubiano *Tengo tantas personalidades que cuando digo «te quiero» no sé si es verdad*, con dirección y dramaturgia de Jesús Cracio a partir de textos de Aub, en 2015²⁷⁷. Estos microrrelatos incluso han sido –o, en algunas ocasiones, se ha intentado que fueran– llevados a la gran pantalla, como exponen también Tejada Tello (2006) y Biagini (2006: 101-112), hasta en vida del autor, cosa que no ocurrió con las versiones teatrales.

En cuanto a este *Crímen* originalmente teatral e inédito, por su contenido entendemos que el acusado, Guillermo, una suerte de filólogo, historiador de la literatura, profesor, erudito... mató a su hija, quien colaboraba, como el resto de la familia, en la elaboración de los libros del padre, por haber reproducido una errata relativa a las fechas de vida de un autor, hecho que señaló un catedrático de instituto de provincias, y ridiculizó al protagonista de la pieza, impidiendo su nombramiento como académico.

A pesar de que se reconoce el estilo de Aub en el diálogo, con sus réplicas ágiles, sus juegos de palabras, el uso del sarcasmo,... puede apreciarse que la pieza no termina de estar bien resuelta. Las intervenciones finales son algo confusas, y el final propiamente, que el juez saque un arma y le dispare, parece precipitado e inverosímil, aunque efectista. También llama la atención el tiempo verbal que Aub usa en la primera acotación: «*de pronto, le tuteaba*». El uso del pasado en una acotación teatral es extraño e inusual, y sorprende que Aub, versado autor dramático, lo emplee. Dada la inexistencia de referencias temporales o históricas, resulta muy difícil establecer una fecha de composición de la pieza. A pesar de ello, nos inclinamos a pensar que debe ser posterior a 1948, cuando empiezan a aparecer los «Crímenes» narrativos.

4.4.3. México (ca. 1950)

4.4.3.1. Descripción de los materiales

²⁷⁷ El montaje, producción del Teatro Español, se estrenó en las Naves del Matadero, de Madrid, con motivo del nuevo nombre de la rebautizada Sala 2, que pasó a llamarse Sala Max Aub, y estuvo en cartel del 14 de mayo al 14 de junio de 2015. Puede leerse una reseña detallada de la función en Lázaro (2015a).

El manuscrito de esta pieza se encuentra en el documento 20 de la caja 7 (ADV. C.7-20). La versión manuscrita está escrita en tinta violeta en dos páginas de la libreta en la que se encuentra, la 34 y la 35. No se diferencia en nada, ni en su contenido, ni en su forma, de la versión mecanuscrita que se comentará a continuación, salvo en el color de la tinta y en el espacio físico que ocupa. Este documento, sin embargo, aporta dos datos de interés. El primero tiene que ver con la relación del título con el texto, ya que, en el manuscrito, aparece anotado y subrayado en el margen superior izquierdo, no centrado, e inclinado ligeramente, en diagonal con el ángulo recto de la hoja. Este detalle, sin aparente importancia –ya que en la versión última no hay duda de que funciona como título de la micropieza–, indica que el autor señaló este texto como material clasificado en la temática «México», etiqueta que utilizaba en sus anotaciones manuscritas para reflexiones varias acerca de su país de acogida, o para notas para una proyectada (y nunca realizada) novela sobre el mismo a la que ya hemos hecho referencia. Y el segundo dato de interés pragmático es la cruz, hecha a lápiz rojo, que tacha suavemente el texto, marca que Aub utilizaba para indicar que ese material había sido pasado a limpio, mecanografiado.

La versión definitiva está catalogada como documento 17 de la caja 2, volumen 3 (AHC. C2.V3.D17). Dicho documento se compone de dos copias mecanuscritas de la pieza. En la primera, encontramos un par de correcciones manuscritas (una tilde fuera de lugar y la ausencia de una letra en una palabra) que son subsanadas en la segunda copia. El título aparece en ambas en mayúscula, pero en la primera también subrayado, igual que las didascalias de personaje. En la copia definitiva, sin embargo, se eliminan los subrayados, salvo para indicar la cursiva en algunas palabras usadas de modo metalingüístico, aunque no en todas las que aparecen con esa función. Como en otras piezas, el inicio de intervención o acotación aparece tabulado.

4.4.3.2. Reflexión personal en formato teatral

A pesar de estar escrita en forma dramática, *México* parece más acorde con una anotación de los diarios aubianos que con una pieza teatral. No sería la única vez que Aub convirtiera una anotación de sus diarios en una pieza teatral breve: incluye en su diario español *La gallina ciega* la obra *Paso del señor Director General*

*de Seguridad*²⁷⁸, en la que recrea las peripecias de Núria Espert y José Monleón para organizar la lectura dramatizada que el autor exiliado ofreció finalmente en el Teatro Fígaro de Madrid en octubre de 1969. También podemos encontrar en sus diarios diálogos que escribe en formato dramático, es decir, anotando el nombre de quien habla al inicio de cada réplica, como hace, por ejemplo, en *Enero en Cuba* (Aub, 2002d: 114, 115, 163). Parece que eso mismo hace en *México*, ya que la acción es nula y se limita a reproducir una conversación entre Aub y dos autores mexicanos acerca del vocabulario dispar del español que se habla en España respecto al que se habla en México. El carácter autobiográfico de la pieza es claro, ya que uno de los personajes es «Yo», y concluye con una acotación/reflexión impregnada del sentido crítico de Aub.

Está situada, como indica la primera acotación, «en el sindicato de Autores», donde están «Matilde Landeta y Ricardo Parada León». Esta primera línea de la pieza nos permite obtener información paratextual relevante. Por ejemplo, aventurar una posible fecha de escritura. Si bien Aub se refiere al «sindicato de Autores», se trata en realidad de la Sección de Autores y Adaptadores Cinematográficos del STPCM, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de México (que más tarde pasaría a denominarse STPC de la RM, es decir, de la República Mexicana), fundado en marzo de 1945, cuando se escindió del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) (García Riera, 1988: 18-19). Según una carta que el autor escribe años más tarde, en 1953, a Rafael Portas, Secretario General de la Sección a la que pertenecía, con el objetivo de «presentar mi candidatura para el ingreso en la Sección de Directores» (AFMA. C.11-34/1), Aub afirma que «soy socio Fundador de nuestro Sindicato» (AFMA. C.11-34/1), el STPCM, ya que, como señala Juan Rodríguez (2003: 216), Aub perteneció desde octubre de 1943 al STIC, hasta la fundación del STPCM un año y medio más tarde.

Desde 1943, Aub trabajó como guionista, dialoguista y adaptador cinematográfico, además de ser también profesor de Técnica cinematográfica y de Actuación cinematográfica en el Instituto Cinematográfico, y asesor técnico de la Comisión Nacional de Cinematografía. Lo explica él mismo en la carta anteriormente

²⁷⁸ Cf. p. 110.

citada, o en otra enviada a Ricardo Muñoz Suay, años después, en 1966, en la que le describe su trayectoria en el cine:

En mi puñetera vida me hacía ocupado de cine [sic] hasta el día en que entró Malraux en mi despacho de la Secretaría de Educación Pública, en Barcelona, y me dijo: –Vamos [a] hacer una película con ‘L’Espoir’ [...]. Fui profesor del Instituto Cinematográfico, que pagó durante doce o quince años el Sindicato antes de subdividirse entre el STIC y el STPC de la RM. Di clases durante cuatro años, de actuación cinematográfica, y durante diez –hasta su desaparición– de Técnica Cinematográfica. Y hasta hice [...] un diccionario de términos cinematográficos [...]. [Trabajé] como Consejero Técnico de la Comisión Cinematográfica que creó el gobierno para asesorar al Banco Cinematográfico [...] Al llegar aquí y tener que rehacer mi vida, sin un céntimo, caí en las redes del cine «nacional» para mi mayor vergüenza [...]. En 10 años, hice más de cincuenta películas (dale al verbo hacer todas las acepciones cinematográficas del caso de un adaptador) (AFMA. C.10-39/2)²⁷⁹.

Así que, volviendo a la pieza que nos ocupa, resulta perfectamente posible que Aub se encontrara en el «sindicato de Autores» con Landeta y Parada León, ya que ambos trabajaron en la industria cinematográfica mexicana durante años.

Matilde Landeta (1913-1999) fue una pionera dentro del cine mexicano –y latinoamericano en general– como directora y guionista. A pesar de que dirigió sólo cuatro películas, las tres primeras fueron durante los años conocidos como la Época de Oro del cine mexicano: *Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* (1950) y *Trotacalles* (1951). Esta última fue escrita originalmente por ella, mientras que las dos primeras fueron adaptaciones de las novelas homónimas del escritor mexicano Francisco Rojas González. Sin embargo, la carrera de Landeta en el cine mexicano se vio truncada por las decepciones e impedimentos con que se encontraba al ser mujer en un mundo de hombres, así que optó por trasladarse a Estados Unidos, donde rodó numerosísimos cortometrajes y medimetrojes. No fue hasta la década de los ochenta cuando su trabajo y su valía empezaron a ser reconocidos y premiados: en 1983 se la nombró presidenta vitalicia de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas; en 1988 recibió varios reconocimientos por parte de instituciones mexicanas destacadas como la UNAM o la SOGEM; en 1992 se

²⁷⁹ Para una visión panorámica de la labor de Aub en el cine a lo largo de su vida, cf. Rodríguez, 2003; para un estudio más concreto de su etapa mexicana, cf. Romero-Marco, 2006.

reconoció su trayectoria con un Premio Ariel; etc. En 1991 dirigió su último largometraje, *Nocturno a Rosario*²⁸⁰.

Ricardo Parada León (1902-1972), por su parte, además de escritor de relatos, fue uno de los renovadores del teatro mexicano como dramaturgo, y una destacada figura dentro de la gestión cultural y escénica del país. Entre otras cosas, formó parte del grupo fundador de la Unión de Autores Dramáticos; fue gerente y director artístico y escénico de la compañía La Comedia Mexicana; y subdirector de la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) cuando se fundó. A partir de la década de los cincuenta también combinó su labor teatral con la cinematográfica como guionista y adaptador²⁸¹.

Por tanto, la pieza breve de Aub podría situarse a principios de los cincuenta, cuando parece verosímil que los dos guionistas y la cineasta se encontraran en las oficinas de su sindicato. A pesar de ello, es el único texto, del que se tenga conocimiento, en el que Aub los nombra, ya que no aparecen en ninguna de las anotaciones de sus diarios publicados.

La primera réplica de la pieza la da «Yo», es decir, Aub, y marca desde el inicio el tema de toda la escena: «Nuestro secretario de actas dijo *réclame* y poco faltó para que me levantara...». El comentario parece no sentar muy bien a Matilde, quien replica: «Claro, ustedes dicen *orsay* en el fútbol y ni quien proteste». Aub le responde que, quien dijera *orsay* en vez de *órsay* (fuera de juego), debía ser un andaluz, y que, además, «la costumbre es ley y la ley costumbre». A lo que Ricardo insiste en que «aquí dicen *réclame*». Aub incide una vez más en el error: «Pero nuestro secretario es escritor...». A Matilde no le parece un argumento válido: «¿Y qué? En México se dice *réclame* y estamos en México. En España dirán lo que quieran». Aub responde, irónico: «El esdrújulo será influencia michoacana...», cosa que Ricardo desmiente. Parece que esa característica dialectal llamaba la atención de Aub, ya que volverá a hacer alusión a ella, relacionándola con el nacionalismo, en el cuento «La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro»: «los peces de Michoacán se habían vuelto nacionalistas. Empezaron por inventar el esdrújulo para marcar su independencia sobre las lenguas antiguas» (Aub, 2006b: 170).

²⁸⁰ Para más información sobre la vida y la obra cinematográfica de Matilde Landeta, cf. González Calderón, 2014: 69-73.

²⁸¹ Para más información sobre las obras y guiones de Parada León, cf. Rubio Pacho, 2002.

Seguidamente, Matilde –como marca la acotación, «*sin venir a cuento*»– inicia una reivindicación lingüística, porque están «cansados de que ustedes [los españoles] nos soben las palabras o las desvirtúen». Y pregunta que «con qué derecho llaman tomate a nuestro jitomatlt [sic]». Y Ricardo se suma a la diatriba y pide explicaciones acerca de llamar pavo al guajolote, si «siempre se han llamado guajolotes, pípilos o cóconos y no pavos», cuando, además, era un animal «nuestro», es decir, de origen americano. Matilde pone la puntilla en la última intervención de la pieza: «Ahora va usted a San Juan y pide un pavo... ¡Qué pena!...». El Mercado de San Juan es uno de los más populares y antiguos de Ciudad de México, situado en el centro histórico, a pesar de que actualmente se ha convertido en un mercado muy enfocado al turismo.

Aub cierra la pieza con una falsa acotación, ya que, a pesar de aparecer formalmente como una, entre paréntesis, no da ninguna información escénica, sino que se trata de una reflexión, escrita, además, en un tono muy habitual en sus diarios:

Ese odio en una descendiente de italiano, en un tipo que podría ser... suizo, ese ascendiente de lo indio es conmovedor, un tanto ridículo –¿qué diríamos hoy de un habitante del Sacio que dijere: ¿Qué han hecho de nuestra lengua?-. Y ese sentimiento en general... ¿Por qué? No es la colonia. Ese sentimiento posiblemente no existía entonces, ni en el siglo pasado. Ni tiene que ver con la nacionalidad, sí con el nacionalismo: con el convencimiento de que los extranjeros –y más los españoles– les vienen a quitar sus medios de vida. Es un sentimiento económico y social...

Por tanto, la intención de Aub al reproducir en esta micropieza ese encuentro (o desencuentro) con sus compañeros de profesión, cuyo contenido llega a describir como «odio», es incidir en lo que él llama el nacionalismo de algunos mexicanos, pero que podemos interpretar también como racismo o xenofobia, y que, por desgracia, sigue presente hoy en día en muchas partes del mundo. Esta pieza, pues, a pesar de lo local que resulta por las alusiones lingüísticas, tiene un trasfondo que podría trasladarse perfectamente a otro escenario y seguir manteniendo su mensaje.

4.4.4. Monólogo de un actor

4.4.4.1. Descripción de los materiales

Esta pieza está catalogada como documento 16 de la caja 15 (AHC. C15.s/V.D16). Dicho documento se compone de cuatro copias iguales mecanuscritas de la obra, cuya extensión es de dos folios, a pesar de que en el segundo se ocupan sólo un par de líneas. El título aparece en mayúsculas y centrado, y la segunda página va numerada en la parte central del margen superior. La intervención del único personaje no va marcada por su didascalia, sino por un guión que da inicio a la micropieza. Tampoco aparece ninguna acotación teatral, pero encontramos referencias escénicas insertas en el propio discurso del actor. El texto se divide sólo en dos párrafos y ambos se inician con una tabulación.

4.4.4.2. Micro-monólogo metateatral con asuntos políticos al fondo

En este breve monólogo, Aub deja claro que lo importante está en el discurso del actor, al que ni siquiera se molesta en poner nombre. Como se ha indicado, no aparece una didascalia de personaje, sino que el monólogo se inicia con un simple guion y conocemos la naturaleza del locutor por el título de la pieza. Tampoco hay ninguna acotación inicial o final que nos describa el espacio de la acción. Estos dos detalles apuntan a que Aub quiere fijar toda la atención del lector en el contenido del mensaje. Y que, en caso de un posible montaje, no le importa dar ninguna indicación para su ejecución escénica, más allá de las que se deducen del mismo parlamento, como los elementos de escenografía que pueda haber, como se verá a continuación.

El actor inicia su discurso juzgando la actitud del público que compra su entrada y se sienta cómodamente a ver la obra: «No. Es demasiado fácil. Venir, comprar el boleto, sentarse: primera, primera, segunda, segunda, tercera, tercera: empezamos, empezamos. Rogamos al público que ocupe sus asientos». Como se ha indicado ya al comentar la pieza *Teodora*²⁸², en México es costumbre que el inicio de la función se anuncie con tres llamadas, normalmente por megafonía, igual que como Aub las reproduce en el monólogo, o bien añadiendo la palabra *llamada* tras

²⁸² Cf. p. 388.

el número ordinal, siempre repitiéndolo dos veces. El actor prosigue con el monólogo e inicia su intervención metateatral:

Y se levanta o se corre el telón y empieza la comedia, la que sea: hasta las de Pirandello que no quería o quería jugar con este espejo que, según algunos, debe de ser el escenario; o con los personajes. No era él solo, también Unamuno y un tal Shakespeare. Actores de actores, teatro en el teatro del teatro. Todo y todos lo han hecho.

Pirandello, efectivamente, está considerado por la crítica y los historiadores del teatro uno de los precursores del metateatro –término acuñado por el crítico estadounidense Lionel Abel en los sesenta²⁸³– en la dramaturgia contemporánea universal del s. XX, por obras como *Seis personajes en busca de autor* (1921), *Cada cual a su manera* (1924) o *Esta noche se improvisa* (1930), títulos que el dramaturgo italiano estimaba como los más significativos de su producción dentro del juego del teatro en el teatro, como señala Luperini (1992: 36) o el propio Pirandello (1992: 79). Sin embargo, como aprecia el actor de este monólogo –y, por ende, el propio Aub–, la práctica metateatral no tiene su origen en el pasado siglo, sino que ya Shakespeare la usó en numerosas piezas, desde aquellas en las que insertaba en la obra representaciones teatrales llevadas a cabo por los actores, como, por ejemplo, en *Trabajos de amor perdidos* (1597) o *El sueño de una noche de verano* (1605), hasta esas otras en las que los personajes fingen ser quienes no son, en la mayoría de los casos haciéndose pasar por alguien del sexo contrario, como en *Noche de Reyes* (1602)²⁸⁴. Pero también por esas mismas fechas, en nuestro teatro del Siglo de Oro, encontramos este tipo de ejemplos, en Cervantes –p. ej. *El retablo de las maravillas* (1615)–, en Lope –p. ej. *Lo fingido verdadero* (1608?)–, en Tirso –p. ej. *Don Gil de las calzas verdes* (1615)–, en Calderón –p. ej. *El gran teatro del mundo* (1641)^{285–286}. Así como el juego con los personajes, comúnmente llamado *pirandelliano* en el caso de la literatura contemporánea, pero que, como señala Aub, también Unamuno lo practicó en su teatro, coetáneo al de Pirandello, en piezas como *Soledad* (1921) o

²⁸³ Cf. Abel, 1963.

²⁸⁴ Las fechas citadas se corresponden con el estreno de las comedias shakespearianas.

²⁸⁵ Las fechas citadas se corresponden con el estreno de las obras, a excepción del entremés de Cervantes, cuya fecha es la de publicación, y la comedia de Lope, cuya fecha es la de composición.

²⁸⁶ Para un estudio del metateatro en las obras de Shakespeare, cf. Angus, 2016; para el mismo fenómeno en las de nuestro Siglo de Oro, cf. Moreno García, 1999.

Sombras de sueño (1926), aunque su ejercicio metaliterario más célebre sea el de su *novela Niebla* (1914).

A pesar de que en el monólogo sólo se mencionen tres autores, Aub recalca que utilizar este recurso es algo que «todos [...] han hecho» antes (y después)²⁸⁷. Y ese «todos» también le incluye a él, ya que en su obra publicada encontramos diversas variantes metateatrales en piezas como *Dramoncillo* (el ejemplo más claro dentro de la producción aubiano de teatro en el teatro), *Los guerrilleros*, *El hombre en el balcón*, *Paso del señor Director General de Seguridad* e incluso en *Comedia que no acaba*, sin olvidar su primer teatro, tan plagado de efectos metateatrales distintos, tanto en las piezas de vanguardia como en las de circunstancia²⁸⁸.

El *Monólogo de un actor* prosigue e incide en que, en realidad, todo el mundo se pasa el día haciendo teatro, y que «muchos van a él precisamente para descansar del teatro que han estado representando en casa, en la oficina, en el tajo». Esta idea de la vida como representación la encontramos en Aub mucho antes de esta pieza, sin duda, aunque desconozcamos su fecha de escritura. Podemos rastrearla en uno de sus primeros textos, *El desconfiado prodigioso*²⁸⁹, donde hace incluso alusiones a Arthur Schopenhauer que «nos conduce[n] de lleno al terreno de lo teatral (o mejor: de la teatralidad) en la vida cotidiana» (Sirera, 2002a: 21). A partir de este punto, el actor empieza a revelar la verdadera motivación de su monólogo, que es, precisamente, la contraria al hecho teatral: «Aquí no se trata de esto. Aquí no vamos a jugar. Aquí no vamos a representar». E insiste en esa idea de la improvisación, que genera que el espectáculo nunca sea el mismo: «si creen que miento no tienen más que volver mañana –si viven– para darse cuenta de que lo que preguntaremos será otra cosa, a otras personas». Porque esa es la intención del monologuista: implicar activamente al público e invitarle a subir al escenario a charlar de lo que quiera, sin máscaras, sin representaciones, sin teatro, para desconectar, de otro modo, del ídem que ha estado haciendo durante todo el día:

Las [personas] que van a subir aquí, si es que se atreve alguien a hacerlo, no va a ser un actor sino precisamente un espectador [sic]. Uno de esos que han pagado su entrada para olvidarse durante dos horas o tres de

²⁸⁷ Para un estudio exhaustivo del metateatro en la literatura dramática española, con especial atención a la contemporánea, cf. Jódar Peinado, 2016.

²⁸⁸ Cf. pp. 35 y ss.

²⁸⁹ Cf. pp. 46-47.

quién es. Le aseguro que podrá hacerlo. De otra manera. Pero podrá hacerlo, nadie va a impedirle decir lo que quiera acerca de su mujer, de su jefe, del general de Gaulle o del marqués de Sade.

Pregunta un par de veces si hay voluntarios, insiste en que está esperando a que alguien suba, que tiene mucho tiempo para esperar. En vista de que ningún espectador se anima, aporta más datos acerca de en qué consiste exactamente lo que está pidiendo y, al hacerlo, nos describe indirectamente el atrezo de que (supuestamente) dispone: «Se trata de sentarse cómodamente aquí arriba, a mi lado. Puede escoger: sillón, silla, taburete, sofá alto o bajo; y comer, si tiene ganas, y fumar y beber. ¿Hay voluntarios? ¿No hay voluntarios? Basta uno para empezar». Como pareciera que nadie de entre el público se animara, sigue ampliando la información, y, en esta ocasión, con una mención a la intención del dramaturgo de la pieza: «No voy a preguntarle nada y mucho menos a exigirle que nos cuente su vida. No sería descansar. No: vamos a charlar de política, que es lo único que le interesa al, digamos, autor de esta obra». Y su breve monólogo termina con una actitud mucho más proactiva, dirigiéndose a algún espectador en concreto: «Usted. Sí, usted. Lo mismo da. Si no quiere, su vecino. Una sola pregunta al primero que suba:

–¿Cree usted que algún día se acabarán las guerras?».

Nos encontramos, pues, ante un monólogo metateatral en tanto que habla sobre el teatro y sobre el metateatro en sí, y en el que hay insertas incluso alusiones autorreferenciales al «autor de la obra», de quien se nos dice que sólo le interesan los temas políticos. Si damos por supuesto que ese autor es el propio Aub, la descripción se ajusta bien a sus intereses, y la pregunta que el actor plantea no deja de ser una de las cuestiones que Aub, a lo largo de toda su obra, tanto desde el teatro como desde el ensayo o la narrativa con, por ejemplo, *El laberinto mágico*, trató, en cierto modo, de responder.

Podemos describir el método discursivo del monólogo como aquel en el que el locutor interpela no a un público ficcionalizado, sino al público real de la sala, a sus espectadores. Sin embargo, esta estrategia dramática, provocaría a su vez una ficcionalización de ese espectador al convertirle, y de qué modo, en un personaje más. Como explica Sanchis Sinisterra en su texto «El arte del monólogo», y si se tienen en cuenta las tres modalidades discursivas que él plantea en dicho texto (I: el

locutor se interpela a sí mismo; II: el locutor interpela a otro/s personaje/s; III, el locutor interpela al público),

Cuando [...] se concreta la naturaleza del destinatario interpelándolo como público real del teatro, es decir, como colectivo de espectadores que asiste a una representación, todos los mecanismos de la *dialogicidad* pueden ponerse en funcionamiento, ya que el personaje afirma encontrarse en una situación de «verdadera» interacción (estamos en un teatro, ustedes y yo, y mi discurso pretende *hacerles* algo). De hecho, como el Locutor convierte al público en Personaje-Testigo de su presencia y de su comportamiento escénicos, nos hallamos realmente ante una variante de las modalidades II: el Locutor interpela a otro personaje, presente en escena, integrando en ésta el espacio ocupado por los espectadores, que constituyen un Personaje B colectivo (Sanchis Sinisterra, 2018: 45).

Dado el contenido de este micro-monólogo, en el que la falta de referencias temporales o históricas es absoluta, resulta muy difícil aventurar una posible fecha de composición. Sin embargo, sí se puede afirmar que forma parte de su producción en el exilio americano por las referencias a los procedimientos teatrales mexicanos de una representación cuando alude a las llamadas, por lo que no se fecharía antes de 1943.

4.4.5. *En un campo de concentración, en octubre de 1943* (ca. 1946)

4.4.5.1. Descripción de los materiales

El mecanuscrito de esta pieza conforma el documento 4 de la carpeta 3 de la caja 12 (ADV. C.12-3/4)²⁹⁰. Dicho documento se compone de dos folios, ocupados casi en su totalidad por la pieza. Apenas tiene correcciones hasta el final, en el que Aub indica con una marca el cambio de posición de un pronombre en la última réplica mecanografiada, y añade otras tres intervenciones manuscritas con las que concluye la pieza. La otra corrección la encontramos en el mismo título, donde

²⁹⁰ Nos Aldás (2001: 144) da noticia de otra copia de esta pieza –aunque sin precisar la ubicación del documento– en la Biblioteca Daniel Cossío Villegas de El Colegio de México, lugar donde antiguamente se custodiaba el Archivo Max Aub de la institución, antes de su traslado al Archivo Histórico, dentro del Archivo Institucional. En nuestro trabajo en dicho archivo, no hallamos la copia mencionada.

mecanografía «1934» cuando, claramente, se trata de un error dactilográfico que enmienda a mano tachando «34» y anotando «43».

El título aparece en mayúsculas y centrado, y las didascalias de personaje, subrayadas y sin tabular, a pesar de ser lo más habitual en el resto de piezas. Sí encontramos tabulados los saltos de línea dentro de cada réplica. Una didascalia de personaje aparece sin subrayar en la segunda página, numerada de forma central en el margen superior.

4.4.5.2. El contexto espaciotemporal de la pieza

Esta pieza breve presenta el diálogo entre dos españoles, «Primer español» y «Segundo español» en, como indica su propio título –que funciona a la vez como acotación inicial espaciotemporal–, un campo de concentración, en octubre de 1943. Aub no especifica la geolocalización de dicho campo, de modo que, aunque lo más probable, si tenemos en cuenta la trayectoria literaria y vital del autor, es que se trate de un campo francés o incluso norteafricano, en 1943 podía tratarse también de un campo nazi o de un campo franquista, ya que Europa se plagó de campos de concentración durante esos años.

No obstante, en caso de tratarse de un campo francés, sería posible que fuera el mismo que Aub conoció y usó como escenario en otras piezas: el campo de Vernet d'Ariège. Esta hipótesis puede sustentarse en que dicho campo era de los pocos que seguía funcionando como campo de concentración en octubre de 1943, ya que muchos (Argelès-sur-Mer, Bram, St. Cyprien, Barcarès, Septfonds,...) habían sido cerrados o reconvertidos para otros usos²⁹¹. También el campo de Djelfa, escenario biográfico y literario de Aub, fue cerrado en junio de 1943 (Sicot, 2015: 188), por lo que tampoco puede tratarse del campo africano.

Como se acaba de apuntar, el autor testimonió su experiencia concentracionaria en numerosas obras durante los años sucesivos a su cautiverio, tanto en el campo de Vernet como en el de Djelfa²⁹². Si tomamos como válida la hipótesis de que el escenario de la micropieza que nos ocupa sea el campo de Vernet,

²⁹¹ Para un estudio del exilio republicano español y los campos de concentración en Francia, cf. Rafaneau-Boj, 1995; para una apreciación testimonial y literaria de esas experiencias concentracionarias, cf. Cate-Arries, 2012; Simón, 2012; y Nickel, 2019.

²⁹² Para un estudio de su paso por los campos, cf. Sicot, 2007; para conocer la huella de esa experiencia en su obra, cf. Nos Aldás, 2001 y 2011; Sánchez Zapatero, 2014: 223-321 y Naharro-Calderón, 2017: 171-191.

resulta de interés señalar las obras en las que Aub utilizó ese mismo campo como paisaje. En su producción dramática, es en *Morir por cerrar los ojos* (1944)²⁹³ donde encontramos Le Vernet como espacio final de la obra, aunque la primera alusión al campo la hace uno de los protagonistas, Julio, en el primer acto de la primera parte del drama, cuando afirma que su hermano, Juan, «está en el campo de concentración de Vernet» (Aub, 2006a: 284), ya que no sabe que se ha escapado. Tras el arresto de los dos hermanos españoles y su paso por el estadio de Roland Garros, ambos son internados en el campo de Vernet d'Ariège. Ese tránsito es idéntico al que sufrió Aub, preso en Roland Garros desde el 6 de abril y llevado a Vernet varias semanas después, el 30 de mayo, donde permanecería la primera vez –porque estuvo una segunda a finales de 1941– cerca de medio año, hasta el 30 de noviembre de 1940 (Malgat, 2013: 90, 92, 100). De modo que los protagonistas del drama se encontrarían en el campo de Vernet en el mismo momento que Max Aub, ya que las últimas escenas de *Morir...* transcurren el «10 de julio de 1940» (Aub, 2006a: 349). En esa segunda parte de la obra, el segundo cuadro del segundo acto tiene lugar en el «interior de un barracón [...] en el campo de concentración de Vernet d'Ariège», el primer cuadro del tercer acto en «frente de una barraca del Campo de concentración de Vernet» y el segundo cuadro de ese mismo acto alrededor de la «alambrada [que] atraviesa diagonalmente el escenario» (Aub, 2006a: 349, 357, 371).

Si bien en la producción dramática aubiana no encontramos de nuevo el campo de Vernet como escenario, sí aparece en su producción narrativa, poética e incluso cinematográfica. Está presente, por razones obvias, en la versión fílmica de *Morir por cerrar los ojos, Campo francés* (1965), cuarta parte de *El laberinto mágico*. También en los relatos «Vernet, 1940» (1948), «Un traidor» (1949), «Ruptura» (1949), «Historia de Vidal» (1949), «Los creyentes» (1949), «La guerra es lo mejor» y en las novelas cortas «Manuscrito cuervo» (1940-1950) y «El limpiabotas del padre eterno» (1955), títulos recogidos en su mayoría en *Cuentos ciertos* (1955) y que hoy pueden leerse en el volumen IV-B de las *Obras completas* dedicado a los relatos de *El laberinto mágico* (Aub, 2006c). E incluso Vernet es el protagonista del

²⁹³ Cf. pp. 69-70.

poema «Entierro en Vernet», anotado en su diario el 11 de noviembre de 1941 (Aub, 2003: 47-48).

Pero, en realidad, para la micropieza que nos ocupa, no es tan importante situar el campo o conocer de cuál se trata, ya que, al no especificarlo, la escena cobra mayor valor y puede ocurrir en cualquiera de los numerosos campos con prisioneros republicanos españoles que había todavía en octubre de 1943.

Esa fecha, en cambio, debe entrañar su importancia. Aub no se limita a indicar el año de la acción, sino que especifica también el mes en la que ocurre, hecho que nos lleva a pensar que el contexto histórico-político del momento tenía relevancia para la escena que el autor reproduce en la pieza. Sin duda, 1943 está marcado por ser el año en el que la balanza se decanta hacia el bando de las fuerzas aliadas en la segunda guerra mundial y, por consiguiente, supone el principio del fin del Tercer Reich. Los acontecimientos más destacados de la guerra son la derrota del ejército alemán a manos del ejército Rojo de la Unión Soviética en la batalla de Stalingrado, a principios de año; la rendición de las potencias del Eje en el territorio del Norte de África a mediados de mayo; y el armisticio entre la Italia fascista y los aliados a principios de septiembre²⁹⁴.

Entretanto, España vivía sumida en la represión del primer franquismo, con una dictadura que seguía con su proceso de fascistización del país, a pesar de que en 1943 Franco ya empezaba a esforzarse «por mantener buenas relaciones» (Preston, 2002: 527) también con el bloque aliado. En octubre de ese año destacan precisamente incidentes diplomáticos entre el gobierno franquista y las fuerzas aliadas, especialmente con los estadounidenses. Por un lado, los Aliados insisten en que Franco debe retirar la División Azul del conflicto y protestan por el apoyo militar y económico que presta a Hitler y que demuestra su actitud «pro alemana y antirrusa» (Preston, 2002: 547). Por otro, tuvo lugar lo que se conoció como «incidente Laurel», provocado por el telegrama que el ministro de Asuntos Exteriores, Francisco Gómez Jordana, envió, con el beneplácito de Franco, a José P. Laurel, el gobernador de Filipinas –puesto en el cargo por los japoneses como títere–, para felicitarle por su nombramiento. La propaganda japonesa, a través de Radio Tokyo, se hizo eco del telegrama, así como de otro similar enviado por el gobierno

²⁹⁴ Para una mayor información sobre los hechos acontecidos en aquel año en el transcurso de la guerra, cf. Beevor, 2012: 545-723.

hitleriano desde Berlín, y las fuerzas aliadas interpretaron ese gesto como un reconocimiento de España al fraudulento gobierno filipino y, por tanto, como una hostilidad hacia ellos (Preston, 2002: 548).

En cuanto al periplo vital de Aub, en octubre de 1943 se cumplía un año de su exilio en México, como recuerda en sus diarios (Aub, 1998: 105), ya que llegó el 1 de octubre de 1942 a Veracruz. Las anotaciones de ese año reflejan que el sentir de Aub, como el de la mayoría de exiliados republicanos, era «nuestra esperanza: Europa» (Aub, 1998: 107), es decir, confiaban en que la victoria aliada en la segunda guerra mundial derrocaría el régimen franquista y su exilio no duraría mucho tiempo más.

Sin embargo, como se verá a continuación al analizar la escena presentada en *En un campo de concentración, en octubre de 1943*, no parece que haya ninguna alusión a hechos histórico-políticos próximos al momento de la acción dramática, ya sean a nivel mundial o español, ni tampoco el cotejo de los diarios del autor nos indica qué interés pudo tener Aub en situar la escena en ese año, si es que lo tuvo. Asimismo, del diálogo mantenido en la pieza se desprende, como se señalará después, que el pacto Ribbentrop-Mólotov sigue vigente, por lo que no puede tener lugar en ese 1943 que anota Aub, sino que debe situarse entre agosto de 1939 y junio de 1941. No sería la única vez que Aub, dando referencias históricas en sus obras, se equivocara al fechar la acción dramática. En *De algún tiempo a esta parte*, por ejemplo, a pesar de que su protagonista afirma que está «en Viena, y en 1938» (Aub, 2002a: 394), si se analizan con minuciosidad los acontecimientos históricos que va relatando, de los que podemos conocer la fecha, así como los personales, y se cuentan los días que afirma que pasan entre ellos, resulta evidente que la acción tiene lugar en los primeros meses de 1939.

4.4.5.3. El comunismo frente al pacto germano-soviético

La conversación de los dos españoles que protagonizan la micropieza que nos ocupa, carente de acotaciones, gira en torno al comunismo. La primera réplica en boca del Primer español, «Nunca está uno equivocado del todo», sirve para llamar la atención del Segundo español e iniciar el diálogo, cuando le responde «¿Por qué lo dices? Además ¿por qué me diriges la palabra?». El primero le recuerda que «me tuviste por traidor [...] porque fui partidario de la paz con Franco, mucho antes que

tú». Su interlocutor afirma que sigue «sin serlo», a lo que el primero le apostilla que «no lo gritaría tan alto, a menos que hayas dejado de ser comunista». A partir de ese punto, identificamos al Segundo español como comunista, ya que en la siguiente réplica confirma que lo es, y «a mucha honra», y el diálogo se enmarca hacia una crítica –por parte del primero– y una justificación –por parte del segundo– de la ideología soviética. Tras la confirmación de su ideología, el primero le pregunta por qué habla con él, si «¿no te prohíbe tu partido toda relación con los que no participan de sus ideas?». Pero el segundo responde que no, que la prohibición afecta sólo a «los expulsados». De modo que el primero, siempre con cierta ironía en sus intervenciones, tras las que podríamos reconocer la voz del propio Aub, le pregunta qué piensa como comunista del pacto germano-soviético. El otro lo justifica y el primero le acepta la explicación con cierta condescendencia, pero sigue en busca de razones para ponerle en entredicho:

Segundo español: –[...] Los rusos sabrán lo que hacen. Deben defenderse. El capitalismo se ha vuelto intratable imperialismo.

Primer español: –Bien. Te lo voy a conceder porque quiero ir por otro camino. Tú fuiste, hasta última hora, partidario acérrimo de la resistencia. Resistir, resistir hasta que estallara la guerra europea. [...] Vamos a suponer que vosotros ganasteis. Aplastasteis a Casado. Démosle por fusilado. Besteiro, en la cárcel –lo que no le cambiaría mucho[–] y nosotros, los republicanos, rechazando victoriosos los ataques de los nacionales, los italianos, los nazis, ayudados, aconsejados por los soviéticos.

Ese hipotético escenario de una victoria comunista, entendida como un acto de resistencia hasta el inicio de la segunda guerra mundial, para forzar la inclusión de España en el conflicto y, por tanto, obligar a las fuerzas aliadas a intervenir, hubiera pasado necesariamente por, como señala el personaje, deshacerse de Segismundo Casado y Julián Besteiro, quienes precipitaron el final de la guerra y la victoria fascista al dar Casado el 5 de marzo de 1939 un golpe de Estado en las filas republicanas para entregar Madrid al ejército franquista²⁹⁵. Como muy bien explica Paul Preston en su libro sobre los últimos meses de la guerra,

²⁹⁵ Para más información sobre ese golpe, además del citado Preston (2014), cf. Márquez Hidalgo, 2010: 113-170.

Casado comenzó a preparar su plan en colaboración con las redes de espionaje franquistas y la Quinta Columna de Madrid, sin lo cual le habría resultado mucho más difícil unificar los diversos elementos de su golpe. El distinguido intelectual socialista Julián Besteiro, catedrático de Lógica de la Universidad de Madrid, le apoyó en sus acciones. Ambos hombres, junto con líderes anarquistas desilusionados como Cipriano Mera y el dirigente de la UGT Wenceslao Carrillo, formaron contra Negrín el Consejo Nacional de Defensa, presidido por el general José Miaja. La empresa nació con la esperanza de que los contactos de Casado con el servicio secreto franquista y los lazos de Besteiro con la Quinta Columna de Madrid facilitarían la negociación con Franco en Burgos. Es posible que también creyeran que, al inspirar un levantamiento militar «para salvar a España del comunismo», se ganarían la aprobación de Franco.

Casado justificó sus acciones aduciendo que pretendía impedir una toma de poder comunista inspirada por Moscú. Aunque esa acusación era claramente falsa [...]. La posterior justificación de Casado fue su indignación por el hecho de que Negrín y los comunistas hablaran de resistencia hasta el final cuando la escasez de alimentos y material lo hacía imposible. Al denunciar el compromiso de Juan Negrín con la resistencia continuada, estaba ignorando los hercúleos esfuerzos del presidente por conseguir diplomáticamente una paz negociada con garantías adecuadas ante el justificado temor a la represión franquista (Preston, 2014: 33).

Ese escenario hipotético de una España resistente que ha planteado el Primer español despierta la resignación del segundo: «Segundo español: –Otra sería nuestra suerte. / Primer español: –No lo dudo, pero mala. Figúrate: resistiendo tantos meses, años...». El comunista se da cuenta de cuál es la nueva estrategia de ataque de su interlocutor y le advierte: «Te veo venir». El otro considera que «no se necesita ser un lince» para ello, por lo que el comunista se le adelanta en el razonamiento y formula él mismo la pregunta que quería hacer el primero: «Como hoy [y este *hoy* nos da la clave para fijar el presente de la acción dramática] están de acuerdo nazis y comunistas, ¿qué habiéramos hecho? [...] Como perdimos, te quedarás con las ganas [de saberlo]». Pero el otro no se muerde la lengua y añade, entre cínico e impertinente: «Claro, pero me quedará siempre el reconcomio de pensar que perdimos para no ponerlos en el aprieto de que me contestes». Y en las últimas réplicas de la pieza, los dos españoles ejemplifican lo que fue el bando republicano durante la guerra civil, esa disputa entre ideologías de izquierdas (comunistas,

anarquistas, socialistas...) ²⁹⁶, cuando ellos mismos reconocen su incapacidad para ponerse de acuerdo:

Segundo español: –De verdad quieres que no volvamos a hablarnos.

Primer español: –Es posible.

Segundo español: –No tenemos remedio.

Primer español: –Tal vez porque somos españoles.

Segundo español: Es posible. Tal vez, no.

El conflicto dialéctico de la escena radica, pues, en la naturaleza del pacto germano-soviético, conocido por los apellidos de los ministros de Asuntos Exteriores de la Alemania nazi y de la URSS, Joachim von Ribbentrop y Viacheslav Mólotov. Como se apuntaba anteriormente, el tratado de no agresión entre ambos países fue firmado el 23 de agosto de 1939, hecho que desconcertó y desilusionó a muchos comunistas españoles, que se desvincularon del partido, como señala Jorge de Hoyos (2019: 32):

La firma del pacto [...] supuso un duro golpe en las filas de aquellos que consideraban a la Unión Soviética como la única esperanza ante el auge del fascismo en Europa. Para muchos comunistas que habían combatido al fascismo en España, la firma de un pacto de no agresión entre la Unión Soviética y la Alemania de Hitler era inaceptable. Este fue el caso de Miguel Serra Pamiés [sic], destacado dirigente del PSUC, que se separó del partido ante el estupor creado por la firma del pacto Germano-Soviético. Otros dirigentes del PSUC, como Fábrega, Ferrandis, Fabregat y Palerm Vich abandonaron el partido a causa del pacto. Aquel acuerdo contra natura abonaba el campo de las tesis anticomunistas dentro del exilio y dividía las filas del PCE aislándolo del grueso del exilio.

Es precisamente con esta división de opiniones entre los propios comunistas con la que juega Aub en esta pieza. También él, sin ser comunista, interpretó ese pacto —«El enemigo, hace dos meses, era el nazismo alemán y había que acabar con él, ¿y ahora hay que ayudarlo?» (Aub, 2003: 27)– y entendió esa firma como el fin de la esperanza en «los [intentos] del comunismo soviético[,] al que hubo de dar golpe mortal el pacto germano-soviético» (Aub, 2002d: 68) ²⁹⁷. El tratado de no agresión,

²⁹⁶ Para un estudio de las luchas internas del bando republicano, cf. Aguilera, 2012.

²⁹⁷ Son varios los testimonios de exiliados para los que el pacto supuso una gran decepción. Carmen Antón, por ejemplo, una joven republicana exiliada en 1939 en Francia, antes de establecerse

sin embargo, se rompió cuando en junio de 1941 Alemania atacó a la URSS al invadir uno de sus territorios.

Hay que reconocer que la obra carece de interés dramático, ya que hay una ausencia total de acción, y lo que se presenta es una cápsula de teatro de ideas tan breve que no se llegan a desarrollar. Sin embargo, el estilo de sobreentendidos entre los dos españoles que practica Aub permite que no necesite ahondar mucho en la idea de fondo de la pieza y que el diálogo suene verosímil, con una retórica claramente maxaubiana, que encontramos también en otras piezas de carácter político.

En cuanto a su posible fecha de escritura, a pesar de que no pueda saberse con precisión, es plausible considerar que debió redactar este diálogo entre los años 1942 y 1950 (por lo que se ha optado por apuntar una fecha media aproximada, 1946), periodo en el que escribe la mayor parte de sus textos en torno al comunismo. Si nos fijáramos en los textos de carácter testimonial, seguramente la horquilla de posibilidades sería menor, pero, como se ha visto, que la escena ocurra en un campo de concentración carece, en este caso, de valor o, cuando menos, no se trata de un ejercicio de memoria concentracionaria, sino de denuncia de lo que para él eran las incongruencias de una ideología de la que nunca participó.

4.4.6. *Monólogo de un comunista* (1948)

4.4.6.1. Descripción de los materiales

El manuscrito de esta pieza se encuentra en el documento 5 de la caja 20 (ADV. C.5-20). La pieza ocupa tres folios de la libreta en la que se encuentra, de la página 8 a la 10, escritos a lápiz. En el margen superior izquierdo lleva anotado y subrayado el año de 1948 con tinta negra, fecha que damos por válida para datar el texto.

definitivamente en Buenos Aires, recuerda en sus memorias: «Una información que escuchamos por radio nos golpeó duramente. Por más que uno fuera o no comunista, Rusia era el adalid del antifascismo y el pacto germano soviético daba al traste con todo lo que pregonaban y en lo que creíamos de buena fe. [...] comenzaron las ásperas discusiones, los encontronazos, el “siempre lo dije” de los socialistas moderados, y de Izquierda Republicana. En verdad, las explicaciones que los militantes daban no se sostenían con argumentos valederos. Rusia nos abandonaba, esa era la realidad, dejándonos en una situación difícil de explicar. Fue un golpe muy duro» (Antón, 2002: 214).

El título, en minúsculas, va centrado y subrayado en la parte superior de la primera hoja que nos ocupa. Encontramos también la ligera tachadura –en forma de cruz en las dos primeras páginas, una simple raya en la tercera–, a lápiz, que cruza las tres páginas e indica que el texto fue pasado a limpio, a pesar de que, hasta el momento, no hayamos encontrado el mecanuscrito. No aparece didascalía de personaje, sino que el discurso se inicia sin ningún símbolo que lo introduzca. En la última frase, encontramos tres palabras subrayadas, seguramente para darles énfasis.

Por la falta de correcciones (sólo un *cuál* tachado que iniciaba la frase y que fue sustituido a continuación –no a posteriori– por un *qué*) y la homogeneidad de la caligrafía, parece que Aub escribió este monólogo de un tirón.

4.4.6.2. El dilema de un comunista

Como en el monólogo anteriormente comentado, *Monólogo de un actor*, de nuevo Aub deja claro que lo importante es el discurso del emisor, en este caso un comunista anónimo. Tampoco aparece una didascalía de personaje, dado que el título ya nos indica quién está hablando. O, mejor dicho, nos señala el rasgo más importante del personaje para Aub: su ideología. No encontramos acotaciones que nos describan ni el tiempo ni el espacio de la acción, ni mucho menos el estado anímico del locutor, que, por otra parte, se deduce claramente de sus palabras.

Este comunista al que da voz Aub en el monólogo es una persona que se encuentra en una encrucijada. Le atormenta una duda ética y se debate entre ser fiel a sí mismo y a la verdad, o mentir por el bien del partido. Le han pedido que afirme que Pablo —quien deducimos que también fue comunista y que está muerto y, por tanto, no podrá defenderse ni desmentirlo— fue un traidor, a pesar de que él sabe que no es así. Y se interroga acerca de lo que debe hacer en tal coyuntura. El protagonista justifica esas dudas con su pasado, como parte de la sociedad burguesa, hijo de un magistrado, y como estudiante universitario. Cita sentencias del célebre filósofo chino Confucio (551-479 a.C.), como si tratara de buscar en ellas el ánimo que necesita para decidirse: «Es el hombre el que engrandece la verdad y no la verdad la que engrandece al hombre» y «Aquel que sea capaz de practicar cinco cosas dondequiera que se encuentre, es un verdadero hombre... A saber: diligencia,

comprensión, veracidad, cuidado y generosidad»²⁹⁸. Ambas citas parece que deberían llevar al comunista a abogar por la sinceridad, pero éste sigue sin esclarecer su duda. Se pregunta qué es lo que está buscando, si una justificación que le satisfaga a él, por egoísmo, o una que sirva para satisfacer a todos los demás, para mejorar sus vidas. Y se pregunta si, en caso de acceder a la petición del partido y, por tanto, según las sentencias de Confucio, dejara de ser un hombre y pasara a ser un cerdo, podría servirles. Y se da cuenta de que sí, porque los animales no sienten remordimientos por sus actos, algo que él tampoco desea sentir. Ante la posibilidad de que los sienta, prefiere renunciar. Pero reconoce que eso supondría renunciar a todo, incluso a él mismo. Y termina sin hallar una respuesta, una solución a su dilema. El monólogo está plagado de interrogantes que, en última instancia, parecen irresolubles para el protagonista de la micropieza.

A pesar de que el manuscrito ocupa tres folios de la libreta en la que se encuentra, transcrito ocupa algo más de media página. Dada su corta extensión, nos permitimos reproducirlo íntegramente para una mejor comprensión de su análisis y una mayor apreciación de la característica prosa maxaubiana:

¿Qué debo hacer? ¿Mentir? ¿Es justo que mienta? ¿Es necesario que, sabiendo que faltó a la verdad, la pisotee para servir? Aquí estoy, frente a mí. Dicen que Pablo fue un traidor, y yo debo asegurarlo, ante todos. Y me consta que no lo fue. Que le costó la vida ser fiel a sí mismo. Y que nada hizo contra el partido. Pero ahora debo proclamar lo contrario. ¿Qué debo hacer? ¿Qué voy a hacer? En el fondo lo que sucede es que todavía estoy atado al mundo por prejuicios burgueses. Aún creo en la moral, todavía no puedo olvidar que fui alumno de la Escuela de Estudios Orientales, que mi padre fue magistrado. Y tengo todavía presente a Confucio —veinticinco siglos que me contemplan. El hombre y sólo el hombre... «El hombre es el que engrandece la verdad, y no la verdad al hombre». ¿Qué verdad? ¿Qué busco? ¿Qué buscamos? ¿Mi tranquilidad, mi bien? ¿O la tranquilidad, el bien de millones de hombres? ¿Me importa el hombre o los hombres? ¿El hombre que —naturalmente— soy yo o los miles y miles de parias que esperan una vida mejor? Es muy fácil decir: es una iniquidad, enlodar el recuerdo de Pablo es asqueroso, pero ¿y si sirve para defender la obra en marcha que hará más felices —mejores— a tanta y tanta gente hambreada?... «Diligencia,

²⁹⁸ Las citas se corresponden con las enseñanzas XV-29 y XVII-6, respectivamente, de las *Analectas* confucianas. No se refieren en la bibliografía porque desconocemos la edición —y, sobre todo, la traducción— en la que fueron consultadas por el autor. En las ediciones más actuales, la traducción de ambos principios ha variado considerablemente.

comprensión, veracidad, cuidado y generosidad». El problema está ahí —lancinante. ¿Siendo un cerdo puedo servir...? Mejor dicho, si fuera un cerdo serviría sin remordimiento. ¿Voy a tener remordimientos? No... Si los voy a tener, mejor renuncio. Pero, entonces, debo renunciar a todo —hasta a mí mismo. ¿Pero cómo ser *veraz conmigo mismo* y asentar a esta calumnia?

Este micro-monólogo recuerda, salvando las distancias, a otro monólogo breve de Aub: *María*. En ambos es una encrucijada lo que motiva el discurso del personaje consigo mismo, ambos contienen muchas frases interrogativas, y ambos coinciden en su final no conclusivo, con el dilema sin resolver. En el caso de *María*, la joven bailarina habla en segunda persona con su imagen en el espejo en una suerte de desdoblamiento de su propia personalidad donde cada una (ella y su doble) defiende y justifica su postura, en lo que hemos referido anteriormente como monodílogo. No es el caso de este *Monólogo de un comunista*, en el que el personaje se habla a sí mismo en primera persona, a pesar de que podría estar delante de un espejo (aunque fuera en sentido figurado), como se desprende de la afirmación «aquí estoy, frente a mí».

Si bien *María* (1961) es bastante posterior al monólogo que nos ocupa, ya que los separan trece años, reconocemos otros precedentes en cuanto al recurso dialógico frente a un espejo. Los más inmediatos los encontramos, por un lado, en uno de los guiones cinematográficos de Aub, escrito unos años antes que este *Monólogo de un comunista*. Se trata del guion de la película *La viuda celosa* (1946), una comedia musical de Fernando Cortés, basada en la comedia áurea *La viuda valenciana*, de Lope de Vega, y de cuya adaptación se encargó Aub, quien figura en los créditos del metraje como argumentista, dialoguista y adaptador²⁹⁹. En la quinta secuencia de la película, la protagonista, Leonarda, habla consigo misma ante un espejo, en segunda persona, también ante un dilema: disfrazarse e ir al baile de máscaras sin que nadie sepa que es ella, o quedarse recatadamente en casa, leyendo frente al retrato de su difunto marido. Y también en esta ocasión, a pesar de que es una secuencia breve, la intervención de Leonarda está llena de frases interrogativas. Por lo que, claramente, los tres textos tienen un estilo característico en común.

Y, por otro lado, otro precedente inmediato se presenta justo al inicio de la obra inédita *La certeza* (1947), ya que el protagonista, Julián, dirige la primera frase

²⁹⁹ Para una mayor información acerca de la adaptación de esta película, cf. Carmona y Lázaro, 2016.

de la obra a su imagen en el espejo, con la intención de infundirse ánimos. Otro precedente del recurso del espejo en la producción dramática aubiana, más lejano en el tiempo pero de mayor entidad dramaturgica, lo hallamos en su *Narciso* de 1927, en el monólogo del protagonista al final del segundo acto (Aub, 2002a: 162), a pesar de que esa intervención no se sustente de manera tan clara en un dilema, como sí en las señaladas anteriormente.

Porque otro rasgo en común entre *María* y el monólogo que nos ocupa es que Aub se sirve del dilema, de la duda, como motor dramático. En los textos de microteatro analizados anteriormente encontramos que, dada su brevedad, algunos de ellos carecen de un verdadero pulso teatral, carecen de acción, y se limitan a ser textos descriptivos de una situación. En *Monólogo de un comunista*, a pesar de su brevedad, se aprecia un ritmo dramático que viene marcado, precisamente, por la duda del personaje y hace que éste se mantenga en acción en escena, es decir, que le ocurran cosas, aunque sea a nivel interno. No obstante, en una pieza tan corta, y sin subirla a las tablas, no resulta fácil percibir su teatralidad. Pero usar la duda como motor dramático es algo que Aub emplea no sólo aquí o en *María*, sino también en *De algún tiempo a esta parte*, por ejemplo, por mencionar otro monólogo, donde – como ya se ha comentado– el latido de la obra viene marcado por la duda de Emma, su protagonista, acerca de si su hijo, a pesar de su ascendencia judía, era o no era «de los otros» (Aub, 2002a: 403), es decir, nazi.

Más allá de los recursos dramaturgicos y del dilema del protagonista, el tema central de la pieza, como en otros textos del autor en esa época, es el comunismo. De nuevo, Aub ilustra las prácticas de una ideología política en la que los intereses del partido debían ser la prioridad y todo lo demás, incluso la verdad, debía estar supeditado a ellos. Así lo expresa otro de los personajes comunistas de la producción narrativa aubiana en el relato «Librada» (1951):

El Partido es antes que todo. Si han acusado a Ernesto, sus razones habrá, no te quepa la menor duda, del orden que sea. Hágase lo que se haga, si redunde en favor del Partido, está bien. Es la única manera de llegar a un mundo más justo. No hay otro camino (Aub, 2006c: 197).

En «Librada», Aub desarrolló, en cierto modo, la situación que se plantea con Pablo en el *Monólogo de un comunista*: el partido envía a Ernesto, exiliado en México,

de vuelta a España para una misión; alguien le traiciona y es apresado y fusilado, aunque antes manda una carta de despedida a su mujer, Librada, en la que le transmite su fe en el partido y en un futuro mejor gracias a la acción comunista, y su orgullo al morir por la causa en la que cree; unos días después, en un periódico comunista clandestino, aparece un editorial en el que acusan a Ernesto de ser un espía y un traidor; Librada, al leer semejante calumnia, se suicida; tres conocidos de ambos se encuentran en su entierro y discuten el caso y la legitimidad de los medios que emplea el partido, con posiciones a favor y en contra.

Como documenta Aznar Soler (2003: 40-66), este relato le valió a Aub la acusación de anticomunista, una crítica extremadamente feroz en la revista cultural del Partido Comunista *Nuestro Tiempo*, e incluso el enfrentamiento con varios de sus amigos militantes del partido, como, por ejemplo, Josep Renau, con quien se cruzaron cartas muy airadas a raíz del cuento que Aub publicó en su *Sala de Espera*. Aub, en realidad, no se consideró nunca anticomunista, como él mismo lo señaló en una misiva a su compañero negrinista del PSOE Ramón Lamoneda en octubre de 1952, donde hacía referencia de pasada a los ataques recibidos a raíz del cuento: «Nunca estuvimos de acuerdo con su proceder, y por eso no somos, no soy, comunista. Últimamente se han metido violentamente conmigo, allá ellos. [...] No soy comunista, ni lo fui, pero no soy anticomunista» (AFMA. C.8-23/5). Incluso rinde un pequeño homenaje a los comunistas en su tragedia *San Juan*, cuando los únicos que se salvan del destino final son el grupo de jóvenes comunistas que logra escapar del barco con la intención de ir a luchar en la batalla del Ebro (Aub, 2006a: 172, 183). Pero tampoco simpatizaba con los dogmas de esa ideología, que, para él, coartaban la libertad de sus acólitos. Lo dejan claro muchas de las anotaciones en sus diarios de esos años, como la siguiente:

¿Hemos de ir hundiéndonos en la uniformidad? ¿Es esa vuestra bandera, vosotros, los adelantados del mundo? ¿Permitir sólo incondicionales y neutros? ¿Comunistas y sin partido? ¿Es esa la paz que deseáis?

¿Que esto que escribo sirve a vuestros enemigos? No lo creo. Os molesta a vosotros que puedan existir buenas gentes que no estén con aquéllos ni con vosotros [...]. Y entonces, de una patada, nos queréis quitar de en medio y echarnos al montón de la basura [...].

Estáis posesos de vuestra verdad, no admitís a quien no lo esté. A seguir este estrecho sendero me niego, no porque tengáis o no la razón, sino porque siempre son más los equivocados (Aub, 2003: 106).

Y es que, como él mismo reconocía, «ideológicamente, ¡yo estoy de acuerdo! [...] Me parece que los soviéticos tienen razón en muchas cosas [...], pero se equivocan gravemente en cuanto a la libertad en el arte» (Aub, 2003: 111), en tanto que indicaban a los artistas (comunistas) y, concretamente, a los escritores, qué debían crear o escribir. Además, como sostuvo en varios textos ensayísticos, Aub abogaba por una «tercera vía» que combinara lo mejor del comunismo con lo mejor del capitalismo, y que expuso en su artículo –muy apropiadamente titulado, a la luz del monólogo que nos ocupa– «El falso dilema» (1949): «una economía socialista en un estado liberal» (Aub, 2002c: 99). Esta ambivalencia ideológica respecto al comunismo, esta necesidad ética y moral que el autor expresa por posicionarse en una zona neutral o en un parecer alternativo, ha sido interpretada por algunos especialistas como «una lucha desesperada por mantenerse independiente» (Faber, 2018: 116).

En el terreno dramático, Aub también plasmó su desacuerdo con las dos políticas, las dos ideologías, las dos maneras de entender el mundo, la de la URSS y la de Estados Unidos, con *Discurso de la Plaza de la Concordia*³⁰⁰ (cuya versión primitiva, de seis páginas, mucho más cercana a «El falso dilema» en cuanto a su contenido, se encuentra en el archivo mexicano³⁰¹), donde el Gran Mentecato se enfrenta a las figuras bidimensionales de Stalin y Truman para echarles en cara las incongruencias de las potencias a las que representan y ofrecer su análisis político particular de la situación del mundo en aquel momento, en plena Guerra Fría.

4.4.7. [María D.] (1956)

4.4.7.1. Descripción de los materiales

El manuscrito de esta pieza se encuentra en el documento 7 de la caja 2 (ADV. C.2-7). La pieza ocupa dos folios de la libreta en la que se encuentra, las páginas 135

³⁰⁰ Cf. p. 84.

³⁰¹ Cf. AHC. C11.V23-9.D05.

y 136, y está escrita en tinta violeta. Por la falta de correcciones y la homogeneidad de la caligrafía, nos inclinamos a pensar que Aub escribió esta brevísima pieza del tirón. También lo señalaría el hecho de que se encuentra en una de las libretas que Aub usaba como diario, y anotó «20», en referencia al día de escritura, en el margen superior derecho. La pieza conforma la totalidad de lo anotado en ese día. No aparece titulada, por lo que indicamos como título, entre corchetes, el inicio de la obra. Tampoco presenta un listado de personajes. El manuscrito cuenta con la señal diagonal, hecha en lápiz azul, de pasado a máquina.

4.4.7.2. Una micropieza que roza lo fantástico

Como se acaba de comentar, esta pieza se encuentra manuscrita en la libreta en la que Aub llevó su diario entre 1954 y 1956. Gracias al «20» y, sobre todo, por el contexto de las anotaciones anteriores y posteriores a esta pieza, podemos fechar su escritura el 20 de abril de 1956. De hecho, la anotación perteneciente al 22 de abril –con la que comparte página en la libreta el último fragmento de la micropieza– forma parte de los diarios publicados (Aub, 1998: 276), hecho que afianza la datación de la obra. Como ya hemos comentado más veces a lo largo de este trabajo –la última en relación con *México*–, no sería la primera ocasión en la que Aub inserta un texto teatral en sus diarios, así como ideas y comentarios para la escritura de textos ficcionales. Por lo que no es de extrañar la presencia de estas piezas dramáticas en sus escrituras del yo. Lo que sí marca una diferencia en [*María D.*] es que el autor no cobra presencia escénica, como sí lo hace en *Monólogo con Federico y con Miguel*, donde Aub deja claro que es él quien «habla» (Aub, 1998: 164); en *Paso del señor Director General de Seguridad*, donde se corresponde claramente con el personaje del «Autor» (Aub, 1995: 462); o en *México*, con el todavía más evidente «Yo». En la micropieza que nos ocupa, en cambio, no encontramos ni rastro de Aub, ni la más mínima autorreferencia. La obra, como se verá a continuación, está compuesta íntegramente a partir de una ficción, sin enlaces aparentes con la realidad del dramaturgo.

Aunque serán tres los personajes que intervienen en la pieza –María, el niño Jacobito y la vieja Felipa–, Aub tampoco incluye listado de personajes y comienza directamente con la acotación inicial, en la que describe las acciones físicas y la

gestualidad y expresiones previas al texto enunciado que ejecuta la protagonista, María D., y que conforman el desencadenante del conflicto de la pieza:

María D. ahoga, en escena, a una mujer vieja, desmelenada. Se ensaña –dure la escena todo lo posible–. La vieja acaba tumbada en el suelo, María con una rodilla en el pecho de la moribunda. Luego se levanta, se restriega las palmas de la[s] mano[s]. Está feliz: lo hizo; se lleva las manos a la frente, se alisa los cabellos, cierra los ojos. Se vuelve a contemplar a su víctima; ha desaparecido. El espanto se pinta en la cara de María. La busca por todas partes. Empieza a llamarla, primero en voz baja, luego a voz en grito.

La primera intervención verbal de María será el nombre de su víctima, «Felipa», y es llamativo cómo Aub reproduce a través del cuerpo de letra manuscrita esa progresión en la intensidad de la llamada, primero susurrante, con una letra pequeña; y luego, «a voz en grito», con una letra mucho mayor y que ha ido aumentando a medida que repite el nombre, que gritará hasta en doce ocasiones, sin resultado. La siguiente acotación, referente también a las facciones de la actriz, indica que «*el terror se pinta en su cara*», y acto seguido aparece en escena Jacobito. María le pregunta si ha visto a Felipa, pero el niño «*se alza de hombros y sale*». Reaparece en seguida para devolverle la pregunta: «Busco mi barco. ¿No has visto mi barco?». Pero obtiene de ella la misma respuesta que le dio, ya que «*María no contesta, le mira como si no entendiera la pregunta*». De modo que Jacobito vuelve a preguntarle si ha visto su barco, y añade: «pareces tonta». María, «*en voz baja*», insiste con su pregunta, y esta vez el niño, antes de irse, sí le contesta: «está dándoles de comer a los puercos». La respuesta perturba a la presunta asesina, que «*se queda agobiada. Felipa cruza la escena. María la ve con espanto, luego coge un cuchillo del cajón de la mesa de la cocina y se agazapa y espera*». Cuando Felipa entra, le ordena a María, «*con voz natural*»: «Anda a barrer los cuartos». Y «*María deja el cuchillo, coge la escoba y sale*».

Con esa acotación da el autor por concluida la micropieza. Por su brevedad y por su contenido no tiene mucho de reseñable. Aub presenta una escena que gira alrededor de un crimen que queda anulado por alguna suerte de truco fantástico, a menos que tomemos toda la acotación inicial como una simple fantasmagoría de la protagonista. Pero, si consideramos que el crimen por ahogamiento se ha producido, hecho que motiva el espanto de María ante la desaparición del cadáver y su intento

de volver a cometer el asesinato, esta vez con un cuchillo, parece que Aub alude en este texto a recursos mágicos o fantásticos. Aunque es una tendencia que puede encontrarse en mayor medida en la narrativa breve de Aub³⁰², es muy poco habitual que se sirva de ese tipo de recursos en su literatura dramática.

La escasa y poco fluida comunicación entre los protagonistas puede remitirnos a la incomunicación presente en el teatro del autor, especialmente en el primero, donde encontramos también otra similitud llamativa con *El desconfiado prodigioso* en el detalle de los cadáveres que parecen resucitar y desaparecer de la escena del crimen, aunque en la obra primeriza se deba a que el arma con que dispara el protagonista no estaba cargada y las dos víctimas, tras caer al suelo y fingir haber sido asesinados, se escabullen sigilosamente para pedir ayuda. Esa intervención final de Felipa, donde le da una orden a María con normalidad, aunque no nos permita conocer la naturaleza de la relación que hay entre ellas, sí indica al menos una relación jerárquica en la que la protagonista es la figura subalterna. Tal vez sea esa la motivación para el acto criminal. Y, aunque la pieza tenga como eje central el crimen, tema recurrente en Aub, como se ha comentado ya en relación con la micropieza *Crimen*³⁰³, en esta ocasión no parece tener nada que ver con un crimen ejemplar, ni siquiera con una intención del mismo, ya que desconocemos el (o los) acto(s) que María pretendía castigar con ese asesinato.

La falta de referencias, que imposibilitan conocer las razones últimas de la escena, así como la relación entre los personajes que aparecen en ella; la ausencia de un mensaje, o una crítica, o una intencionalidad por parte del autor; el interés que muestra, en cambio, por señalar, en las acotaciones, lo relativo al lenguaje no verbal con foco en la interpretación de la protagonista –movimientos, gestualidad–, cosa que Aub omite en otras obras; y, finalmente, el hecho de que el texto no aparezca titulado nos lleva a interpretar esta micropieza como un ejercicio dramatúrgico que se le ocurrió al autor sobre la marcha y que escribió del tirón, sin darle ninguna importancia, sin trabajarlo apenas, aunque contenga detalles destacables –más por la forma que por el fondo– como la progresión del cuerpo de letra para marcar la intensidad del vocativo que conforma la primera réplica de María.

³⁰² Para un estudio de la narrativa breve fantástica del autor, cf. Soldevila, 1973: 162-166, 169-173 y Sanz Álvarez, 2004: 93-241.

³⁰³ Cf. p. 439.

5. Cronología de obras teatrales de Max Aub

A raíz de lo presentado en este trabajo, se ofrece a continuación un listado actualizado de las obras teatrales de Aub conocidas hasta el momento. En él, por tanto, se incluyen tanto las obras publicadas y atendidas por la crítica, como los títulos de las obras inéditas presentadas en las páginas precedentes, sin olvidar aquellas piezas menores que, por encontrarse insertas en obras de distinto género y relevancia, han pasado desapercibidas y no suelen constar en las bibliografías teatrales del autor. El cómputo total de obras ofrecidas en esta cronología es de ochenta y cuatro títulos.

Siguiendo el modelo de una cronología que el propio Aub realizó sobre 1966 (ALC. F/DELTA/1914/03/04), las obras se han ordenado cronológicamente por fecha de escritura, que se indica entre paréntesis tras el título, salvo en los casos en que no ha sido posible determinarla. Las obras no fechadas se encuentran al final del listado. No obstante, todas ellas pertenecen a su producción dramática en el exilio mexicano, por lo que son posteriores a 1942. En los títulos cuya redacción se dilató en el tiempo se indican las fechas de escritura que señaló el propio autor o que han estimado los especialistas.

Asimismo, remitimos, en el caso de las obras publicadas, a la edición recomendada para su consulta, que se encuentra referida en la bibliografía citada de este trabajo y que, en la mayoría de los casos, se tratará del volumen correspondiente de entre los tres dedicados al teatro en las *Obras completas* del autor.

- *Crimen* (1923). En Aub, 2002a: 55-65.
- *El desconfiado prodigioso* (1924). En Aub, 2002a: 67-90.
- *Una botella* (1924). En Aub, 2002a: 95-109.
- *El celoso y su enamorada* (1925). En Aub, 2002a: 111-136.
- *Narciso* (1927). En Aub, 2002a: 139-175.
- *La guerra* (1933). En Aub, 2002a: 241-250.

- *Espejo de avaricia* (1925-1934). En Aub, 2002a: 179-222.
- *Jácara del avaro* (1935). En Aub, 2002a: 231-238.
- *El agua no es del cielo* (1936). En Aub, 2002a: 253-264.
- *Las dos hermanas* (1936). En Aub, 2002a: 289-292.
- *Historia y muerte de Pedro López García* (1936). En Aub, 2002a: 447-455.
- *Fábula del bosque* (1937). En Aub, 2002a: 293-300.
- *Por Teruel* (1937). En Aub, 2002a: 301-304.
- *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* (1937). En Aub, 2002a: 305-311.
- *Juan ríe, Juan llora* (1937). En Aub, 2002a: 313-316.
- *Pedro López García* (1936-1938). En Aub, 2002a: 267-286.
- *La madre* (1939). En Aub, 2002a: 317-388.
- *De algún tiempo a esta parte* (1939). En Aub, 2002a: 393-410.
- *La vida conyugal* (1942). En Aub, 2006a: 99-145.
- *San Juan* (1942). En Aub, 2006a: 149-202.
- *El rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo* (1943). En Aub, 2006a: 207-261.
- *A la deriva* (1943). En Aub, 2002b: 67-79.
- *Morir por cerrar los ojos* (1944). En Aub, 2006a: 265-377.
- *Cara y cruz* (1944). En Aub, 2006a: 383-452.
- *Tránsito* (1944). En Aub, 2002b: 81-93.
- *El puerto* (1944). En Aub, 2002b: 95-109.
- *El último piso* (1944³⁰⁴). En Aub, 2002b: 111-124.
- *Los guerrilleros* (1944). En Aub, 2002b: 129-143.
- *Entremés de Djelfa* (1944). En Aub, 2011: 391-395.
- *La cárcel* (1946). En Aub, 2002b: 145-158.
- *Un anarquista* (1946). En Aub, 2002b: 265-280.
- *Los excelentes varones* (1946). En Aub, 2002b: 283-294.
- *Uno de tantos* (1946). En Aub, 2002b: 407-422.
- *Una proposición decente* (1946). En Aub, 2002b: 513-524.
- *En un campo de concentración, en octubre de 1943* (ca. 1946). Inédita.
- *Un olvido* (1947). En Aub, 2002b: 161-179.

³⁰⁴ Cf. Monti, 2002: 24.

- *La vuelta: 1947* (1947). En Aub, 2002b: 183-199.
- *Otros muertos* (1947). En Aub, 2002b: 385-405.
- *Nuevo tercer acto* (1947). En Aub, 2002b: 425-434.
- *Una no sabe lo que lleva dentro o el que pega una vez pega dos y mucho título para nada* (1947). En Aub, 2002b: 437-442.
- *Comedia que no acaba* (1947). En Aub, 2002b: 445-455.
- *Don Juan* (1947). Inédita.
- *La certeza* (1947). Inédita.
- *La familia Coconeta* (1947). En Aub, 2013: s/n.
- *La despedida* (1947). Inédita.
- *[Drama inglés]* (ca. 1947). Inédita.
- *Monólogo del Papa* (1948). En Aub, 2002a: 413-420.
- *Deseada* (1948). En Aub, 2002b: 457-508.
- *Entremés de «El director»* (1948). En Aub, 2002b: 527-543.
- *Dramoncillo* (1948). En Aub, 2002b: 545-554.
- *Una criada* (1948). En Aub, 2002b: 557-559.
- *Monólogo de un comunista* (1948). Inédita.
- *La mañana siguiente* (1948). Inédita.
- *No* (1949). En Aub, 2006a: 455-556.
- *Zarzuela* (1949). En Aub, 2001a: 281-284.
- *La espera* (ca. 1949). Inédita.
- *El armario de Elena* (ca. 1950). En Aub, 2013: s/n.
- *Discurso de la Plaza de la Concordia* (1950). En Aub, 2002a: 423-443.
- *Monólogo con Federico y con Miguel* (1950). En Aub, 1998: 164-166.
- *Teresa* (1950). Inédita.
- *México* (ca. 1950). Inédita.
- *Se vende* (ca. 1951). Inédita.
- *El cáncer* (1954). Inédita.
- *Así fue* (1955). En Aub, 2002b: 297-320.
- *[María D.]* (1956). Inédita.
- *Del amor* (1959). En Aub, 2006a: 561-605.
- *La vuelta: 1960* (1960). En Aub, 2002b: 201-213.
- *María* (1961). En Aub, 1971a: 214-219.

- *Los muertos* (1945-1963). En Aub, 2002b: 325-383.
- *La vuelta: 1964* (1964). En Aub, 2002b: 215-261.
- *Cómo fue o la Revolución Mexicana* (1966). Inédita.
- *El cerco* (1967). En Aub, 2006a: 629-670.
- *Retrato de un general, visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda* (1968). En Aub, 2006a: 673-742.
- *El hombre del balcón* (ca. 1950, 1970). En Aub, 2002b: 561-629.
- *Monólogo del muerto* (ca. 1960-1970). Inédita.
- *De cabo a cabo* (1971). En Aub, 2006a: 747-763.
- *Paso del señor Director General de Seguridad* (1971). En Aub, 1995: 462-470.
- *Crimen*. Inédita.
- *Del otro lado*. Inédita
- *Divertimento en mi*. Inédita.
- *La consulta*. Inédita.
- *Los desheredados*. Inédita.
- *Monólogo de un actor*. Inédita.
- *Teodora*. Inédita.

6. Conclusiones

En abril de 1969, en el primer contacto epistolar entre Max Aub y Lois Anne Kemp, el dramaturgo exiliado le escribió a la –por entonces– doctoranda: «Se nace sabiendo o no sabiendo escribir teatro igual que con ojos azules o castaños» (AFMA. C.8-2/2). Y Max Aub sabía que él había nacido para escribir teatro.

Esa certeza es compartida –en mayor o menor medida–, dentro del campo de estudios del teatro de Aub y, por extensión, del exilio teatral republicano, por gran parte de la crítica especializada y de la academia, que han dedicado a ese teatro del autor numerosos trabajos, como hemos ido indicando a lo largo de esta tesis. Si la vocación principal de Aub como dramaturgo se daba por más que demostrada cuando se computaban entre sus textos dramáticos medio centenar de obras, la aportación del presente trabajo subraya todavía más, si cabe, esa vocación escénica total e ininterrumpida que acompañó a Aub desde sus inicios, como él mismo defendió siempre: «yo no comencé escribiendo versos, sino escribiendo teatro» (Aub, 1972: 37).

Las veintidós obras presentadas en este trabajo, que debemos sumar a la producción teatral maxaubiana, suponen un aumento del treinta y cinco por ciento respecto al total de esa producción hasta ahora. Un total en el que contabilizamos también las obras publicadas pero apenas conocidas ni atendidas por la crítica, que hemos señalado ya tanto en la introducción de este trabajo, como en mayor profundidad en el tercer capítulo, así como también en el quinto. De hecho, el quinto capítulo, que no es más que esa bibliografía teatral aubiana actualizada, fruto de esta investigación, puede considerarse un avance de las conclusiones de esta tesis, ya que es el resultado más ilustrativo de lo que supone, para el conjunto del teatro de Aub, este trabajo. Creemos que una de sus aportaciones, además de incrementar ese corpus con los inéditos, es la de incrementarlo también con estos títulos olvidados, a la vez que se les reivindica como parte de la obra dramática del autor.

Aunque a continuación señalaremos los rasgos más característicos que se desprenden del análisis de esta obra dramática inédita, objeto de estudio principal

de esta tesis, antes nos gustaría incidir también en el valor del trabajo llevado a cabo al principio de esta investigación con los epistolarios maxaubianos. Gracias a su lectura, selección y análisis se han podido conocer nuevos datos teatrales, que han permitido desde corregir la fecha de estreno de *Deseada* –que se databa dos días antes de lo que realmente fue desde 1969 (cuando Aub da la fecha errónea en su *Teatro completo*)– hasta ampliar el listado de las obras de Aub que fueron llevadas a escena o adaptadas para ser emitidas en formato radioteatral, por ejemplo. Sin contar con los valiosos intercambios epistolares con personalidades de la esfera teatral, tanto del exilio y del extranjero, como de la España del interior, que propician el conocimiento de la parte privada, personal, de la gestión dramática del propio autor, y, de paso, de sus interlocutores por correspondencia.

6.1. Características del conjunto de obras inéditas

Somos conscientes de que los textos presentados están condicionados por los distintos estadios en el proceso de escritura que presentan todos ellos. Así, tenemos nueve obras –dos breves y siete micropiezas– cuya escritura damos por concluida; cuatro que podrían considerarse también acabadas, aunque no podamos tener la certeza porque podrían continuarse (por otra parte, ¿qué obra, sea del género que sea, no podría ser continuada incluso estando terminada? De ahí las trilogías, sagas, secuelas, precuelas, etc.); y nueve claramente inconclusas y, en algunos casos, también incompletas, aunque con muchas diferencias entre ellas, porque mientras que de algunas no conocemos más que una escena, de otras es sólo una escena la que falta por escribir para que la obra estuviera completa.

Una vez vistas individualmente, puede desprenderse del estudio de dichas obras una serie de características generales que las insertarían en las ya especificadas, al final del tercer capítulo, respecto al teatro en el exilio de Aub conocido hasta ahora. El primer rasgo es, seguramente, el más destacable de todo el teatro aubiano, como hemos señalado, incluido también este teatro inédito: la calidad de sus diálogos. Cómo Aub hace hablar a sus personajes, define sus caracteres y sus emociones, y cómo, mediante la palabra y su equilibrio con las pausas, es decir, el silencio, crea las atmósferas dramáticas de cada escena, regula el ritmo, el subtexto, incluso el género de la pieza. Porque Aub sigue manteniendo a lo largo de toda su producción –inédita o no– lo que ya había expresado en sus inicios:

que, para él, el teatro no sólo es escena, sino también literatura dramática (Aub, 1933: 7). Y, desde luego, si la predisposición de Aub por los monólogos estaba clara, este conjunto de obras inéditas no hace más que subrayar lo ya evidente. De entre los veintidós títulos, encontramos tres monólogos –el del muerto, el del actor y el del comunista–, pero también obras dialogadas que contienen fragmentos o escenas monológicas, como, por ejemplo, en *Teresa o Divertimento en mi*.

Otro rasgo significativo del teatro del exiliado que se mantiene en estas obras inéditas es la construcción de personajes femeninos superiores, dramáticamente, a los masculinos. Tal vez el ejemplo más claro, por su confrontación directa en la pieza, sea el que encontramos en la obra *El cáncer*, cuyos dos únicos personajes, mujer y hombre, muestran unas complejidades casi inversamente proporcionales, siendo el femenino un papel cargado de matices, de carácter, de inteligencia, mientras que el masculino es casi una caricatura, un estereotipo cargado de tópicos. Además, en varias de estas piezas hay una preponderancia clara de los personajes femeninos, como en *Los desheredados*, *Teresa*, *Monólogo del muerto*, *Del otro lado*, *Teodora* o [*María D.*] donde, cada cual en su registro, son ellas las que llevan la voz cantante dentro de la acción dramática.

En cambio, si apuntábamos a que la mayoría de las obras del teatro publicado pueden enmarcarse como teatro político, histórico, testimonial o documental, fuertemente vinculado al compromiso ético del dramaturgo, esta característica no se manifiesta igual en las obras inéditas. De hecho, en la cita de Diago (2004: 157) con la que abríamos el cuarto capítulo, el crítico considera que estos textos inéditos teatrales se ciñen a criterios comerciales y que el hecho de no haber sido publicados denota la intención de Aub de mantener una constante estética en su teatro. Tras la lectura y el estudio de estos textos, no podemos estar de acuerdo con esta valoración.

Si bien es cierto, como veremos más detalladamente a continuación, que la mayoría de los títulos inéditos se englobarían, por seguir con la clasificación del *Teatro completo*, en «Diversiones» y «Teatrillo», también los hay que podrían incluirse dentro de las temáticas principales y antes señaladas. De las veintidós obras, *La consulta*, *Se vende*, *Del otro lado*, *Cómo fue o la Revolución mexicana* y las micropiezas *México*, *En un campo de concentración...* y *Monólogo de un comunista* podrían considerarse obras políticas, testimoniales e históricas; y de estos siete

textos, salvo *Del otro lado*, cinco pueden darse por terminados y *Cómo fue* también podría estarlo.

En cuanto al resto de piezas, si bien es cierto que el hecho de no incidir directamente en cuestiones políticas o históricas, y tener como base conflictos más cotidianos, o de índole sentimental –en un sentido amplio–, facilitaría su acceso a los escenarios mexicanos de la época y, sobre todo, las acercaría al público del momento, eso no implica que sean obras comerciales. Es decir, a pesar del poco aprecio que Aub le tiene a esa Fedra vuelta del revés que para él es *Deseada*; a pesar de que la obra estuvo, como hemos visto, dos temporadas en cartel con buenas críticas y con éxito de público; y a pesar de que el conflicto es sentimental y familiar, no consideramos que se trate de una obra comercial, porque sus recursos dramáticos no son los propios de un producto de consumo teatral, por los que Aub manifestaba abiertamente su absoluta falta de interés y su oposición a escribir ese tipo de teatro (Kemp, 1977: 9).

Que los recursos dramáticos de Aub no son comerciales es una afirmación que, en mayor o menor medida, puede aplicarse a todo su teatro, independientemente de que se englobe en una temática más o menos éticamente comprometida. Pero también en estas piezas de teatro burgués, convencional, perfectamente escenificable para un público estándar, encontramos la impronta maxaubiana: los diálogos, la construcción de personajes, y la palabra como generadora de la acción dramática. Aun así, hay que reconocer que, entre los títulos inéditos, algunos destacan a pesar de que se encuentren en un estadio muy inicial de escritura y, por tanto, conozcamos poco de lo que habría sido el resultado final de la pieza, o hacia dónde la habría llevado Aub, mientras que otros, que pueden presentar un estadio más avanzado, también muestran unas dramaturgias menores, más irregulares, menos trabajadas; en definitiva, de menor calidad e interés.

Si clasificáramos los títulos inéditos, *Don Juan* acompañaría a *La madre* en el apartado dedicado a las adaptaciones dramáticas, en ambos casos de textos narrativos, ya que, como se ha visto, Aub elige la *nouvelle* de Mérimée, *Les âmes du purgatoire*, para su versión donjuanesca. En «Diversiones» incluiríamos esas piezas de registro satírico, como la farsa política *La consulta*, *Divertimento en mi*, *Crimen* y, tal vez, [*María D.*]. Al «Teatrillo» podrían sumarse la mayoría de las piezas: *Los desheredados*, *Teresa*, *Monólogo del muerto*, *La certeza*, *La espera*, *Teodora*, [*Drama*

inglés], *El cáncer*, *La despedida*, *La mañana siguiente* y *Monólogo de un actor*. La mayoría de estos títulos presentan conflictos sentimentales, como ya se ha ido indicando en cada caso.

Finalmente, *Se vende*, dado que está protagonizada por exiliados republicanos, y no deja de ser un ejercicio existencialista, podría incluirse en el ciclo de «Los trasterrados»; *México* es difícil de clasificar por tratarse de una micropieza testimonial en primera persona; y *Cómo fue o la Revolución mexicana* podría incluirse en «Teatrillo», aunque su valor histórico es evidente. *Del otro lado* resulta imposible de clasificar con las etiquetas existentes, ya que al estar ambientada en la guerra civil podríamos llegar a pensar que esa condición de conflicto colectivo podría situarla entre los títulos del teatro mayor, pero las escenas conservadas y, por tanto, su estado inconcluso, y lo que se puede deducir del resto de materiales pre-textuales, no nos permiten saber cuál hubiese sido realmente el desarrollo de la pieza. También podríamos incluirla en el grupo del «Teatro de la España de Franco», en tanto Valladolid como insigne plaza del bando nacional, es decir, franquista, desde el inicio de la contienda.

Sea como fuere, el intento por clasificar los títulos inéditos dentro de las categorías que se manejan en los estudios teatrales maxaubianos desde los años sesenta y sus resultados no del todo satisfactorios son prueba, una vez más, de la necesidad de desterrar estas etiquetas y empezar a repensar el conjunto dramático aubiano desde otros ejes que engloben con mayor eficacia las obras del autor.

Hemos defendido, siguiendo la estela de los especialistas aubianos, que el teatro del exiliado gira alrededor de las problemáticas humanas y de la incomunicación. Consideramos que los títulos inéditos también respetan estas directrices dramatúrgicas. En todos ellos, sin excepción, se presentan problemáticas humanas, e incluso cotidianas: los amigos que pasan la noche juntos y al despertar se dan cuenta del error cometido; el exiliado que no logra estabilizarse económicamente en el país de acogida, aunque en realidad le carcoma un problema existencial; una mujer o un hombre acusados de asesinato; el que fantasea con un amor correspondido; el que sospecha que su esposa le engaña; la familia que ante la quiebra económica trata de salvar los muebles; la madre que se preocupa por la felicidad de sus hijos; las divisiones ideológicas dentro de una misma familia; la mujer que se enamora del marido de su hija; los amantes que se reencuentran años

después; el militante que duda de los métodos de su partido; el juego de la seducción; el absurdo que envuelve a veces las relaciones humanas.

Y también en todas las obras vemos rastros de la falta de comunicación entre los personajes, o de la imposibilidad de que se dé la comprensión necesaria entre ellos: *La consulta* es, tal vez, el ejemplo más extremo, donde el monarca llega a morir, primero por su intolerancia e intransigencia; y luego por la de sus súbditos, que no atienden a un último ruego que podría haberle salvado. En otras obras, esa falta de comunicación se traduce por silencio: en *Cómo fue* el silencio impuesto sobre la relación entre el cura y la criada hace que el primero desconozca su paternidad hasta años después; en *Monólogo del muerto*, donde la incomunicación es obvia, es, en cambio, la ruptura del silencio que planeaba en el matrimonio lo que permite que el monólogo tenga lugar. En *La certeza* también resulta evidente el mal estado en que se encuentra la comunicación entre los dos personajes principales por la desconfianza que siente él hacia ella. Incluso en *Divertimento en mi Aub* juega, en este caso con fines cómicos, con los malentendidos y los sobreentendidos que se cruzan entre los tres personajes.

Otra rasgo común en la mayoría de las piezas inéditas es –como ocurre también con varias de las obras publicadas– que transcurren en un único espacio. Esta unidad de espacio es habitual en las obras en un acto de Aub, pero entre los títulos inéditos no es sólo en las obras en un acto –*La consulta*, *Se vende*, *Monólogo del muerto*, *La certeza*, *La espera*, [*Drama inglés*], *Divertimento en mi*, *El cáncer*, *La despedida*, *Cómo fue o la Revolución mexicana*, *La mañana siguiente*, *México*, *Crimen*, *Monólogo de un actor*, *En un campo de concentración...*, y [*María D.*]– que lo encontramos, sino también en obras de mayor extensión como *Teresa* y *Los desheredados*. También predomina el uso de un tiempo dramático lineal que coincide con el tiempo dramático del lector/espectador, es decir, que no hay saltos temporales en las obras, salvo en *Cómo fue o la Revolución mexicana*, cuya apuesta técnica dramaturgica es, precisamente, un tiempo ni lineal ni continuo.

Llama la atención también –seguramente más que en el conjunto de teatro publicado– la falta de originalidad que desprenden los títulos. La mayoría son un sintagma nominal simple, formado por un artículo y un sustantivo, como *La consulta*, *Los desheredados*, *La certeza*, *La espera*, *El cáncer*, *La despedida*, o –el ligeramente más extenso– *La mañana siguiente*. Encontramos también dos nombres propios,

femeninos, *Teresa y Teodora*, y tres monólogos que titula especificando el emisor del mensaje (aunque uno de ellos sea tramposo): *Monólogo del muerto*, *Monólogo de un actor* y *Monólogo de un comunista*. El propio Aub reconocía que los títulos no le importaban demasiado (Kemp, 1977: 9), y un vistazo a sus manuscritos teatrales con las elecciones primitivas para algunos de sus dramas da también muestras de ello. Y prueban, además, que casi ninguno de esos primeros títulos terminaría siendo el definitivo, por lo que tal vez, de haber publicado estas piezas que nos ocupan, Aub le habría dado alguna vuelta más a cómo titularlas.

Resultan igualmente destacables las novedades que aportan varios de los títulos inéditos dentro del conjunto del teatro del exilio aubiano. Por un lado, se incrementan las geografías dramáticas en las que Aub sitúa sus obras con la comedia *Divertimento en mi*, situada en Italia; con la inconclusa [*Drama inglés*], situada en Inglaterra; y con la farsa *La consulta*, situada en «un Turquestán cualquiera». Y aumenta considerablemente el número de piezas cuya acción se ubica, sin lugar a dudas, en México, como *Se vende*, *Teresa*, *La espera*, *Cómo fue o la Revolución mexicana*, *La mañana siguiente* y *México*. También es novedoso el modo en que expone, en *Monólogo del muerto*, la posible homosexualidad del enfermo, ya que, en el teatro que conocíamos hasta ahora, la homosexualidad era una cuestión casi inexistente y, cuando aparecía, lo hacía de forma muy velada, cosa que no ocurre en esta pieza.

En cuanto a los temas elegidos para las obras, el más llamativo es, sin duda, ese acercamiento dramático a la guerra civil con *Del otro lado*, que no se encuentra en ninguna otra pieza del teatro del exilio del autor. También destaca *Cómo fue o la Revolución mexicana* por el mismo motivo: situar la acción durante la revolución del país de acogida, sobre la que tanto escribió en otros géneros, desde a nivel ensayístico y crítico-literario con su *Guía de narradores...*, hasta en el terreno narrativo, en el que varios de sus cuentos de temática mexicana se desarrollan en periodo revolucionario. [*María D.*] presenta también su única incursión a un teatro más experimental, hacia lo fantástico, sin alejarse de sus célebres crímenes, que planean también sobre *Teodora* y, más específicamente, sobre *Crimen*, una suerte de desarrollo teatral de un crimen ejemplar, aunque ya hemos señalado que el resultado teatral es menos espectacular –también en el sentido escénico– que los microrrelatos de esa serie.

Mención aparte merece el estudio de los materiales de *San Luis*, que nos ha permitido determinar que, contra lo que se creía hasta ahora acerca de las fechas de concepción y génesis de la gran tragedia aubiana *San Juan*, ésta nació en París en 1939, inspirada por el caso del buque Saint Louis, y no en la travesía en barco hasta Argelia en 1941. Por lo que, cuando Aub afirma que escribió esa obra «en ocho días o menos» al llegar a México (Kemp, 1977: 15), hay que considerar que, en realidad, llevaba ya años, en medio de sus periplos carcelarios y concentracionarios, trabajando y pensando en ella.

La datación de las obras ha sido también determinante, no sólo en el caso de *San Luis*, sino también en el resto, para poder completar los tiempos dramáticos de Max Aub. Defendemos que todos los textos presentados en este trabajo pertenecen a la obra dramática del autor en el exilio. Salvo las siete piezas que no ha sido posible datar, el resto sí estaban fechadas o hemos podido aventurar una fecha de escritura. Ello nos ha permitido reafirmar la idea que ya conocíamos de que Aub escribe compulsivamente teatro en su primera década de exilio mexicano, especialmente obras en un acto, como las que publicaría en su *Sala de Espera*. En el lustro entre 1946 y 1951 estimamos que escribió –o, en el caso de las inconclusas, empezó a escribir– *En un campo de concentración*, en octubre de 1943, *Don Juan*, *La certeza*, *La despedida*, [*Drama inglés*], *Monólogo de un comunista*, *La mañana siguiente*, *La espera*, *Teresa*, *México* y *Se vende*. Si el resto de la década de los cincuenta se caracterizaba por una escasa producción teatral, con los nuevos datos no podemos decir que esa tendencia se invierta, ya que, respecto a la década anterior, su producción es claramente inferior, pero sí que pueden sumarse cinco títulos nuevos a partir de 1950: tres en los primeros dos años –*Teresa*, *México* y *Se vende*–, uno en 1954 –*El cáncer*– y otro en 1956 –[*María D.*]–; así como otros dos en la década de los sesenta –*Cómo fue o la Revolución mexicana* y *Monólogo del muerto*–.

Evidentemente, una de las preguntas que más veces nos hicimos, sobre todo al inicio de este trabajo, cuando descubrimos estos inéditos, fue el motivo de que quedaran sin publicar. La respuesta es obvia en el caso de las obras inconclusas, pero no lo es tanto en el caso de piezas terminadas, teniendo en cuenta que Aub se caracterizaba por publicar prácticamente cualquier cosa que escribía, incluidas sus notas, que también proyectaba editar (Embeita, 1967: 6). Una posible razón pudiera ser que no daba por terminada la escritura de esas piezas, a pesar de que la mayoría

no sólo presentan un estado claramente concluso, sino que han sido revisadas por el autor en más de una ocasión. O que no le gustaban lo suficiente, aunque ese tampoco parece que fuera nunca un motivo que le impidiera publicar sus textos, pues ahí están las dos ediciones distintas de *Deseada* en vida del autor.

Sea como fuere, es evidente que la recuperación de estas piezas aporta nuevos matices a la producción dramática del autor exiliado, nos permite conocer enfoques que hasta ahora sólo conocíamos en otros géneros, incrementa la ya de por sí compleja obra teatral con nuevos títulos merecedores de la atención de la crítica, constata el diálogo ininterrumpido, el *continuum*, que puede apreciarse entre toda su obra, y, en definitiva, su interés recae en ofrecer una visión más completa todavía de la vocación teatral de Max Aub.

6.2. Futuras líneas de investigación

Esta tesis abre el camino a numerosas líneas de investigación futuras. Sin embargo, antes de señalarlas, nos gustaría incidir en un punto que, si bien no es una línea de investigación, sí es un trabajo futuro que, de hacerse, podría facilitar mucho la investigación venidera. Este trabajo no es otro que la elaboración de un catálogo unificado de los tres principales fondos documentales maxaubianos, es decir, los integrados en el archivo de la Fundación Max Aub, en el de la Diputació de València, –custodiados ambos en Segorbe–, y en el archivo del Colegio de México. Si algo prueba esta tesis y el trabajo de campo del cual es fruto es que se hallan materiales relacionados con una misma pieza hasta en los tres archivos, como es el caso de la obra *La mañana siguiente*. Una unificación, si no física, al menos del catálogo, facilitaría mucho el trabajo de los futuros investigadores a la hora de localizar los materiales documentales relacionados entre sí.

Nos gustaría reivindicar también la necesidad de trabajar en los archivos y con los archivos. Aunque Aub sea un autor muy estudiado, sobre el que se ha escrito mucho, si algo prueba esta tesis es que no está todo dicho ni hecho, y que su ingente obra no es sólo la publicada, sino las decenas de cajas que conforman el total de sus fondos y que, sorprendentemente, todavía albergan textos inéditos esperando ser rescatados. Y, más allá de los inéditos, todos los materiales que se conservan en los archivos harían las delicias de cualquier genetista textual, porque aportan muchísimos datos para la elaboración de dossiers, de ediciones crítico-genéticas,

etc., como demuestran, por ejemplo, los trabajos de Lluch-Prats (2002, 2004, 2006, 2010b: 129-132).

En esta línea, esta tesis no pretende ofrecer un trabajo conclusivo. Creemos firmemente que todavía pueden aparecer más obras dramáticas inéditas del autor en futuros vaciados de los archivos que ya conocemos, porque el de la Fundación Max Aub no pudimos comprobarlo exhaustivamente, documento por documento, en su totalidad, ya que, como hemos expuesto en la introducción de este trabajo, se nos agotaba el tiempo y nos excedíamos ya en materiales recopilados. O en los fondos de la colección personal que custodia la familia –y a los que no hemos tenido acceso–, como prueba la publicación en 2013 de *El armario de Elena*, un manuscrito del que no hemos encontrado ningún rastro en los fondos principales y que, de no ser por esa inclusión facsimilar en el libro-estuche, no tendríamos noticia de esa micropieza. Por lo que nos proponemos, en un futuro, proseguir con la búsqueda, no sólo de inéditos que desconozcamos, sino de versiones que completen, en mayor o menor medida, las piezas presentadas en este trabajo, si es que existen.

Esta tesis, cuyo objetivo principal era dar a conocer estas obras desconocidas, propone un primer acercamiento a ellas, un primer estudio, pero, por supuesto, abre la puerta a innumerables trabajos posteriores que podrían abarcar desde la literatura comparada hasta los estudios teatrales, pasando por numerosas disciplinas adyacentes, que irían desde la ya mencionada crítica genética, hasta las humanidades digitales. Trabajos que pongan en diálogo estas obras con otras, sean de Aub, sean de otros dramaturgos del exilio, sean de otras latitudes, sean de otros géneros literarios, etc. Trabajos que atiendan características teatrales específicas subyacentes en estos textos, o las aportaciones que suponen a un campo de estudio concreto de otra índole, o sobre aspectos específicos como, por ejemplo, la figura crístera en la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX (porque sí, defendemos que la obra de Aub no es sólo una obra que pertenece al canon literario español y del exilio republicano, sino también al canon literario mexicano). O ampliar trabajos ya realizados, como el estudio de las adaptaciones donjuanescas en el exilio, por ejemplo, o reajustar el análisis del teatro aubiano a este nuevo corpus que presentamos.

Obviamente, otra futura línea de investigación y trabajo que también facilitaría la anterior sería la edición –a poder ser, crítica– de estos textos para que

dejaran de estar inéditos y pudiera tener acceso a ellos cualquier persona interesada en leerlos, en estudiarlos, e incluso, por qué no, en montarlos. Y es que una de las tareas pendientes con el teatro aubiano es su puesta en escena, porque, como el propio Aub reconocía, «es un absurdo escribir teatro exclusivamente para que se lea» (Kemp, 1972: 380). De las obras teatrales conocidas hasta ahora, son muchas las que no han subido nunca a las tablas. Y esa cifra, incluso sin contar las inconclusas, se va a incrementar. Aunque ya hemos indicado que no todas estas piezas inéditas gozan de la calidad dramática suficiente, creemos que hay algunas que sí podrían funcionar escénicamente. Sería una bonita manera de reivindicar al Max Aub dramaturgo, al que nació para escribir teatro, dar vida en un escenario a unos textos que ni siquiera conocieron el fantasma del papel impreso.

7. Bibliografía

7.1. Obras de Max Aub

7.1.1. Citadas

- (1931). *Teatro incompleto*. Barcelona: Imprenta Omega.
- (1933). «Una conversación con Max Aub», *Luz*, 25 de abril, p. 7. [Reproducido en Aznar Soler, 1993: 33-36].
- (1949). *Sala de Espera*, 1-10. México D. F.: Gráficos Guanajuato. [Edición facsímil: Segorbe: Fundación Max Aub, 2000].
- (1950). *Sala de Espera*, 11-20. México D. F.: Gráficos Guanajuato. [Edición facsímil: Segorbe: Fundación Max Aub, s/f [2001]].
- (1951). *Sala de Espera*, 21-30. México D. F.: Impresora Juan Pablos. [Edición facsímil: Segorbe: Fundación Max Aub, 2002].
- (1960). *Poesía mexicana (1950-1960)*. México D. F.: Aguilar.
- (1964a). «Al publicarse *San Juan*», *Primer Acto*, 52 (mayo), pp. 6-7.
- (1964b). «Hércules y Don Juan», *Ínsula. Revista bibliográfica de ciencias y letras*, 209 (abril), pp. 3, 10.
- (1965). «Hércules y Don Juan», *Revista de la Universidad de México*, 3 (noviembre), pp. 12-15.
- (1967a). *Pruebas*. Madrid: Ciencia Nueva.
- (1967b). *Morir por cerrar los ojos*. Barcelona: Aymá.
- (1968). *Teatro completo*. México D. F.: Aguilar.
- (1969). *Guía de narradores de la Revolución mexicana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1971a). *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*. Barcelona: Seix Barral.
- (1971b). *Teatro*. Madrid: Taurus. [Contiene: *El desconfiado prodigioso*, *Jácara del avaro*, *Discurso de la Plaza de la Concordia*, *Los excelentes varones*, *Entremés de «El director»*, *La madre*].

- (1972). «Mi teatro y el teatro español anterior a la República», *Primer Acto*, 144 (mayo), pp. 37-40.
- (1974a). *Manual de historia de la literatura española*. Madrid: Akal.
- (1974b). *Ensayos mexicanos*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1985). *La calle de Valverde*. Edición de José Antonio Pérez Bowie. Madrid: Cátedra.
- (1986). [Cartas a Rafael Prats Rivelles], en Rafael Prats Rivelles, «Mi correspondencia con Max Aub», *Batlia*, 5 (otoño-invierno), pp. 129-131.
- (1993). *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile*, en Manuel Aznar Soler, *Max Aub y la vanguardia teatral. (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*. Valencia: Universitat de València, pp. 135-152.
- (1995). *La gallina ciega*. Edición de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba.
- (1998). *Diarios (1939-1972)*. Edición de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba.
- (2001a). *Cuerpos presentes*. Edición de José Carlos Mainer. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2001b). *El laberinto mágico, I (Obras completas, vol. II)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de Ignacio Soldevila Durante y José Antonio Pérez Bowie. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana. [Contiene: *Campo cerrado, Campo abierto*].
- (2002a). *Primer teatro (Obras completas, vol. VII-A)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de Josep Lluís Sirera. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana. [Contiene: *Crimen, El desconfiado prodigioso, Una botella, El celoso y su enamorada, Narciso, Espejo de avaricia, Jácara del avaro, La guerra, El agua no es del cielo, Pedro López García, Las dos hermanas, Fábula del bosque, Por Teruel, ¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?, Juan ríe, Juan llora, La madre, De algún tiempo a esta parte, Monólogo del Papa, Discurso de la Plaza de la Concordia*].
- (2002b). *Teatro breve (Obras completas, vol. VII-B)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de Silvia Monti. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana. [Contiene: *A la deriva, Tránsito, El puerto, El último piso, Los guerrilleros, La cárcel, Un olvido, La vuelta: 1947, La vuelta: 1960, La vuelta: 1964, Un anarquista, Los excelentes varones, Así fue, Los muertos, Otros muertos, Uno de tantos, Nuevo tercer acto, Una no sabe lo que lleva*

- dentro, Comedia que no acaba, Deseada, Una proposición decente, Entremés de «El director», Dramoncillo, Una criada, El hombre del balcón*].
- (2002c). *Hablo como hombre*. Edición de Gonzalo Sobejano. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2002d). *Enero en Cuba*. Edición de M^a Fernanda Mancebo. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2002e). *El laberinto mágico, II (Obras completas, vol. III-A)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de Luis Llorens Marzo y Javier Lluch-Prats. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana. [Contiene: *Campo de sangre, Campo del moro*].
- (2002f). *El laberinto mágico, II (Obras completas, vol. III-B)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de Francisco Caudet y Luis Llorens Marzo. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana. [Contiene: *Campo de los almendros*].
- (2003). *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*. Edición de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento.
- (2006a). *Teatro mayor (Obras completas, vol. VIII)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de VV. AA.. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana. [Contiene: *La vida conyugal, San Juan, El rapto de Europa, Morir por cerrar los ojos, Cara y cruz, No, Del amor, El cerco, Retrato de un general visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda, De cabo a cabo*].
- (2006b). *Relatos I (Obras completas, vol. IV-A)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de Franklin García Sánchez. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana. [Contiene: «Geografía», «Caja», «Fábula verde», «Prehistoria, 1928», «Yo vivo», «Muerte», «La gran Serpiente», «Trampa», «Recuerdo», «El fin», «Turbión», «Trópico noche», «Homilía de la noche del Año Nuevo», «Ésa», «Juan Luis Cisniega», «Elogio de las casas de citas», «Del tiempo justo de la descomposición», «Recta retórica», «La lancha», «Uba-Opa», «La gabardina», «La falla», «La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro», «El silencio», «La ingratitud», «La bula», «El árbol», «La espina», «La verruga», «El matrimonio», «La pendiente», «Los pies por delante», «Pequeña historia marroquí e Historia de Abrán», «Confesión de Prometeo N.», «Homenaje a Próspero Mérimée», «Memo Tel», «La hambre»,

«El Chueco», «Los avorazados», «La censura», «El caballito», «La rama», «La gran guerra», «Las sábanas», «Salva sea la parte», «El monte», «Personaje con lagunas», «El hermanastro», «El hombre de paja», «La vejez», «La sonrisa», «Sesión secreta», «Crímenes ejemplares», «Luis A. Santullano», «Un personaje imposible», «Los hijos», «Epitafios mexicanos y algo de suicidios y gastronomía», «Paremiología particular», «Signos de ortografía»].

(2006c). *Relatos II (Obras completas, vol. IV-B)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de Luis Llorens Marzo y Javier Lluch-Prats. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana. [Contiene: «El cojo», «Cota», «Manuel, el de la font», «Un asturiano», «Santander y Gijón», «Alrededor de una mesa», «Teresita», «Yo no invento nada», «Una historia cualquiera», «Vernet, 1940», «Historia de Vidal», «Enero sin nombre», «Un traidor», «Ruptura», «Espera», «Los creyentes», «Una canción», «Librada», «Manuscrito cuervo», «Ese olor», «Djelfa», «Playa en invierno», «Amanecer en Cuernavaca», «La ley», «El limpiabotas del padre eterno», «De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez», «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco», «La merced», «Homenaje a Lázaro Valdés», «Lérida y Granollers, 1938», «Un atentado», «Entierro de un gran editor», «El zopilote», «El remate», «El cementerio de Djelfa», «El baile», «El sobresaliente», «Reverte de Huelva», «El testamento», «La llamada», «De los beneficios de las guerras civiles», «El que ganó Almería», «La guerra es lo mejor», «Realidad del sueño», «Proclamación de la Tercera República Española»].

(2006d). *San Juan*. Edición de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento.

(2007). *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*. Edición de Eugenia Meyer. Madrid - Segorbe: Fondo de Cultura Económica – Fundación Max Aub.

(2008). *Campo francés*. Edición de Valeria de Marco. Madrid: Castalia.

(2011). *El limpiabotas del padre eterno*. Estudio de Eloísa Nos Aldás y edición de Javier Lluch-Prats. Segorbe: Fundación Max Aub.

(2013). *Cartas a mi hija Elena*. Edición de Claudio Pérez Míguez. Madrid: Centro de Arte Moderno.

- (2017). [Cartas a León Sánchez Cuesta], en Esther Lázaro, «Las cartas de Max Aub a León Sánchez Cuesta antes de la guerra (1926-1936)», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 12, pp. 65-69.
- AUB, Max y AYALA, Francisco (2001). *Epistolario 1952-1972*. Edición de Ignacio Soldevila Durante. Valencia: Fundación Max Aub - Generalitat Valenciana.
- AUB, Max y CASONA, Alejandro (2003). «Correspondencia inédita Casona - Aub (1948-1960)», en *Anales de la literatura española contemporánea*, 28-2, pp. 99-114. [Reproducida en José Rodríguez Richart, *Dos patrias en el corazón*. Madrid: Verbum, 2009, pp. 170-185].
- AUB, Max y MONLEÓN, José (2016). «Epistolario (1969-1972)», edición de Esther Lázaro, en *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 11, pp. 45-65.
- AUB, Max y PUCCINI, Dario (2015). *Epistolario 1959-1972*. Edición de Arianna Fiore. Valencia: Fundación Max Aub - Generalitat Valenciana.
- AUB, Max y QUINTO, José M^a de (2004). «Epistolario», en José M^a de Quinto, *Memoria de Max Aub*. Edición de M^a José Calpe Martín. Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 81-124.
- AUB, Max y SOLDEVILA, Ignacio (2007). *Epistolario 1954-1972*. Edición de Javier Lluch-Prats. Valencia: Fundación Max Aub - Generalitat Valenciana.
- AUB, Max y TUÑÓN DE LARA, Manuel (2003). *Epistolario 1958-1973*. Edición de Francisco Caudet. Valencia: Fundación Max Aub - Generalitat Valenciana.

7.1.2. Aludidas

- (1925). *Los poemas cotidianos*. Barcelona: Imprenta Omega.
- (1936). *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile*. Valencia: Tipografía Moderna.
- (1943). *San Juan*. México D. F.: Tezontle.
- (1945). *Campo de sangre*. México D. F.: Tezonte.
- (1950). *Deseada*. México D. F.: Tezontle.
- (1956). *Tres monólogos y uno solo verdadero*. México D. F.: Tezontle.
- (1959). *Cuentos mexicanos (con pilón)*. México D. F.: Imprenta Universitaria.
- (1961). «María», *Ínsula. Revista bibliográfica de ciencias y letras*, 172 (marzo), p. 16.
- (1961). «María», *Revista de la Universidad de México*, 9 (mayo), pp. 17-19.

- (1964). *Juego de cartas*. México D. F.: Alejandro Finisterre.
- (1964). *El zopilote y otros cuentos mexicanos*. Barcelona: EDHASA.
- (1965). *Campo francés*. París: Ruedo Ibérico.
- (1966). *Mis páginas mejores*. Madrid: Gredos.
- (1966). *Manual de historia de la literatura española*, 2 vols. México D. F.: Pormaca.
- (1967). «Los hijos», *Cuadernos Americanos*, 5 (septiembre-octubre), pp. 255-258.
- (1968). *Campo de los almendros*. México D. F.: Joaquín Mortiz.
- (1993). *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*. Estudio de Javier Pérez Bazo. Segorbe: Fundación Max Aub.

7.2. Obras generales

- ABEL, Lionel (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- ACLE-KREYSING, Andrea (2018). «El exilio antifascista de habla alemana en México durante la segunda guerra mundial: una peculiar adopción del mito de la Revolución Mexicana», en Elena Díaz Silva, Aribert Reimann, Randal Sheppard (eds.), *Horizontes del exilio. Nuevas aproximaciones a la experiencia de los exilios entre Europa y América Latina durante el siglo XX*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuet, pp. 169-195.
- ACRICH LEVY, David (1998). «San Juan, de Max Aub», *Raíces. Revista judía de cultura*, 35, p. 9.
- ADAME, Domingo (1996). «Max Aub en México: teatro y crítica», en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el laberinto español*, vol. 2. Valencia: Ajuntament de València, pp. 788-804.
- ____ (2005). «Max Aub en el contexto del teatro contemporáneo en México», en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*. México D. F.: El Colegio de México, pp. 145-157.
- AGUILERA, Manuel (2012). *Compañeros y camaradas. Las luchas entre antifascistas en la Guerra Civil española*. Madrid: Actas.

- AGUILERA SASTRE, Juan (1996). «Max Aub y los proyectos republicanos para un teatro nacional», en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el laberinto español*, vol. 1. Valencia: Ajuntament de València, pp. 255-268.
- _____ y AZNAR SOLER, Manuel (1999). *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- _____ (2013). «Introducción», en Cipriano de Rivas Cherif, *Artículos de teoría y crítica teatral*. Madrid: Centro Dramático Nacional, pp. 11-43.
- ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José (2004). *La Empresa de Inglaterra (La «Armada Invencible»: fabulación y realidad)*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- ALGANZA ROLDÁN, Minerva (2009). «Narciso de Max Aub: tradición y actualidad de un tema mítico-literario», en Aurora López y Andrés Pociña (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*. Granada: Universidad de Granada, pp. 45-61.
- ALONSO MONEDERO, Begoña (2014). «Don Juan de España de Martínez Sierra: un mito en la encrucijada de los años veinte», en Patricia Cifre Wibrow y Manuel González de Ávila (eds.), *Culturas de la seducción*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 259-266.
- ÁLVAREZ, Federico (2011). «Setenta años: muerte y vida del exilio», en Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García (eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento, pp. 41-51.
- ANDÚJAR GARCÍA, José Ramón (2009). «Max Aub y la tipografía en su etapa valenciana», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 4, pp. 11-17.
- ANGUS, Bill (2016). *Metadrama and the Informer in Shakespeare and Jonson*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ANTEQUERA BERRAL, Elisabeth (2014). *Buñuel: novela, de Max Aub. Un testimonio generacional y un reto literario. Los materiales preparatorios para la obra*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València.
- ANTÓN, Carmen (2002). *Visto al pasar. República, guerra y exilio*. Sada: Edición do Castro.

- ARELLANO, Ignacio (1989). «Introducción», en Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. Edición de Ignacio Arellano. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 9-60.
- ARMAS MARCELO, J[uan]. J[esús]. (2009). *Mercedes Pinto, una sombra familiar*. Canarias: Tauro.
- AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio (2006). *La narrativa de las Cristiadas. Novela, cuento, teatro, cine y corrido de las Rebeliones Cristeras*. Tesis doctoral. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- AZCUE, Verónica (2016). «Los mitos hispánicos en el teatro del exilio», en Verónica Azcue y Teresa Santa María, *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, pp. 21-136.
- AZNAR SOLER, Manuel (1992). «El Búho: teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia», en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 415-427.
- ____ (1993). *Max Aub y la vanguardia teatral. (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*. Valencia: Universitat de València.
- ____ (1995). «Max Aub en el laberinto español de 1969», en Max Aub, *La gallina ciega*. Edición de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba, pp. 7-95.
- ____ (1998). «Los diarios de Max Aub», en Max Aub, *Diarios (1939-1972)*. Edición de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba, pp. 9-39.
- ____ (1999). «La recepción crítica del *San Juan*, de Max Aub (1943-1945)», en Ignacio Soldevila Durante y Dolores Fernández Martínez (dirs.), *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid: Complutense, pp. 17-44.
- ____ (2003). *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento.
- ____ (2004). «Cara y cruz de Max Aub o el drama del intelectual en los laberintos de la política española», en Silvia Monti (ed.), *Max Aub de la farsa a la tragedia*. Verona: Fiorini, pp. 119-138.
- ____ (2006a). «*San Juan*, de Max Aub: una tragedia abierta de su “teatro mayor”», en Max Aub, *San Juan*. Sevilla: Renacimiento, pp. 9-69.
- ____ (2006b). «Estudio introductorio a *San Juan*», en Max Aub, *Teatro mayor (Obras completas, vol. VIII)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de VV. AA.. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana, pp. 26-31.

- _____ (2008a). «La Unión de Intelectuales Españoles en México (1947-1956)», en *Boletín de información de la Unión de Intelectuales Españoles. México, agosto de 1956 - mayo de 1961*. Sevilla: Renacimiento, pp. XXIII-LXXVI.
- _____ (2008b). «Ricardo Doménech, Max Aub y el exilio teatral republicano de 1939», en Fernando Doménech Rico (ed.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*. Madrid: Fundamentos, pp. 217-226.
- _____ (2010a). «A la memoria de Ricardo Doménech, maestro y amigo», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 5, pp. 263-268.
- _____ (2010b). «Miguel Hernández visto por Max Aub», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 5, pp. 255-262.
- _____ (2011). «Ricardo Doménech, investigador del exilio teatral republicano de 1939», *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 13, pp. 469-478.
- _____ (2013). «Max Aub y Cipriano de Rivas Cherif: historia de un desencuentro en el exilio mexicano», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, pp. 17-37.
- _____ (2014). «Tiempo y tragedia en *De algún tiempo a esta parte*, de Max Aub», en José-Ramón López García y Mario Martín Gijón (eds.), *Judaísmo y exilio republicano de 1939*. Madrid: Hebraica, pp. 113-139.
- _____ (2016). «José Monleón, crítico teatral de Max Aub», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 11, pp. 23-36.
- _____ (2018). «Dos obras dramáticas inéditas de Luis Araquistáin», en Manuel Aznar Soler (ed.), *La literatura dramática del exilio republicano de 1939*, vol. I. Sevilla: Renacimiento, pp. 501-545.
- BALIBREA, Mari Paz (2008). «Max Aub y los límites de la modernidad: una lectura crítica de *El cerco* (1968)», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 3, pp. 16-25.
- BASALISCO, Lucio (1997). *Tra avanguardia e tradizione. Cinque studi sull'auto sacramental degli anni Trenta*. Roma: Bulzoni.
- _____ (2004). «*De algún tiempo a esta parte*: primera pieza aubiana del ciclo judío», en Silvia Monti (ed.), *Max Aub de la farsa a la tragedia*. Verona: Fiorini, pp. 83-96.

- BAUTISTA BONED, Luis (2008). «Apéndice 2. Hacia una reconstrucción de la biblioteca de Max Aub en Valencia», en VV. AA., *Libros en el infierno. La biblioteca de la Universidad de Valencia, 1939*. Valencia: Universitat de València, pp. 291-313.
- BEEVOR, Antony (2012). *La segunda guerra mundial*. Barcelona: Pasado & Presente.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (2008). «Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto», en Emilio Pastor Platero (ed.), *Genética textual*. Madrid: Arco Libros, pp. 53-78.
- BIAGINI, Vittoria (2006). «Crimini d'autore. I *Delitti esemplari* di Max Aub», en Vittoria Biagini y Valentina Scaramozzino, *Il delitto di scrivere. Due studi su Max Aub*. Edición de Silvia Monti. Verona: Fiorini, pp. 13-124.
- BIGGANE, Julia (2015). «La agonía de don Juan: exilio, política y género en *El hermano Juan*», en J[uan]. A[ntonio]. Garrido Ardila (coord.), *El Unamuno eterno*. Barcelona: Anthropos, pp. 148-172.
- BLECUA, Alberto (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- ____ (2012). *Estudios de crítica textual*. Madrid: Gredos.
- BLIN, Fanny (2016). *Lola Membrives: embajadora del teatro español en América*. Madrid: Antígona.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- ____ (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco Libros.
- BONET, Juan Manuel (1999). «Paseo por una biblioteca», en *Literatura y Arte Modernos en la Biblioteca de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 5-21.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2003). «Max Aub y *La vida conyugal*: triángulo amoroso, drama policial, anarquismo en sombras plateadas de cine», *Anales de la literatura española contemporánea*, 28-2, pp. 5-34.
- BORRÁS, Angel A. (1969). «The Ideology of the Spanish Exile Max Aub», *The Theatre Annual. A Publication of Information and Research in the Arts and History of the Theatre*, 26, pp. 80-90.
- ____ (1973). «Exiles in the Theatre of Max Aub», *The Theatre Annual. A Publication of Information and Research in the Arts and History of the Theatre*, 30, pp. 19-27.

- ____ (1975a). «Time, the “Fourth Dimension”, in Max Aub’s Theatre of Exile», *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal*, 8-3, pp. 207-221.
- ____ (1975b). *El teatro del exilio de Max Aub*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ____ (1982). «Twentieth-century Spanish drama in Defence of Liberty», en Angel A. Borrás (ed.), *The Theatre and Hispanic Life. Essays in honour of Neal H. Tayler*. Waterloo: Wilfried Laurier University, pp. 55-76.
- BOSCH, Rafael (1963). «El teatro de Max Aub», *Hispanófila. Ensayos de literatura*, 19 (septiembre), pp. 25-36.
- BOYER, Christopher R[obert]. (2003). *Becoming Campesinos. Politics, Identity and Agrarian Struggle in Postrevolutionary Michoacán, 1920-1935*. Stanford: Stanford University Press.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1973). «El teatro de Aub y sus esperas infinitas», *Cuadernos Americanos*, 3 (mayo-junio), pp. 64-70.
- BUSCHMANN, Albrecht (2010). «“Antes, todo el mundo andaba de aquí para allá”. Heterotopías en *No* y *De algún tiempo a esta parte* de Max Aub», en Bernard Sicot (ed.), *La littérature espagnole et les camps français d'internement (de 1939 à nos jours)*. Paris: Université Paris Ouest Nanterre, pp. 239-254.
- CALPE MARTIN, M^a José (2017). «Epistolarios publicados y posibles líneas de investigación», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 12, pp. 25-30.
- CARLOS BERTRÁN, Luis de (2018). *Alexander. La extraordinaria historia de Alejandro Farnesio*. Barcelona: Crítica.
- CARMONA, Alba y LÁZARO, Esther (2016). «Max Aub y Lope de Vega en el exilio republicano: a propósito de la película *La viuda celosa*», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 11, pp. 13-22.
- CARREIRA, Antonio (2003). «Ojeada al teatro breve de Max Aub», en Marie-Claude Chaput y Bernard Sicot (eds.), *Max Aub: enracinements et déracinements*. Nanterre: Université de Paris X-Nanterre, pp. 331-340.
- CASTANY PRADO, Bernat (2019). «La biblioteca como lugar de ejercitación filosófico-literaria», en Ana Rodríguez Fischer y M^a José Rodríguez Mosquera (eds.), *Bibliotecas de escritores*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 35-52.

- CATE-ARRIES, Francie (2000). «Conquering Myths: The Construction of “Mexico” in the Spanish Republican Imaginary of Exile», *Hispanic Review*, 68-3, pp. 223-242.
- ____ (2012). *Culturas del exilio español entre las alambradas: literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945*. Rubí: Anthropos.
- CAUDET, Francisco (2005). «Max Aub y México», en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*. México D. F.: El Colegio de México, pp. 219-246.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Alfaguara.
- CHABÁS, Juan (1928). «Resumen literario», *La Libertad*, X/2720 (7 de diciembre), pp. 7-8.
- ____ (2001). *Literatura española contemporánea (1898-1950)*. Edición de Javier Pérez Bazo. Madrid: Verbum.
- CHOMARAT, Jacques (1983). «Introduction», en Lorenzo Valla, *Dialogue sur le libre-arbitre*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 1-25.
- CLIMACO, San Juan (1571). *Escala Spiritual*. Alcalá de Henares: Sebastián Martínez.
- COCA VILLALONGA, Jordi (2011). *El laberint del jo. Fonaments per a la interpretació del primer teatre de Josep Palau i Fabre (1935-1958)*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- DELGADO CRUZ, Severiano y LÓPEZ GARCÍA, Santiago (2008). «Una aproximación a la guerra civil en Castilla y León», en Manuel Redero San Román y M^a Dolores de la Calle (eds.), *Castilla y León en la historia contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 427-486.
- DEMATTE, Claudia (2006). «Introducción», en Juan Pérez de Montalbán, *Palmerín de Oliva*. Viareggio: Mauro Baroni, pp. 9-50.
- DIAGO, Nel (1996). «Deseada: un estreno argentino de Max Aub», en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el laberinto español*, vol. 2. Valencia: Ajuntament de València pp. 805-810.
- ____ (2004). «Max Aub y el teatro que no fue o la imprudencia de ejercer la crítica teatral», en Silvia Monti (ed.), *Max Aub de la farsa a la tragedia*. Verona: Fiorini, pp. 153-178.

- _____ (2006). «Teatro último», en Max Aub, *Teatro mayor (Obras completas, vol. VIII)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de VV. AA. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana, pp. 75-89.
- _____ (2015). «Max Aub: estrenos americanos», *Episkenion. Revista de teatro contemporáneo*, 3/4, pp. 177-186.
- DÍAZ BETHENCOURT, José (1995). «Pituka de Foronda, un viaje sin retorno», en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos del cine: actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, pp. 351-357.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto (2006). «Max Aub entre el teatro, la narrativa y el cine (sobre *Campo francés* y *Morir por cerrar los ojos*)», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 31, pp. 259-270.
- _____ (2008). «7. Aub», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*, vol. 3 (Siglos XVI-XX). Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuet, pp. 1117-1129.
- DÍAZ PÉREZ, Eva (2018). «La gran escritora que borró su nombre», *El País*, 17 de septiembre:
https://elpais.com/cultura/2018/09/16/actualidad/1537121678_040945.html [última consulta: 11/07/2019].
- DÍAZ-PLAJA, Fernando (2000). *El «Don Juan» español*. Madrid: Encuentro.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1932). *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*. Barcelona: La Revista.
- _____ (1952). *La voz iluminada. Notas sobre el teatro a través de un cuarto de siglo*. Barcelona: Institut del Teatre.
- DÍEZ-CANEDO, Aurora (2005). «Traducir poesía. Correspondencia entre Enrique Díez-Canedo y Enrique González Martínez», *Literatura mexicana*, XVI-2, pp. 187-205.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1968). *El teatro español de 1914 a 1936. Artículos de crítica teatral*, vol. IV (V. Elementos de renovación). México D. F.: Joaquín Mortiz.
- DOMÉNECH, Ricardo (1962). «Piezas en un acto de Max Aub», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 150 (junio), pp. 417-418.
- _____ (1967). «Introducción al teatro de Max Aub», en Max Aub, *Morir por cerrar los ojos*. Barcelona: Aymá, pp. 20-64.

- ____ (1977). «Aproximación al teatro del exilio», en José Luis Abellán (dir.), *El exilio español de 1939*, vol. IV (Cultura y literatura). Madrid: Taurus, pp. 183-248.
- ____ (2003). «De algún tiempo a esta parte: el comienzo», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 678 (junio), pp. 9-11.
- ____ (2006). «Tres personajes femeninos del “teatro mayor” de Max Aub», en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español de 1939*. Sevilla: Renacimiento, pp. 171-187.
- ____ (2013). *El teatro del exilio*. Edición de Fernando Doménech Rico. Madrid: Cátedra.
- ____ y MONLEÓN, José (1971). «Entrevista con el exiliado Max Aub en Madrid», *Primer Acto*, 130 (marzo), pp. 44-51.
- DUCH PLANAS, Montserrat (2011). «Una perspectiva de género de la represión concentracionaria franquista a partir del caso de la cárcel de Las Oblatas de Tarragona (1939-1943)», *Studia historica. Historia contemporánea*, 29, pp. 315-336.
- DUMAS, Alexandre (1836). *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*. Paris: Marchant. [*Don Juan de Marana o la caída de un ángel*. Traducción de Antonio García Gutiérrez. Madrid: Imprenta de Yenes, 1839].
- DULLES, John W. F. (1961). *Yesterday in Mexico. A Chronicle of the Revolution 1919-1936*. Austin: University of Texas. [*Ayer en México. Una crónica de la Revolución, 1919-1936*. Traducción de Julio Zapata. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1977].
- EMBEITA, María (1967). «Conversación con Max Aub», *La Cultura en México*, 291 (13 de septiembre), pp. 5-6. [Reproducida, bajo el título «Max Aub y su generación», en *Ínsula*, 253, pp. 1, 12].
- ESSLIN, Martin (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- ESCOBAR TOLEDO, Saúl (1990). «La ruptura cardenista», en Carlota Botey y Everardo Escárcega López (coords.), *El Cardenismo: un parteaguas histórico en el proceso agrario, 1934-1940*, vol. I. México D. F.: Siglo XXI - Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México, pp. 9-38.

- ECHAZARRETA, José María (2002). «La obra teatral de Luisa Carnés», en Luisa Carnés, *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, pp. 27-49.
- FABER, Sebastiaan (2003). «Max Aub, conciencia del exilio», *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, 7, pp. 25-52.
- ____ (2018). «Con ojos de fuera. El ensayo sobre los países de acogida», en Mario Martín Gijón (ed.), *El ensayo del exilio republicano de 1939. I: España y el mundo. Filosofía y política*. Sevilla: Renacimiento, pp. 111-149.
- FALKNER, Martin (2014). «A Mimín Falkner Aub», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 9, pp. 9-10.
- FÉRRIZ ROURE, Teresa (1996). «Max Aub en la *Ínsula* española», en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el laberinto español*, vol. 2. Valencia: Ajuntament de València, pp. 859-876.
- FIGLIORE, Arianna (2015). «Espectáculos radiofónicos italianos de Max Aub», en Max Aub y Dario Puccini, *Epistolario 1959-1972*. Edición de Arianna Fiore. Valencia: Fundación Max Aub - Generalitat Valenciana, pp. 311-312.
- FUKELMAN, María (2017). *El concepto de «teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1946*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- GARCÍA DE FEZ, Sandra (2011). «México y España en los discursos identitarios de los colegios del exilio en la Ciudad de México (1939-1950)», en Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García (eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento, pp. 267-274.
- GARCÍA LORA, José (1965). «Fabulación dramática del fabuloso Max Aub», *Ínsula. Revista bibliográfica de ciencias y letras*, 222, p. 14; 223, p. 13 y 224-225, pp. 28-29.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1988). «*El burlador de Sevilla*, de Francisco Villaespesa», *Cuadernos de teatro clásico*, 2, pp. 73-78.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1988). «Cuando el cine mexicano se hizo industria», en VV. AA., *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. 2 (México). México D. F.: Fundación Mexicana de Cineastas, pp. 11-20.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin (2006). «Estudio introductorio», en Max Aub, *Relatos I (Obras completas, vol. IV-A)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de Franklin

- García Sánchez. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana, pp. 15-32.
- GERHARDT, Federico (2009). «Acerca de la edición de *El zopilote y otros cuentos mexicanos* de Max Aub», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 4, pp. 30-47.
- GILES, Peter (1982). *The counter tenor*. London: Frederick Muller Limited.
- GINER DE LOS RÍOS, Bernardo (1996). «Max Aub: tipógrafo y editor. Una visión parcial», en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el laberinto español*, vol. 1. Valencia: Ajuntament de València, pp. 55-68.
- GLASS, Eliot S. (1978). «The Existential Theme in the Teatro Mayor of Max Aub», *Latin American Theatre Review*, 12-1, pp. 61-70.
- GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel (2006). *Teatro para una guerra [1936-1939]. Textos y documentos*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1998). *Diccionario Akal de teatro*. Madrid: Akal.
- GONZÁLEZ CALDERÓN, Diana Elisa (2014). *El campo ausente de la representación de las mujeres en el cine mexicano. Presencias en la vida y obra de Matilde Landeta*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- GONZÁLEZ DE GARAY, María Teresa (1996). «Un collage dramático de Max Aub titulado *Del amor*», en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el laberinto español*, vol. 1. Valencia: Ajuntament de València, pp. 337-349.
- GRACIA, Jordi (2014). *José Ortega y Gasset*. Tres Cantos - Madrid: Taurus - Fundación Juan March.
- HAAS, Ghislaine (1987). «*Les âmes du purgatoire* de P. Mérimée ou le texte rapiécé», *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 3, pp. 99-124.
- HERAS, Guillermo (2001). «El discurso del director de escena en el teatro contemporáneo», *Huellas. Búsquedas en artes y diseño*, 1, pp. 13-19.
- HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo (2014). «Actores, directores y compañías del exilio republicano en México», en Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*. Sevilla: Renacimiento, pp. 51-83.
- HERMANS, Hub. (1996). «Max Aub y el Auto Sacramental en los años treinta», en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el laberinto español*, vol. 1. Valencia: Ajuntament de València, pp. 275-286.

- HERNÁNDEZ CUEVAS, Juan Carlos (2006a). «Los cuentos mexicanos de Max Aub», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp. 388-400.
- ____ (2006b). *Los cuentos mexicanos de Max Aub: la recreación del ámbito nacional de México*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante.
- HOLGUÍN, Sandie (2003). *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*. Barcelona: Crítica.
- HOYO, Arturo del (1968). «Prólogo», en Max Aub, *Teatro completo*. México D. F.: Aguilar, pp. 9-32.
- HOYOS PUENTE, Jorge de (2019). «Los difíciles años cuarenta para el exilio republicano de 1939», *Historia y Memoria de la Educación*, 9, pp. 25-59.
- HUERTA CALVO, Javier (1992). «La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX», en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 285-294.
- IRÚN VOZMEDIANO, Víctor Manuel (1996). «*Jácara del avaro* (1935), Max Aub», en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el laberinto español*, vol. 1. Valencia: Ajuntament de València, pp. 269-274.
- ISASI ANGULO, Amando Carlos (1974). *Diálogos del teatro español de la postguerra*. Madrid: Ayuso.
- JÓDAR PEINADO, María Pilar (2016). *Metateatro español en el umbral del siglo XXI. El mundo del teatro y el teatro del mundo*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España.
- JURADO MORALES, José (1998). «El mito de Don Juan según el tradicionalismo teatral de J. I. Luca de Tena: *Las canas de Don Juan* (1925) y *De lo pintado a lo vivo* (1944)», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, pp. 145-172.
- KASTEN, Carey (2012). *The Cultural Politics of Twentieth-Century Spanish Theatre. Representing the Auto Sacramental*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- KEMP, Lois Anne (1972). *The Plays of Max Aub: A Kaleidoscopic Approach to Theater*. Tesis doctoral. Madison: University of Wisconsin.

- ____ (1977). «Diálogos con Max Aub», *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, III-2, pp. 8-11, 15-19.
- ____ (1999). «El Max Aub trágico», en *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*. Edición de Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin. University Park: Estreno, pp. 231-235.
- KING COBOS, Josefina (2007). *Memorias de Radio UNAM*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- KNEPLER, Georg (1998). «Hanns Eisler y la posteridad», *Revista Musical Chilena*, 190 (julio-diciembre), pp. 64-81.
- KONIGSBERG, Ira (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal.
- LA GORCE, Jérôme de (2002). *Jean-Baptiste Lully*. Paris: Fayard.
- LANGSTON WASHINGTON, Jessie (1962). *Max Aub as a dramatist*. Tesis de máster. Denton: North Texas University.
- LATHAM, Alison (coord.) (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- LÁZARO, Esther (2014). «El regreso imaginario de Max Aub. Lectura de su vuelta a través de su obra dramática», en Manuel Aznar Soler, José-Ramón López García, Francisca Montiel Rayo y Juan Rodríguez (eds.), *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*. Sevilla: Renacimiento, pp. 19-25.
- ____ (2015a). «Una muy buena introducción a Max Aub», *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 349, pp. 55-60.
- ____ (2015b). «Lo teatral en el epistolario de Max Aub. Acercamiento a la correspondencia con José Monleón», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 10, pp. 58-70.
- ____ (2016a). «Muestras de violencia a través de los personajes femeninos del teatro de Max Aub», en Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro y Marta Rodríguez-Manzano (eds.), *Tuércele el cuello al cisne. Expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)*. Sevilla: Renacimiento, pp. 329-344.
- ____ (2016b). «La vuelta de Max Aub en 1969 vista por el diario *Madrid*», *Forma. Revista d'estudis comparatius d'art, literatura i pensament*, 14, pp. 58-69.

- ____ (2016c). «Epistolario (1969-1972), Max Aub - José Monleón», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 11, pp. 42-65.
- ____ (2017). «Las cartas de Max Aub a León Sánchez Cuesta antes de la guerra (1926-1936)», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 12, pp. 58-69.
- ____ (2018a). «Del drama individual a la tragedia colectiva», en Max Aub, *De algún tiempo a esta parte*. Edición de Esther Lázaro. Sevilla: Renacimiento, pp. 7-20.
- ____ (2018b). «Max Aub», en Manuel Aznar Soler (ed.), *La literatura dramática del exilio republicano de 1939*, vol. I. Sevilla: Renacimiento, pp. 37-63.
- ____ (2018c). «Revistas unipersonales. *Sala de Espera*», en Olga Glondys (ed.), *La prensa cultural de los exiliados republicanos. I: Los años cuarenta*. Sevilla: Renacimiento, pp. 206-213.
- ____ (2019). «Paso del señor Director General de Seguridad: el homenaje teatral a Max Aub en su visita a España en 1969», en Anne Laure Feuillastre y Marina Ruiz Cano (eds.), *El teatro de protesta. Estrategias y estéticas contestatarias en España (1960-1980)*. Paris: L'Harmattan, pp. 85-96.
- LINDO, Elvira (2018). «El "Aquarius" de Max Aub», *El País*, 17 de junio: https://elpais.com/cultura/2018/06/16/actualidad/1529162486_400273.html [última consulta: 23/05/2019].
- LLARENA, Alicia (2003). *Yo soy la novela. Vida y obra de Mercedes Pinto*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria - Instituto Canario de la Mujer.
- LLORENTE, Ana (1997). «Introducción», en Max Aub, *No*. Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 21-73.
- ____ (2004). «Tradición y modernidad en la representación de *El cerco* de Max Aub», en Silvia Monti (ed.), *Max Aub de la farsa a la tragedia*. Verona: Fiorini, pp. 139-152.
- LLORENS MARZO, Luis (2004). «Res domestica, res publica. *La vida conyugal* de Max Aub», en Silvia Monti (ed.), *Max Aub de la farsa a la tragedia*. Verona: Fiorini, pp. 97-118.
- LLUCH-PRATS, Javier (2002). «Un manuscrito del taller de Max Aub», *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, 3, pp. 117-144.

- ____ (2004). «*De algún tiempo a esta parte: la tragedia europea en clave de monólogo*», en Silvia Monti (ed.), *Max Aub de la farsa a la tragedia*. Verona: Fiorini, pp. 59-81.
- ____ (2006). «Escritura en estado provisional: planes para una novela sobre el exilio», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp. 293-303.
- ____ (2007). «Estudio introductorio», en Max Aub e Ignacio Soldevila, *Epistolario 1954-1972*. Edición de Javier Lluch-Prats. Valencia: Fundación Max Aub - Generalitat Valenciana, pp. 1-16.
- ____ (2009). «Editar a los clásicos contemporáneos: aspectos de la *última voluntad* de un autor», en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 1181-1192.
- ____ (2010a). «Los estudios de génesis textual», en Aurelia Arcocha-Scarcia, Javier Lluch-Prats y M^a José Olaziregui Alustiza (eds.), *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*. Vizcaya: Universidad del País Vasco, pp. 19-54.
- ____ (2010b). «La edición de textos (y pre-textos) de la literatura española contemporánea», en Aurelia Arcocha-Scarcia, Javier Lluch-Prats y M^a José Olaziregui Alustiza (eds.), *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*. Vizcaya: Universidad del País Vasco, pp. 111-146.
- ____ (2012). «El obrador del escritor y la edición filológica del texto literario contemporáneo», en Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine (eds.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 97-112.
- LÓPEZ, Damián (2011). «La guerra cristera (México, 1926-1929). Una aproximación historiográfica», *Historiografías, revista de historia y teoría*, 1, pp. 35-52.
- LÓPEZ, Estela R. (1976). *El teatro de Max Aub*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, Jacobo (2014). «La sublevación del general Sanjurjo», en Jacobo López Barja de Quiroga (coord.), *Los procesos célebres seguidos ante el Tribunal Supremo en sus doscientos años de historia. Siglo XX*. Madrid: Tribunal Supremo - Boletín Oficial del Estado, pp. 159-250.

- LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón (2013). *Fábula y espejo. Variaciones sobre lo judío en la obra de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento.
- ____ (2014). «Max Aub ante la Revolución Mexicana», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 9, pp. 92-101.
- LUQUE ARANDA, Marta (2015). *El desarrollo del sector turístico durante la Segunda República y el Primer Franquismo: la Federación Española de Sindicatos de Iniciativa y Turismo*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- LUPERINI, Romano (1992). «Introducción», en Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. Edición de Romano Luperini. Madrid: Cátedra, pp. 7-73.
- MAHDAVI, Behjat (2017). *El tema del retorno en las obras de Max Aub*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- MALGAT, Gérard (2013). *Max Aub et la France ou L'espoir trahi*. Marseille: L'atinoir.
- ____ (2015). «Montajes y puestas en escena de las obras de Max Aub en Francia», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 10, pp. 71-76.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston (2013). «El Max Aub más íntimo», *El País*, 19 de noviembre:
https://elpais.com/cultura/2013/11/18/actualidad/1384797932_960486.html [última consulta: 19/06/2019].
- MARAÑÓN, Gregorio (1940). *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MARIA Y CAMPOS, Armando de (1952). «Estreno de *Doña Beatriz* de Carlos Solórzano, por la compañía Teatro Universitario, en la sala Molière», *Novedades*, 7 de octubre.
- MÁRQUEZ HIDALGO, Francisco (2010). *Las sublevaciones contra la Segunda República: la Sanjurjada, Octubre de 1934, Julio de 1936 y el golpe de Casado*. Madrid: Síntesis.
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón (1963). *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid: Guadarrama.
- ____ (1964). «La obra literaria de Max Aub», *Primer Acto. Revista del teatro*, 52 (mayo), pp. 8-13.

- MARRAST, Robert (1978). *El teatre durant la guerra civil espanyola*. Barcelona: Institut del Teatre - Edicions 62.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Ignacio (2000). *La guerra civil en Valladolid (1936-1939). Amaneceres ensangrentados*. Valladolid: Ámbito.
- MARTÍN NOGALES, Virgilio (1993). *Eduardo Dato*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.
- MARTÍNEZ, Carlos (1959). *Crónica de una emigración. [La de los Republicanos Españoles en 1939]*. México D. F.: Libro Mex.
- MARTÍNEZ MONTÓN, Rosa (2006). «A vueltas con los “idiotas”: notas a partir de un cotejo entre *Campo francés* y *Morir por cerrar los ojos*», en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español de 1939*. Sevilla: Renacimiento, pp. 223-234.
- MARTÍNEZ LEAL, Juan (2005). «El Stanbrook. Un barco mítico en la memoria de los exiliados republicanos», *Pasado y Memoria. Revista de historia contemporánea*, 4, pp. 65-82.
- ____ (2018). «Los barcos del exilio hacia el norte de África. Marzo de 1939», *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 20, pp. 257-282.
- ____ (2019). «Alicante en la hora final de la República. La tragedia del puerto», en VV. AA., *1939. La guerra terminó en Alicante*. Alicante: Comisión Cívica de Alicante para la Recuperación de la Memoria Histórica, pp. 23-50.
- MARTÍNEZ RUS, Ana (2007). «*San León Librero*»: las empresas culturales de Sánchez Cuesta. Gijón: Trea.
- MAURA, Miguel (2007). *Así cayó Alfonso XIII. De una dictadura a otra*. Edición de Joaquín Romero Maura. Madrid: Marcial Pons.
- MAZOUER, Charles (2006). *Molière et ses comédies-ballets*. Paris: Honoré Champion.
- MENDEZ HERRERA, José (1975). «Prólogo», en VV. AA., *Teatro de análisis*. México D. F.: Aguilar, pp. 10-41.
- MÉNDEZ POLANCO, Karol (2015). «La Asociación Católica de la Juventud Mexicana», *Milenio*, 10 de abril:
<https://www.milenio.com/opinion/varios-autores/re-incidente/la-asociacion-catolica-de-la-juventud-mexicana> [última consulta: 18/08/19]

- MENGUAL CATALÀ, Josep (1998). «Relectura de *San Juan*, de Max Aub», *Teatro. Revista de estudios culturales / A Journal of Cultural Studies*, 13, pp. 217-225.
- ____ (2015), «La edición y la publicación como recurso literario. Max Aub y la Real Academia Española», *Negritas y cursivas*, 22 de mayo: <https://negritasycursivas.wordpress.com/2015/05/22/la-edicion-y-la-publicacion-como-recurso-literario-max-aub-y-la-real-academia-espanola/> [última consulta: 29/06/2019].
- ____ (2016), «La tipografía como recurso literario, un ejemplo», *Negritas y cursivas*, 16 de septiembre: <https://negritasycursivas.wordpress.com/2016/09/30/la-tipografia-como-recurso-literario-un-ejemplo/> [última consulta: 25/05/2019].
- MERIMEE, Prosper (1845). «Les âmes du purgatoire», en *Colomba et autres contes et nouvelles*. Paris: Charpentier, pp. 191-260.
- ____ (1906). «Las ánimas del purgatorio», en *Cosas de España*. Traducción de Ramón Ibáñez. Valencia: F. Sempere y Compañía, pp. 99-198.
- ____ (1910). «Las ánimas del purgatorio», en *Carmen. La Venus de Ille. Arsenia Guillot. El abate Aubin. Las ánimas del purgatorio. Una corrida de toros*. Traducción de Pedro de Tornamira. Barcelona: Montaner y Simón, pp. 251-330.
- ____ (1911). «Las ánimas del purgatorio», en *Colomba y otros cuentos y novelas*. Traducción de Ángel de la Guardia. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, pp. 189-261.
- ____ (1943). «Las almas del purgatorio», en *Carmen*. Traducción de Enrique Díez-Canedo. México D. F.: Leyenda-Atlántida, pp. 105-180.
- MEYER, Eugenia (2001). «Entrevista a María Luisa y Carmen Aub», *Sala de Espera. Boletín informativo de la Fundación Max Aub*, 2, pp. 5-7.
- ____ (2007). «Escribir lo que uno imagina», en Max Aub, *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*. Edición de Eugenia Meyer. Madrid - Segorbe: Fondo de Cultura Económica – Fundación Max Aub, pp. 11-33.
- MEYER, Jean (2016). «¿Cómo se tomó la decisión de suspender el culto en México en 1926?», *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, 64 (julio-diciembre), pp. 165-194.

- MIRALLES, Remei (2006). «Estudio introductorio a *Del amor*», en Max Aub, *Teatro mayor (Obras completas, vol. VIII)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de VV. AA.. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana, pp. 67-74.
- MOLINA FUENTES, Mariana Guadalupe (2014). «El conflicto Cristero en México: el otro lado de la Revolución», *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, 4, pp. 163-188.
- MONLEÓN, José (1971a). *El teatro de Max Aub*. Madrid: Taurus.
- ____ (1971b). «Encuentro con el trasterrado Max Aub», en Max Aub, *Teatro*. Madrid: Taurus, pp. 7-37.
- ____ (1971c). «El teatro breve de Max Aub», *Primer Acto*, 130 (marzo), pp. 52-55.
- ____ (1998). «Carta abierta a Max Aub después de ver juntos una representación del *San Juan* en el teatro María Guerrero», *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 274 (mayo-julio), pp. 11-15. [Reproducida en Aub y Monleón, 2016: 61-63].
- ____ (2002). «San Juan 2002», *República de las letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 75 (2º semestre), pp. 21-34.
- MONTI, Silvia (1992). *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*. Roma: Bulzoni.
- ____ (1996). «Narciso de Max Aub y el teatro de vanguardia de los años veinte», en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el laberinto español*, vol. 1. Valencia: Ajuntament de València, pp. 241-254.
- ____ (2002). «Estudio introductorio», en Max Aub, *Teatro breve (Obras completas, vol. VII-B)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de Silvia Monti. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, pp. 7-62.
- ____ (2003). «*El cerco*. Cantata para un héroe de nuestro tiempo», en Max Aub, *El cerco*. Edición de Silvia Monti. Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 11-33.
- ____ (2004). «Max Aub dramaturgo: de la farsa a la tragedia (¿a la farsa?)», en Silvia Monti (ed.), *Max Aub de la farsa a la tragedia*. Verona: Fiorini, pp. 7-16.
- ____ (2008). «El personaje colectivo en el teatro de Max Aub», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 3, pp. 64-75.
- ____ (2013). «Cruzando fronteras: los cuentos mexicanos de Max Aub», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, pp. 52-59.

- ____ (2014a). «El rapto de Europa y Tránsito: dos casos de adulterio en el teatro de Max Aub», *Theatralia. Revista de poética del teatro*, 16, pp. 287-299.
- ____ (2014b). «El teatro de Max Aub: los textos breves», en Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*. Sevilla: Renacimiento, pp. 291-304.
- ____ (2014c). «España y las variadas geografías de las obras teatrales aubianas», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 9, pp. 52-59.
- ____ (2015). «Vigencia de la dramaturgia aubiana: los textos breves», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 10, pp. 85-92.
- MONTIEL RAYO, Francisca (1996). «Escribir fuera de España: la correspondencia entre Max Aub y Segundo Serrano Poncela», en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el laberinto español*, vol. 1. Valencia: Ajuntament de València, pp. 185-202.
- ____ (2006). «Mérimee frente a Victor Hugo: la correspondencia entre Esteban Salazar Chapela y Max Aub», en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español de 1939*. Sevilla: Renacimiento, pp. 245-272.
- ____ (2012). «Correspondencia inédita sobre la actuación de la JARE en la preparación del viaje a México de Max Aub (1941-1942)», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 7, pp. 135-145.
- ____ (2017). «Noticia sobre el teatro de Max Aub en Estados Unidos a través de su correspondencia», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 12, pp. 103-112.
- MORALEDA, Pilar (1989a). *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- ____ (1989b). «El teatro de Max Aub y el fantasma del papel», *Anuario de Estudios Filológicos*, 12, pp. 215-227.
- MORALES, José Ricardo (1991). «La Barraca, El Búho y el Teatro Experimental», *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 240, pp. 30-39.
- MORENO CASADO, José (1961). «Las Ordenanzas de Alejandro Farnesio, de 1587», *Anuario de Historia del derecho español*, 31, pp. 431-458.
- MORENO GARCÍA, Isabel (1999). *El teatro dentro del teatro en el Siglo de Oro español*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

- MOROS, Manuel (2010). «“Castrati”: superstars del siglo XVIII», *Clío. Revista de historia*, 103, pp. 66-73.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2010). *Censura y teatro del exilio. Incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados: Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, José Ricardo Morales y Ramón J. Sender*. Murcia: Editum.
- ____ (2011). *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español, I: Mapa de la documentación teatral en España*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- ____ (2012). *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español, II: Guía de obras de referencia y consulta*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1996). *Destierro y destiempo de Max Aub*. Madrid: Real Academia Española.
- MUÑOZ RESINO, Humildad (1994). «Estudio del mito de Don Juan en cinco obras de teatro contemporáneo», *Docencia e Investigación. Revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*, 19-2, pp. 125-184.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María (1999). «De “Cadahalso 34” a *Manuscrito cuervo*: el retorno de las alambradas», en Max Aub, *Manuscrito cuervo*. Edición de José Antonio Pérez Bowie. Segorbe - Alcalá de Henares: Fundación Max Aub - Universidad de Alcalá de Henares, pp. 183-255.
- ____ (2008). «Actualidad de *El rapto de Europa* (1946)», en Max Aub, *El rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo*. Edición de José María Naharro-Calderón. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-51.
- ____ (2017). *Entre alambradas y exilios. Sangría de las Españas y terapias de Vichy*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NAVARRETE MAYA, Laura (1993). «González Martínez, Enrique», en Aurora M. Ocampo (dir.), *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX*, vol. III (G). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 267-277.
- NICKEL, Claudia (2019). *Los exiliados republicanos en los campos de internamiento franceses*. Sevilla: Renacimiento.
- NOS ALDÁS, Eloísa (2001). *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*. Tesis doctoral. Castelló: Universitat Jaume I.

- ____ (2011), «Estudio introductorio», en Max Aub, *El limpiabotas del padre eterno*. Estudio de Eloísa Nos Aldás y edición de Javier Lluch-Prats. Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 27-226.
- NÚÑEZ, César Andrés (2012). «Max Aub, “La censura” y lo mexicano de los *Cuentos mexicanos*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 60-2, pp. 565-573.
- ____ (2015). «Una velada desilusión: la Revolución mexicana según Max Aub», *Literatura Mexicana*, 26-1, pp. 97-114.
- O’CONNOR, Patricia W. (2003). *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- OLEZA, Joan (2008). «Un mapa de lecturas. La biblioteca de Max Aub en Valencia», en VV. AA., *Libros en el infierno. La biblioteca de la Universidad de Valencia, 1939*. Valencia: Universitat de València, pp. 63-112.
- OLIVA, César (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- OLMEDO, Iliana (2016). «Pinto Armas, Mercedes», en Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García (eds.), *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, vol. IV (Peiró - Zulueta). Sevilla: Renacimiento, pp. 43-45.
- ORAZI, Veronica (1998). «Implicaciones biográfico-existenciales en el teatro de Max Aub: el tema del exilio en *Los trasterrados*», en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, vol. 2. Sant Cugat del Vallès: Associació Cop d’Idees - GEXEL, pp. 539-548.
- ____ (2014). «El monólogo en el teatro de Max Aub», *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne*, 2, pp. 152-160.
- ____ y GRECO, Barbara (2019). «Creación y exilio: México en la obra de Pere Calders y Max Aub», *eHumanista/IVITRA*, 15, pp. 362-395.
- ORTEGA Y GASSET, José (1939). *Estudios sobre el amor*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- ____ (1942). *Teoría de Andalucía y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente.
- ORTIZ FLORES, Patricia (1997). «López Chiñas, Gabriel», en Aurora M. Ocampo (dir.), *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX*, vol. IV (H-LL). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 423-424.
- OTEIZA, Blanca (2000). «¿Conocemos los textos verdaderos de Tirso de Molina?», en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina*. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 99-128.

- PACO, Mariano de (1992). «El auto sacramental en los años treinta», en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 265-273.
- PALOMARES IBÁÑEZ, Jesús María (2001). *La guerra civil en la ciudad de Valladolid. Entusiasmo y represión en la «capital del alzamiento»*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- PALLARÉS MORENO, José (1998). «La zozobra del seductor arrepentido: sobre *Don Luis Mejía* (1925) de Marquina y Hernández Catá», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, pp. 129-144.
- PARENTE, Gonzalo; O'DONNELL, Hugo; FERNÁNDEZ, Francisco; COUCEIRO, M^a del Carmen; ARMADA, M^a de la Asunción (1988). *Los sucesos de Flandes de 1588 en relación con la Empresa de Inglaterra*. Madrid: Naval.
- PARKER, Geoffrey (1989). *España y la rebelión de Flandes*. Madrid: Nerea.
- ____ (2000). *El ejército de Flandes y el camino español (1567-1659). La logística de la victoria y derrota de España en las guerras de los Países Bajos*. Madrid: Alianza.
- PAU, Andrés (2006). «El retorno imaginado y el retorno verdadero», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp. 507-515.
- PAULINO AYUSO, José (2010). «Historia y crítica del estreno de *La vida conyugal*, de Max Aub», *Acotaciones*, 25, pp. 47-69. [Reproducido en Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*. Sevilla: Renacimiento, 2014, pp. 305-320].
- PERALTA GILABERT, Rosa (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Madrid: Fundamentos.
- PEREIRA, Armando (coord.) (2004). *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. México D. F.: Universidad Autónoma Nacional de México - Ediciones Coyoacán.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1957). *Tigre Juan y El curandero de su honra*. Barcelona: AHR.
- PÉREZ BAZO, Javier (1993). «Historia y ficción. Max Aub en la Real Academia Española», en Max Aub, *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de*

- nuestro tiempo*. Estudio de Javier Pérez Bazo. Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 7-37.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004). «Presupuestos de la teoría teatral de Max Aub. Una aproximación», en Silvia Monti (ed.), *Max Aub de la farsa a la tragedia*. Verona: Fiorini, pp. 195-219.
- ____ (2012). «Poética teatral de Max Aub. Los escritos sobre teatro en la prensa mexicana», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 7, pp. 146-156.
- ____ (2013). «Poética teatral de Max Aub. Los escritos sobre teatro en la prensa mexicana (II)», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, pp. 100-109.
- ____ (2015). «Algunas notas sobre la poética teatral de Max Aub. Referencias a la escena en *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 10, pp. 103-112.
- PÉREZ DE LA FUENTE, Juan Carlos (1998). «Conversaciones con el director», en *San Juan. Cuaderno Pedagógico*. Madrid: Centro Dramático Nacional, pp. 22-30.
- PÉREZ LÓPEZ, Javier (2014). *La música en las Brigadas Internacionales: las canciones como estrategia de guerra*. Tesis doctoral. Albacete: Universidad de Castilla-La Mancha.
- PÉREZ MÍGUEZ, Claudio (2013). «Nota de editor», en Max Aub, *Cartas a mi hija Elena*. Madrid: Centro de Arte Moderno, s/n.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1969). «El teatro ofensivo de Max Aub», *Fablas. Revista de poesía y crítica*, 1 (diciembre), pp. 14-17. [Reproducido en *El Heraldo Cultural*, 251 (30 de agosto de 1970), p. 14 y en VV. AA., 1971a: 48-51].
- ____ (1973). «Max Aub: el teatro que es y no fue», *Ínsula*, 320-321 (julio-agosto), p. 9.
- ____ (1992). *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- PERUCHO, Javier (2002). «Max Aub, el relato miniado», *Quimera*, 222, pp. 27-29.
- PIRANDELLO, Luigi (1992). *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. Edición de Romano Luperini. Madrid: Cátedra.
- PIRAS, Alessio (2014). «“He venido, pero no he vuelto”: regresos ficticios y reales del transterrado Max Aub», en Manuel Aznar Soler, José-Ramón López

- García, Francisca Montiel Rayo y Juan Rodríguez (eds.), *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*. Sevilla: Renacimiento, pp. 34-42.
- PIVETEAU, Olivier (2007). *El burlador y el santo. Don Miguel Mañara frente al mito de Don Juan*, 2 vols. Sevilla: Cajasol Fundación.
- ____ (2011). «Miguel Mañara y sus biografías. ¿Un imposible discurso de la verdad?», en José Fernández López y Lina Malo Lara (eds.), *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época, santidad, historia y arte*. Sevilla: Hermandad de la Santa Caridad, pp. 15-41.
- PRATS RIVELLES, Rafael (1986). «Mi correspondencia con Max Aub», *Batlia*, 5 (otoño-invierno), pp. 128-131.
- PRESTON, Paul (2002). *Franco, Caudillo de España*. Barcelona: Grijalbo.
- ____ (2014). *El final de la guerra*. Barcelona: Debate.
- PRIETO, Indalecio y DE LOS RÍOS, Fernando (2010). *Epistolario 1924-1948*. Edición de Octavio Ruiz-Manjón. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- PUCCHINI, Dario (1965). «Introduzione», en Max Aub, *L'impareggiabile malfidato. Il ritorno. I morti*. Torino: Einaudi, pp. 5-19.
- ____ (1974). «Introduzione», en Max Aub, *San Juan*. Torino: Einaudi, pp. 5-12.
- QUEZADA, Claudia Julieta (2012). «La mujer cristera en Michoacán, 1926-1929», *Revista Historia y Memoria*, 4, pp. 191-223.
- QUINTO, José M^a de (1964). «Informe apresurado sobre el teatro de Max Aub», *Primer Acto. Revista del teatro*, 52 (mayo), pp. 15-18.
- ____ (2004). *Memoria de Max Aub*. Edición de M^a José Calpe. Segorbe: Fundación Max Aub.
- QUIÑONES, Javier (2009). «Diógenes o el arte del elogio: ética y estética», en Max Aub, *Todo es vida. Elogios y alabanzas*. Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 9-22.
- RAFANEAU-BOJ, Marie-Claude (1995). *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia, 1939-1945*. Barcelona: Omega.
- RAMÓN CARRIÓN, José Luis (2018). «Fernando Gómez García» y «Rafael González Madrid», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Español*. Versión electrónica:

<http://dbe.rah.es/biografias/10255/rafael-gonzalez-madrid>;

<http://dbe.rah.es/biografias/10119/fernando-gomez-garcia>

[última consulta: 20/08/2019].

- RICCI, Évelyne (2013). «Una entrevista olvidada de Max Aub de 1937», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, pp. 231-238.
- RIKO, Francisco (1990). *Breve biblioteca de autores españoles*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (2010). «Nota previa», en Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Edición de William F. Hunter. Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles - Instituto de Estudios Tirsianos, pp. VII-VIII.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de (2013). *Artículos de teoría y crítica teatral*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- RODRÍGUEZ, Juan (2003). «Cine», en Juan María Calles (ed.), *Max Aub en el laberinto del siglo XX*. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 210-219.
- ____ (2013). «“Españoles en casa, mexicanos fuera de ella”: Max Aub y la segunda generación del exilio», *Anales de la literatura española contemporánea*, 38, 1-2, pp. 293-326.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (1998). «*Juan de Mañara* (1927): mañas y marañas de un Don Juan bifronte», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, pp. 189-204.
- ____ (2011). «La hipótesis tradicionalista y el estado de la cuestión», *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, pp. 151-165.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2003). *Sergas de Esplandián*. Edición de Carlos Sainz de la Maza. Madrid: Castalia.
- RODRÍGUEZ RICHART, José (2003a). «II.36.3. MAX AUB», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, vol. 2 (Del siglo XVIII a la época actual). Madrid: Gredos, pp. 2672-2679.
- ____ (2003b). «Correspondencia inédita Casona - Aub (1948-1960)», *Anales de la literatura española contemporánea*, 28-2, pp. 77-114. [Reproducido en José Rodríguez Richar, *Dos patrias en el corazón*. Madrid: Verbum, 2009, pp. 152-186].

- RODRÍGUEZ-SOLÁS, David (2014). *Teatros nacionales republicanos. La Segunda República y el teatro clásico español*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuet.
- ROMERA CASTILLO, José (2013). *Teatro español: siglos XVIII-XXI*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- ROMERO-MARCO, Álvaro (2006). «Max Aub en el cine mexicano (1943-1956)», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp. 533-545.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1998). «La renovación teatral española de 1900», en VV. AA., *La renovación teatral española de 1900*. Edición de Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, pp. 21-52.
- RUBIO PACHO, Carlos (2002). «Parada León, Ricardo», en Aurora M. Ocampo (dir.), *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX*, vol. VI (N-Q). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 264-265.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1975). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- SALVAT, Ricard (1966). *Teatre contemporani*, vol. 2 (El teatre és una ètica: de Ionesco a Brecht). Barcelona: Edicions 62.
- SAMONÀ, Carmelo (2013). «L'Amadís de Gaula e il romanzo cavalleresco. Continuazioni e imitazioni dell'Amadís. Il Palmerín de Olivia e la fortuna dei libri di cavalleria», *Historias Fingidas. Il romanzo cavalleresco spagnolo come punto di osservazione per lo studio del romanzo europeo d'ancien régime*, 1, pp. 5-19.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2007). «México en la obra narrativa de Max Aub», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 35 (marzo-junio): <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/mexiaub.html> [última consulta: 25/06/2019].
- ____ (2014). *Max Aub y la escritura de la memoria*. Sevilla: Renacimiento.
- ____ (2016). *Max Aub: Epistolario español*. Kassel: Reichenberger
- SANCHIS SINISTERRA, José (2018). *El texto insumiso. Nuevos fragmentos de un discurso teatral*. Edición de Esther Lázaro. Ciudad Real: Ñaque.
- SANZ ÁLVAREZ, María Paz (2004). *La narrativa breve de Max Aub*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

- SANZ VILLANUEVA, Santos (1977). «La narrativa del exilio», en José Luis Abellán (dir.), *El exilio español de 1939*, vol. IV (Cultura y literatura). Madrid: Taurus, pp. 109-182.
- SASTRE, Alfonso (1964). «Un drama de Max Aub», *Primer Acto. Revista del teatro*, 52 (mayo), pp. 19-20.
- SCARABATTIERI, Chiara (2010). *Don Juan en textos teatrales españoles del siglo XX*. Madrid: Vision.
- SECO SERRANO, Carlos (1978). *Perfil político y humano de un estadista de la Restauración. Eduardo Dato a través de su archivo*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- SERRANO GARCÍA, Virtudes (1998). «*Han matado a Don Juan* (1929), de Federico Oliver: melodrama policíaco y reflexión metateatral», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, pp. 205-217.
- SERUGA, Kamil (2017). «Una representación vanguardista de la muerte de Don Juan: *El burlador que no se burla*, de Jacinto Grau», en Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Piłat Zuzankiewicz (ed.), *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*. Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 285-293.
- SICOT, Bernard (2007). «Max Aub en Djelfa: lo cierto y lo dudoso (28 de noviembre de 1941 – 18 de mayo de 1942)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 55-2, pp. 397-434.
- ____ (2014). «Max Mexicano», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 9, pp. 178-184.
- ____ (2015). *Djelfa 41-43. Un camp d'internement en Algérie*. Paris: Riveneuve.
- SIMÓN, Paula (2012). *La escritura de las alambradas: exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- SIRERA, Josep Lluís (2002a). «Estudio introductorio», en Max Aub, *Primer teatro (Obras completas, vol. VII-A)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de Josep Lluís Sirera. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, pp. 15-49.

- _____ (2002b). «Fichas de representación», en Max Aub, *Primer teatro (Obras completas, vol. VII-A)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de Josep Lluís Sirera. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, pp. 457-471.
- _____ (2002c). «Un intento frustrado de teatro revolucionario. *La madre* de Gorki en adaptación de Max Aub», en Dolores Jiménez y Evelio Miñano (coords.), *Homenaje a Josefa María Castellví*. Valencia: Universitat de València, pp. 365-378.
- _____ (2006a). «Estudio introductorio a *La vida conyugal*», en Max Aub, *Teatro mayor (Obras completas, vol. VIII)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de VV. AA.. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana, pp. 19-25.
- _____ (2006b). «Estudio introductorio a *El rapto de Europa*», en Max Aub, *Teatro mayor (Obras completas, vol. VIII)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de VV. AA.. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana, pp. 32-37.
- _____ (2006c). «Estudio introductorio a *Morir por cerrar los ojos*», en Max Aub, *Teatro mayor (Obras completas, vol. VIII)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de VV. AA.. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana, pp. 38-45.
- _____ (2006d). «Estudio introductorio a *Cara y cruz*», en Max Aub, *Teatro mayor (Obras completas, vol. VIII)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de VV. AA.. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana, pp. 46-57.
- _____ (2006e). «Estudio introductorio a *No*», en Max Aub, *Teatro mayor (Obras completas, vol. VIII)*. Dirección de Joan Oleza. Edición de VV. AA.. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana, pp. 55-66.
- _____ (2014). «Max Aub, dramaturgo», en Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*. Sevilla: Renacimiento, pp. 278-290.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1954). *El teatro de Max Aub hasta 1936*. Tesis de licenciatura. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- _____ (1963). «Sobre el teatro español de los últimos veinticinco años», *Cuadernos Americanos*, 1 (enero-febrero), pp. 256-290.
- _____ (1973). *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos.

- ____ (1974). «Max Aub, dramaturgo», *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, 19-20, pp. 139-192.
- ____ (1994). «Bibliografía y crítica maxaubiana: de 1974 a esta parte», *Ínsula. Revista de ciencias y letras humanas*, 569 (mayo), pp. 5-7.
- ____ (1999). *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- ____ (2006). «Estudio introductorio», en Max Aub, *Los muertos*. Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 9-42.
- ____ y RODRÍGUEZ, Juan (2016). «Aub Mohrenwitz, Max», en Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García (eds.), *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, vol. I (Abad - Casaldueiro). Sevilla: Renacimiento, pp. 222-230.
- SOLER SASERA, Eva (2014). «Los proyectos de Max Aub en la revista *Ínsula* a través de la correspondencia con José Luis Cano», *Caracol. Revista do Programa do Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*, 7, pp. 118-132.
- ____ (2015). *Max Aub, crítico literario y teatral. Hacia una función de su crítica*. s/l: Anagnórisis.
- SOLER SOLA, María (2014). «La narrativa alóctona de Max Aub: los escritos mexicanos», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 9, pp. 185-191.
- SULENG, Kristin (2014). «Último barco al exilio», *El País*, 23 de marzo: https://elpais.com/politica/2014/03/21/actualidad/1395425929_742501.html [última consulta: 02/08/2019].
- TEJADA TELLO, Pedro (2006). «*Crímenes ejemplares* de Max Aub y el cine», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 32 (marzo-junio): <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/crejempl.html> [última consulta: 12/07/2019].
- ____ (2013). «Introducción», en Max Aub, *Crímenes ejemplares*. Valencia: Sansy, pp. 7-67.
- ____ (2015). «Elogio de la brevedad: *Crímenes ejemplares* y aforismos de Max Aub», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 10, pp. 145-155.

- TORRES, Rosana (1998a). «*San Juan*, de Max Aub, una metáfora sobre las minorías perseguidas, se estrena en Valencia», *El País*, 27 de febrero:
https://elpais.com/diario/1998/02/27/cultura/888534009_850215.html
 [última consulta: 11/09/2019].
- ____ (1998). «El *San Juan* de Max Aub trae su mensaje de tolerancia y utopía», *El País*, 15 de abril:
https://elpais.com/diario/1998/04/15/madrid/892639471_850215.html
 [última consulta: 11/09/2019].
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1999). «Las guerrillas del teatro», *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 77, pp. 144-156.
- UBERSFELD, Anne (1977). *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1944). *Teatro moderno español*. Zaragoza: Partenón.
- VALCÁRCCEL, Carmen (2003). «De los *cadáveres exquisitos* a los *Crímenes ejemplares* de Max Aub», en Alicia Alted y Manuel Llusia (coords.), *La cultura del exilio republicano español de 1939*, vol. 1. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 363-374.
- ____ (2018). «*Dulce epistolario: Cartas a mi hija Elena* de Max Aub», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, pp. 47-56.
- VALDIVIA, Pablo (2014). *José Ricardo Morales de mar a mar. Teatro transnacional, exilio y periferia*. Sevilla: Renacimiento.
- VALENDER, James (2007). «Max Aub y su antología de *Poesía mexicana (1950-1960)*», en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*. México D. F.: El Colegio de México, pp. 253-280.
- VALLS, Fernando (2004). «Primeras noticias sobre los *Crímenes ejemplares* de Max Aub», en Francisca Noguero Jiméñez (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 281-289.
- ____ (2006). «Algo más sobre los *Crímenes ejemplares* de Max Aub», en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español de 1939*. Sevilla: Renacimiento, pp. 357-365.
- VALVERDE, Alfredo (1998). «Archivo y Biblioteca de León Sánchez Cuesta», *Residencia*, 5: <http://www.residencia.csic.es/bol/num5/cuesta.htm> [última consulta: 05/06/2019].

- VÁZQUEZ, Luis (1995). «*El burlador de Sevilla*: claramente de Tirso, y no de Claramonte (Breve anotación crítica)», *Bulletin of the Comediantes*, 47-2, pp. 183-190.
- VENEGAS GRAU, Carmen (2007). «Introducción», en Max Aub, *Morir por cerrar los ojos*. Sevilla: Renacimiento, pp. 9-63.
- VICENTE, Arie (1991). *Lo judío en el teatro español contemporáneo*. Madrid: Pliegos.
- ____ (1999). «El exilio aubiano como referencia imaginaria en los monólogos de Max Aub», en *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*. Edición de Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin. University Park: Estreno, pp. 221-229.
- VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (2012). «Los textos y sus representaciones: manuscritos y práctica escénica en el teatro español del siglo XXI», en Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine (eds.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 175-192.
- VILLALBA ÁLVAREZ, Marina (1990). «Análisis semiótico de los personajes realistas e imaginarios en *Pedro López García*, de Max Aub», *Estudios humanísticos. Filología*, 11, pp. 187-194.
- XIRGU, Margarita (2018). *Epistolario*. Edición de Manuel Aznar Soler y Francesc Foguet i Boreu. Sevilla: Renacimiento.
- YOUSFI LÓPEZ, Yasmina (2013). «Max Aub y la editorial Ciencia Nueva: la publicación de *Pruebas* (1967)», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, pp. 209-216.
- ZEPP, Susanne (2010). «Early writing: Max Aub's *San Juan*», en Antonio Gómez López-Quiñones y Susanne Zepp (eds.), *The Holocaust in Spanish Memory: Historical Perceptions and Cultural Discourse*. Leipzig: Leipziger Universitätverlag, pp. 169-182.
- ZORRILLA, José (1993). *Don Juan Tenorio*. Edición de Luis Fernández Cifuentes y estudio de Ricardo Navas Ruiz. Barcelona: Crítica.
- VV. AA. (1938). *Canciones de las Brigadas Internacionales*. Edición de Ernst Busch. Barcelona: Comité de Propaganda y Comisariado de las Brigadas Internacionales. [Edición facsímil: Sevilla: Renacimiento, 2007].
- ____ (1971a). «Diversos juicios sobre la obra teatral de Max Aub», en Max Aub, *Teatro*. Madrid: Taurus, pp. 39-54.

- _____ (1971b). «Max Aub, en España (1969)», en Max Aub, *Teatro*. Madrid: Taurus, pp. 55-73.
- _____ (2006). «Apéndice 1», en Max Aub, *San Juan*. Edición de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, pp. 183-252.
- _____ (2008). *Genética textual*. Edición de Emilio Pastor Platero. Madrid: Arco Libros.
- _____ (2010). *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*. Edición de Aurelia Arcocha-Scarcia, Javier Lluch-Prats y M^a José Olaziregui Alustiza. Vizcaya: Universidad del País Vasco.
- _____ (2012). *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*. Edición de Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- _____ (2019). *1939. La guerra terminó en Alicante*. Alicante: Comisión Cívica de Alicante para la Recuperación de la Memoria Histórica.
- (1933). *Cahiers du Sud*, 152 (juin-juillet).
- (1935). *Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre*, III/5-6 (juillet-aout).
- (1957). «Teatro», *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, 5, pp. 23-25. [Edición facsímil: Sevilla: Renacimiento, 2008].
- (1971). «La obra teatral de Max Aub», *Primer Acto*, 130 (marzo), p. 56.
- (2008). «Apéndice 1. AUV. Oficialia Major. Caixa 13144», en VV. AA., *Libros en el infierno. La biblioteca de la Universidad de Valencia, 1939*. Valencia: Universitat de València, pp. 271-290.
- (2017). *Retorno a Max Aub*. Madrid: Instituto Cervantes.
- (2018). *Diccionario de la Real Academia Española*. Versión electrónica 23.2: <https://dle.rae.es> [última consulta: 25/09/2019].
- (2019). «Series: St. Louis», en *The Holocaust Encyclopedia*. Washington D. C.: United States Holocaust Memorial Museum. [Contiene: «1. Voyage of the St. Louis», «2. Return to Europe of the St. Louis», «3. Wartime Fate of the Passengers of the St. Louis» y «4. Refuge in Latin America»]: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/voyage-of-the-st-louis> [última consulta: 12/06/2019].

7.3. Fondos documentales

7.3.1. Archives de La Contemporaine (ALC):

- F/DELTA/1914/03/04. Dossier Max Aub:
 - *Cronología del teatro de Max Aub*, mc.

7.3.2. Archivo de la Diputació de València (ADV):

- C.2-5. [Lo curioso, haber esperado...], ms., pp. 11-12. [Diarios]
- C.2-7. [María D.], ms., pp. 135-136. [Teatro]
- C.2-10. *El cáncer*, ms., pp. 22-31. [Teatro]
- C.4-2. *La mañana siguiente*, ms., pp. 38b-53. [Teatro]
- C.4-2. *Monólogo con Federico y con Miguel*, ms., pp. 54-58. [Teatro]
- C.5-8. *Teodora*, ms., pp. [0]-4. [Teatro]
- C.5-9. *Cómo fue o la Revolución mexicana*, ms., pp. 161-169. [Teatro]
- C.5-20. *Monólogo de un comunista*, ms., pp. 8-10. [Teatro]
- C.7-1. Nota sobre *San Luis*, ms., p. 31b. [Teatro]
- C.7-3. Notas sobre *San Luis*, ms., pp. 1-3. [Teatro]
- C.7-3. [El libre albedrío...], ms., p. 44. [Notas]
- C.7-11. *Monólogo del muerto*, ms. [Teatro]
- C.7-18. Nota sobre *San Luis*, ms., p. 55. [Teatro]
- C.7-20. *México*, ms., pp. 34-35. [Teatro]
- C.7-20. Dos maneras de escribir diálogos, ms., p. 103. [Notas]
- C.7-21. Notas sobre Don Juan, ms., pp. 17-18. [Teatro]
- C.7-21. *Monólogo del M. (Las apariencias)*, ms., p. 80. [Teatro]
- C.8-1. *Breve escala teatral...*, ms. p. [0]. [Portada]
- C.8-1. *La familia Coconeta*, ms., pp. 91-96. [Teatro]
- C.8-1. *La certeza*, ms., pp. 97b-106. [Teatro]
- C.8-1. *La despedida*, ms., pp. 181b-193 [Teatro]
- C.8-2. [Sin título]³⁰⁵, ms., pp. 55b-62. [Teatro]
- C.8-6. *Monólogo del muerto*, ms., pp. 14-20. [Teatro]
- C.9-1. Nota sobre *San Luis*, ms., p. 68. [Teatro]

³⁰⁵ Se presenta en este trabajo como [*Drama inglés*].

- C.11-1. *La madre*, mc. [Teatro]
- C.12-3/4. *En un campo de concentración, en 1943*, mc. [Teatro]
- C.12-6/4. *Monólogo del muerto*, mc. [Teatro]
- C.13-4. Correspondencia de Margaret Palmer a Max Aub.
- C.17-1. *Cine y teatro de hoy*, mc. [Ensayo]

7.3.3. Archivo de la Fundación Max Aub (AFMA):

- C.1-5. Correspondencia entre Max Aub y la editorial Aguilar.
- C.1-33. Correspondencia entre Max Aub y Theodore Apstein.
- C.2-12. Correspondencia entre Max Aub y Carlos Barral.
- C.2-38. Correspondencia entre Max Aub y Angel A. Borrás.
- C.2-42. Correspondencia entre Max Aub y Keith Botsford.
- C.3-5. Correspondencia entre Max Aub y Erna Brandenberger.
- C.3-14. Correspondencia entre Max Aub y Antonio Buero Vallejo.
- C.3-35. Correspondencia entre Max Aub y José Luis Cano.
- C.3-54. Correspondencia entre Max Aub y Joaquín Casaldueiro.
- C.4-23. Correspondencia entre Max Aub y la editorial Ciencia Nueva.
- C.6-4. Correspondencia entre Max Aub y el Fondo de Cultura Económica.
- C.6-26. Correspondencia de Vicente Gaos a Max Aub.
- C.6-33. Correspondencia entre Max Aub y Jaime García Terrés.
- C.7-15. Correspondencia entre Max Aub y la John Simon Guggenheim Memorial Foundation.
- C.7-18. Correspondencia entre Max Aub y Ricardo Gullón.
- C.7-46. Correspondencia entre Max Aub y el Institut Français d'Amérique Latine.
- C.8-1. Correspondencia entre Max Aub y Ernst Edmund Keil.
- C.8-2. Correspondencia entre Max Aub y Lois Anne Kemp.
- C.8-23. Correspondencia entre Max Aub y Ramón Lamonedá.
- C.8-60. Correspondencia entre Max Aub y Anthony G. Lo Ré.
- C.9-22. Correspondencia entre Max Aub y José Ramón Marra-López.
- C.9-23. Correspondencia entre Max Aub y Robert Marrast.
- C.9-27. Correspondencia entre Max Aub y José Luis Martínez.
- C.10-39. Correspondencia entre Max Aub y Ricardo Muñoz Suay.

- C.11-17. Correspondencia entre Max Aub y Roberto Pérez Castro.
- C.11-20. Correspondencia entre Max Aub y Domingo Pérez Minik.
- C.11-34. Correspondencia de Max Aub a Rafael Portas.
- C.11-39. Correspondencia entre Max Aub y Rafael Prats Rivelles.
- C.12-34. Correspondencia entre Max Aub y Montserrat Roig.
- C.12-49. Correspondencia entre Max Aub y Éditions Ruedo Ibérico.
- C.13-26. Correspondencia entre Max Aub y Alfonso Sastre.
- C.13-43. Correspondencia entre Max Aub y Segundo Serrano Poncela.
- C.13-63. Correspondencia entre Max Aub y la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.
- C.14-39. Correspondencia entre Max Aub y Guillermo de Torre.
- C.14-42. Correspondencia entre Max Aub y Jaime Torres Bodet.
- C.15-20. Correspondencia de José de la Vega a Max Aub.
- C.26-1. *Los desheredados*, mc. [Teatro]
- C.31-6. *Don Juan*, mc. [Argumento cinematográfico]
- C.31-16/1. *Siete contra uno*, ms. [Argumento cinematográfico]
- C.32-2. *La espera*, ms. [Teatro]
- C.32-16. *Diccionario cinematográfico*, mc.
- C.32-20. *La mañana siguiente*, mc. [Teatro]

7.3.4. Archivo Histórico del Colegio de México (AHC):

- C2.V3.D15. *Cómo fue o la Revolución mexicana*, mc. [Teatro]
- C2.V3.D17. *México*, mc. [Teatro]
- C5.V11.D04. Notas sobre *Don Juan*, ms. y mc. [Teatro]
- C5.V11.D07. *Los desheredados*, ms. y mc. [Teatro]
- C5.V15.D02. *Divertimento en mi*, ms. y mc. [Teatro]
- C5.V15.D04. *Divertimento en mi*, ms. y mc. [Teatro]
- C5.V15.D05. *Divertimento en mi*, ms. y mc. [Teatro]
- C5.V16.D01. *La consulta*, ms. y mc. [Teatro]
- C6.V17.D01. *Don Juan*, ms. y mc. [Teatro]
- C7.V18.D01. *Se vende*, ms. [Teatro]
- C7.V18.D02. *Se vende*, mc. [Teatro]
- C7.V18.D03. *Se vende*, mc. [Teatro]

- C7.V19.D01. *Teresa*, ms. y mc. [Teatro]
- C7.s/V.D01. *San Luis*, ms. y mc. [Teatro]
- C10.V23-6.D01. *Del otro lado*, ms. [Teatro]
- C10.V23-6.D02. *Del otro lado*, mc. [Teatro]
- C10.V23-6.D03. *Del otro lado*, mc. [Teatro]
- C11.V23-9.D05. *Rodolfo Hass*, mc. [Teatro]
- C15.V26.D18. *Crimen*, mc. [Teatro]
- C15.V26.D22. *La certeza*, mc. [Teatro]
- C15.s/V.D01. *La despedida*, mc. [Teatro]
- C15.s/V.D02. [Sin título]³⁰⁶, mc. [Teatro]
- C15.s/V.D03. *La mañana siguiente*, mc. [Teatro]
- C15.s/V.D04. *Teodora*, mc. [Teatro]
- C15.s/V.D16. *Monólogo de un actor*, mc. [Teatro]
- C.15.s/V.D20. Notas sobre novela mexicana, mc. [Narrativa]
- C17.V29.D07. Notas sobre *Don Juan*, ms. [Teatro]
- C17.s/V.D01. *Entremés de Djelfa*, mc. [Teatro]
- C17.s/V.D18: *Don Juan*, mc. [Teatro]
- C17.s/V.D19. *La familia Coconeta*, mc. [Teatro]
- C18.V31.D01. *Principio novela mexicana*, mc. [Narrativa]
- C18.V32.D57. *Del otro lado*, mc. [Teatro]

³⁰⁶ *Ibíd.*

