

## EL TEATRO DE MAX AUB Y EL FANTASMA DEL PAPEL

Al acercarse los años cincuenta, el teatro que se escribe, se publica y se estrena en España empieza a salir de la profunda sima en que lo habían sumido la guerra civil y los primeros años de postguerra. Los dramaturgos se atreven ya a plantearse la posibilidad de escribir un teatro que afronte los temas que realmente les preocupan —y que tan alejados están de los que nutren el teatro «oficial»—, mientras que las salas, aunque sea con cuentagotas, empiezan a dar paso a este nuevo teatro.

Resulta ineludible referirse a 1949, año de la concesión del Premio Lope de Vega a *Historia de una escalera*, como hito capital de este incipiente movimiento de renovación y dignificación del teatro en España; en primer lugar, por lo que tiene de reconocimiento oficial, pero, sobre todo, por el refrendo que la crítica<sup>1</sup> y el público dan a la obra premiada tras el preceptivo estreno. Y sin embargo, esa fecha y esa obra no son más que una especie de «presentación en sociedad», la punta de un iceberg renovador —todavía muy minoritario, pero vivo— que se había venido gestando en años anteriores<sup>2</sup>. Lo que sí es cierto es que, a lo largo de la década de los cincuenta, esa «presentación en sociedad» se muestra como un camino abierto y se verá refrendada, en primera instancia, con la labor ininterrumpida del propio Buero y con los primeros trabajos de madurez de Alfonso Sastre<sup>3</sup>; y más tarde, con las primeras obras

---

1. No es mi propósito entrar ahora en el análisis de las críticas adversas —que por supuesto, también las hubo—. El tiempo y la trayectoria del autor las han reducido ya a sus justos términos.

2. A título de ejemplo, podemos recordar que, para entonces, Alfonso Sastre ya ha escrito, además de las dos piezas en colaboración con Medardo Fraile, sus dos primeras obras en solitario, *Uranio 235* y *Cargamento de sueños*, ambas de 1946; y que ese mismo año, recién salido de la cárcel, Buero Vallejo escribe *En la ardiente oscuridad*, a la que seguirán, además de *Historia...* (1947), *Palabras en la arena* (1948), *Aventura en lo gris* (1948-49) y *El terror inmóvil*, en 1949.

3. Desde el manifiesto del TAS, que firma con José M.<sup>º</sup> Quinto en 1950, hasta 1955 en que fecha *Gui-*

de unos jóvenes dramaturgos a los que la crítica suele agrupar bajo la denominación de «generación realista»<sup>4</sup>.

Pero, mientras en España se está iniciando este fenómeno tan esperanzador y los autores empiezan a escribir un teatro en el que —más o menos abiertamente y siempre en lucha con la censura— dicen lo que verdaderamente quieren decir, ¿qué ocurre con ese «otro» teatro español que unos autores trasterrados están creando en el exilio? A este respecto, Ricardo Doménech afirma categóricamente que «entre 1939 y 1949, el mejor teatro español se publica o estrena fuera de España»<sup>5</sup>. Y no cabe duda de que el crítico tiene razón, ya que es sólo ahí, fuera de España, donde los dramaturgos pueden hacer, en esa época, un teatro en libertad.

Manuel Durán, uno de nuestros autores trasterrados —y que, como muchos de ellos, ha reflexionado sobre el proceso de creación literaria en el exilio— recuerda así esta peculiar circunstancia:

Porque los emigrados teníamos un arma secreta. Todo nos fallaba menos la conciencia de poder escribir lo que nos diera la gana. Ningún tema nos estaba prohibido. Publicar era ya otra cosa, y a veces los libros han tenido que esperar. Pero no importaba<sup>6</sup>.

Desde luego, publicar «era ya otra cosa» algo más problemática en muchos casos, aunque la iniciativa de los propios exiliados les había llevado a crear editoriales y revistas que paliaban las dificultades; pero lo que ya podía convertirse en una empresa casi imposible de llevar a cabo era estrenar una obra dramática, sobre todo si esa obra pertenecía no sólo al teatro español *en el exilio*, sino, además, al teatro español *del exilio*, distinción establecida muy acertadamente por el dramaturgo exiliado José Ricardo Morales<sup>7</sup> y que, entre otras razones de diversa índole, explica por qué el teatro de un Alejandro Casona se va estrenando en Buenos Aires con regularidad, es decir, toma vida en las tablas de un escenario —que es su destino— mientras que el de Max Aub y otros muchos se ve confinado en las páginas impresas, esa especie de limbo (dramático, pero pre-teatral) al que el propio Aub llamaba «el fantasma del papel»<sup>8</sup>. Por otra parte, y frente a ese «pero no importaba» de Manuel Durán, Max Aub demuestra que a él sí le importaba, y mucho, tal como confiesa sin ambages en múltiples ocasiones. Le importaba y le dolía, pero no hasta el punto de transigir con las convenciones al uso si ello suponía abdicar de sus convicciones estéticas y, sobre todo, éticas.

Y es que Max Aub había asumido desde el primer momento su exilio como compromiso, y su labor literaria —en todos los géneros— es la de un testigo crítico de los

*lermo Tell tiene los ojos tristes*, pasando por *Prólogo patético* (1950), *El cubo de la basura* (1950), *Escuadra hacia la muerte* (1951-52) y *La mordaza* (1953-54).

4. Sobre la pertinencia de esta denominación, *cfr.*, J. Monleón, «Nuestra generación realista», *Primer Acto*, n.º 32, marzo 1962, pp. 1-3, y C. Oliva, *Cuatro dramaturgos «realistas» en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, Murcia, Publs. de la Universidad, 1978.

5. *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1973, p. 18.

6. «La generación del 36' vista desde el exilio», en *De Valle-Inclán a León Felipe*, Méjico, Finisterre, 1974, p. 197.

7. «Teatro de y en el exilio», en *Burlilla de don Berrendo y otras obras*, Madrid, Taurus (Col. El mirlo blanco), 1969, p. 44.

8. Max Aub, «Aparte» preliminar a *Morir por cerrar los ojos*, en el volumen *Teatro Completo*, Méjico, Aguilar, 1968, p. 469. A partir de ahora, este volumen se citará TC.

acontecimientos que le ha tocado vivir. En narrativa nos da su testimonio de varios hechos históricos concretos: a) la guerra civil, en ese gran fresco que constituye el ciclo de *El laberinto mágico*; b) la huida de los vencidos, en cuentos como *Enero sin nombre*; c) los campos de concentración, en *Campo francés*, *El limpiabotas del Padre Eterno* o la sarcástica *Historia de Jacobo*; d) el exilio, en tantos y tantos relatos breves, hasta llegar a la patética caricatura de política-ficción en el titulado *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*.

También la poesía ha sido vehículo de su testimonio. Así, en *Diario de Djelfa* nos da unos poemas duros, restallantes, francamente prosaicos en ocasiones, pero siempre terribles y auténticos, como trozos de vida arrancados a una realidad tan inhumana como la que él mismo padeció cuando estaba prisionero en el campo argelino que menciona en el título.

Y el teatro, claro está. Su gran vocación y su gran decepción. Un teatro épico en el que refleja su particular y comprometida visión de los conflictos que origina la guerra, tanto en el plano social como, sobre todo, en el individual y humano: a) la gran locura que sacudió Europa, y que Aub vivió durante su primer exilio en la Francia ocupada y en los campos de concentración franceses, es el tema que predomina en las obras que el autor agrupó bajo el epígrafe de «Teatro mayor», una de las cuales se titula, precisamente, *El rapto de Europa*; b) el tema de la España imaginada desde el exilio, tanto en las obras que constituyen el «Teatro de la España de Franco» como en las tres que conforman «Las vueltas»; c) la opresión política de los estados dictatoriales, en las piezas del «Teatro policíaco»; d) y cómo no, el exilio, en las cuatro obras en un acto que componen el ciclo «Los trasterrados», e incluso en una obra inédita (*El hombre del balcón*) a la que no llegó a dar forma definitiva.

La inmensa mayoría de su producción dramática es, en efecto, teatro de testimonio. Testimonio puro, sincero, directo, subjetivo, sin concesiones... ¿Y qué empresario teatral mejicano podía arriesgarse a anunciar en las carteleras de sus salas comerciales un teatro de este tipo? ¿Qué compañía profesional podía permitirse el lujo de montar cualquiera de estas obras sin tener un respaldo económico previo? El propio Aub reconocerá esta dificultad en 1960, cuando, al prologar la edición de sus *Obras en un acto*, admite que

Dejando aparte las circunstancias, hay que reconocer que buena parte de la indiferencia de los empresarios se debe a mi insistencia en los temas políticos que, en general, interesan poco al público de habla española<sup>9</sup>.

Pero el que Aub admita que su teatro no es fácilmente representable, no quiere decir —ni mucho menos— que en ningún momento lo haya concebido con destino al libro, sino proyectado hacia su espacio natural, que es el escenario. Y eso es así hasta tal punto, que a casi todas sus obras se les podrían aplicar las palabras que escribió ya en 1928, en su primera edición de *Narciso*:

Ni pensada ni escrita esta obra para leída, hecha para la escena, viene a ahogarse en el libro. Teatro incompleto se le podría llamar<sup>10</sup>.

9. Méjico, UNAM, 1960, vol. I, p. 10.

10. Tomo la cita del propio Aub, en su «Nota» a *Teatro incompleto*, Madrid, Imprenta Omega, 1931, (sin paginación).

Lo temprano de esta edición demuestra que el hecho viene de antiguo, y Aub se lamenta de ello frecuentemente; todavía en 1971, un año antes de su muerte decía:

Mi teatro no ha tenido suerte. En España, al principio, era demasiado de «vanguardia». Luego, el de mayor envergadura no interesó en México porque, en general, necesitaba muchos actores; sin contar que yo no era ni nacional ni extranjero —lo que ¡ay! cuenta—<sup>11</sup>.

Y es que, del mismo modo que su teatro experimental de preguerra no había tenido eco por demasiado avanzado, el del exilio tampoco encontró actores que encarnaran a sus personajes y les prestaran sus voces. Y —salvo casos muy contados— así ha permanecido hasta hoy: enmudecido, que no mudo, pese a que la queja del autor parezca indicar esto último:

¿Cómo habla el que es mudo? Por señas; así os hablo por garabatos y llega a vosotros, una vez más, este mi teatro en el fantasma del papel<sup>12</sup>.

Desde luego, el panorama es descorazonador para un dramaturgo de tan irrenunciable vocación escénica y que, por otro lado, se resiste tan empecinadamente a doblegarse a las exigencias del teatro comercial. Basta dar un repaso a su producción dramática para comprobar lo fuerte que es esa resistencia, ya que, además de los temas, las formas dramáticas son anticomerciales: gran cantidad de obras brevísimas, de un solo acto, junto a otra (*Morir por cerrar los ojos*) que tiene seis y, por tanto, dobla la duración habitual; o piezas de un personaje (los «Tres monólogos y uno solo verdadero» y el titulado *María*) frente a otras en que la nómina supera los cuarenta (*San Juan y No*). Y eso, claro está, sin contar con que Aub se siente moralmente incapaz de promocionar su obra en los ambientes teatrales. A esta circunstancia alude con dolorido orgullo en la advertencia preliminar de su segunda versión de la obra *Los muertos*:

La 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 financiamentos, compartir dimes y diretes, soportar rupturas, arreglos, chismes, enojos, rabietas, decoradores, directores, músicos, tiempo, ensayos, desvelos, dudas. Si a alguien le gusta alguna de mis obras, que la monte. Si no, duerma la paz de su tinta. Me tiene sin cuidado<sup>13</sup>.

Pues bien, en 1947, al mismo tiempo que Buero está escribiendo en España su *Historia de una escalera*, Max Aub, que por entonces lleva ya cinco años en Méjico —durante los que ha escrito nada menos que veinticuatro obras *en y de* el exilio—, confiesa que ya se ha hartado de escribir un teatro que no se representa. Aunque lo más sorprendente de esas palabras, continuamente desmentidas por los hechos, pero lógicas en un instante de desaliento, no es tanto la confesión en sí, como el lugar en donde la hace: en una obra dramática; no en el prólogo o en una nota a pie de página de la edición impresa, sino dentro de la obra «representable», cortándola. Se trata de una pieza breve, asimilable por su temática al Teatro Mayor, si no fuera porque consta sólo de un acto; y el autor,

11. Max Aub, «Advertencia» preliminar, *Los muertos*, Méjico, Joaquín Mortiz, 1971, p. 9.

12. «Aparte», a *Morir...*, *cit.*, p. 469.

13. Méjico, Joaquín Mortiz, 1971, p. 8.

muy significativamente, la titula *Comedia que no acaba*. Y es que, en efecto, la acción se corta bruscamente cuando ha alcanzado el climax dramático, y en una especie de aco-tación *sui generis* —nada teatral, pero muy efectiva y efectista— Aub asegura lo siguiente:

El autor ha llegado, de un golpe, hasta aquí y se ha detenido. Planteó la situación, los caracteres de sus personajes, sin dificultad. Pero, ahora, tiene que hallar otra situación y el fin de su obra. Y no los tiene. Le ha dado vueltas al asunto, de cuando en cuando, al azar de las madrugadas. Y no halla nada que le parezca completamente adecuado. En esa incertidumbre han entrado en juego varias posibles soluciones.

y apunta cuatro, en dos de las cuales, todo lo anterior habría sido sólo un sueño de la protagonista femenina. Pero añade:

¡Quién sabe! Estas soluciones tienen su pro y su contra, y ninguna le satisface. El autor lo deja así. Al fin y al cabo, no le ha de importar a nadie.

Además, entra en juego cierta desesperanza. ¿Para qué seguir y buscar soluciones, preocuparse por acabar un acto más de los muchos que ha escrito en estos últimos años? Para dar la sensación de lo que quería, tal vez basta con lo escrito. Y como no hay teatros, y si los hay, ni las empresas ni los cómicos se interesan por lo que hace, ya está bien.

para terminar afirmando que, empeñarse en continuar la pieza,

...sería complicar las cosas y escribir un drama de verdad, que no le interesaría a nadie y que no sería mejor que otros que se han hecho sobre el mismo tema; tema que, por otra parte, sigue vivo. No vale la pena (*TC*, pp. 1192-1193).

En realidad, tanto el título como la explicación son, sencillamente, artificios retóricos. Se trata de una convencionalidad de autor —en la línea del manuscrito encontrado, el diario inconcluso, etc.—, pero no de incapacidad o desinterés por encontrarle a la pieza un final, o mejor dicho, otro final distinto del que tiene. Porque la comedia *sí* acaba; y el autor sabe muy bien que buscarle continuación con cualquiera de esas que llama «soluciones» sería desequilibrar gratuitamente una pieza monosituacional perfectamente estructurada. Porque, tal como está, *Comedia que no acaba* responde totalmente a la concepción aubiana de la obra en un acto, tal como la expresa en su Introducción al «Teatro de la España de Franco»: «Las obras en un acto son a las de más, lo que el cuento a la novela»<sup>14</sup>.

Si se asume esta equivalencia aubiana entre formas narrativas y dramáticas, un somero repaso a la naturaleza de las primeras servirá para esclarecer el concepto que el autor tiene acerca de las segundas y, quizás, para justificar «lo acabado» de *Comedia que no acaba*. Según Luckás —y aparte de otras diferencias estructurales entre el cuento y la novela— aquél se caracteriza por construir un «limitado continuo» de percepción sintética, frente al «ilimitado discontinuo» de percepción analítica que construye la novela<sup>15</sup>. O, lo que viene a ser lo mismo, «el cuento no crea, como la novela, un cosmos o mundo completo, sino ofrece un núcleo acabado de vida; puede ser

14. Nota Introductoria a «Teatro de la España de Franco», en *TC*, p. 881).

15. *Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975.

una experiencia límite, un acontecer extraordinario (aun dentro de lo ordinario y cotidiano), siempre una singladura presentada *in media res*<sup>16</sup>.

Así no resulta extraño, de acuerdo con la correspondencia establecida por Aub, que *Comedia que no acaba* —como el resto de su teatro en un acto— plantee una situación conflictiva única —el nudo—, sin apenas elementos situacionales previos y sin una resolución definida. Sin embargo, la inexistencia de planteamiento y desenlace —es decir, la «singladura *in media res*»— no implica necesariamente una carencia respecto al teatro de duración normal, sino una particularidad distintiva.

La situación-límite única que se plantea en esta obra es la siguiente: un amor, que parecía perfecto, resulta destrozado por el fanatismo ideológico de uno de los amantes. La trama en la que se engarza esta situación-límite podría, a su vez, resumirse así: Anna y Franz, dos jóvenes casi adolescentes, acaban de vivir su primera noche de amor. De pronto, y mientras el muchacho se viste con su uniforme de las Juventudes Hitlerianas —por supuesto, la acción se desarrolla en la Alemania nazi— Anna le confiesa que es judía y que le ha seducido para vengar a su amiga Emma —la antigua novia de Franz, también judía— de cuya muerte él fue en gran medida culpable. Los intentos de Anna para hacer comprender al muchacho lo criminal y absurdo de su racismo chocan con su fanatismo y su cerrazón, como muestra el diálogo que precede a la extensa acotación que corta la acción bruscamente:

ANNA.—¿Y si tu padre fuese judío?

FRANZ.—Me suicidaría. (TC, p. 1192)

Esta frase cierra la situación conflictiva y hace inviable cualquier hipotética continuación, puesto que deja resuelta la situación del único modo posible dentro de la lógica dramática que ha ido definiendo los caracteres<sup>17</sup>. Y, desde luego, basta para «dar la sensación de lo que quería» Max Aub: mostrar la aniquiladora frialdad de cualquier ideología convertida en fanatismo.

Dejando aparte la dilucidación del carácter de obra terminada o no, me interesa ahora volver sobre una parte concreta de esa acotación final:

...Además, entra en juego cierta desesperanza. ¿Para qué seguir y buscar soluciones, preocuparse por acabar un acto más de los muchos que ha escrito en estos últimos años? ... Y como no hay teatros, y si los hay, ni las empresas ni los cómicos se interesan por lo que hace, ya está bien.

El tono decepcionado que se trasluce en estas palabras nos podría llevar a pensar que Aub arroja la toalla y que las dificultades para estrenar le han hecho abandonar su —hasta entonces— firme vocación de dramaturgo y testigo. Pero tampoco eso es así. En ese mismo año fecha otras cinco obras teatrales<sup>18</sup>, y en los posteriores creará aún otras catorce, algunas de ellas consideradas por la crítica entre lo mejor de su producción dramática<sup>19</sup>. Es decir, que en estas palabras —al igual que en las múltiples quejas que

16. Edelweis Serra, *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa, 1978, p. 12.

17. Por otra parte, si Max Aub hubiese pensado, de verdad, que la obra estaba incompleta, no la habría publicado, tal como ocurrió con la pieza inédita titulada *El hombre del balcón*.

18. *Un olvido*, *La vuelta: 1947*, *Otros muertos*, *Nuevo tercer acto* y *Una no sabe lo que lleva dentro*.

19. Sobre todo, uno de los grandes títulos de su Teatro Mayor: *No*.

jalonan prólogos y notas preliminares—, Aub no está anunciando un abandono, sino dando testimonio de sí mismo, de la frustración que siente cada vez que tiene que entregar al público su teatro en «el fantasma del papel». Es, por tanto, una lamentación; no una renuncia.

Donde, si no una renuncia, sí hay una concesión insólita en el teatro aubiano es en una obra de extensión y duración normales, dividida en ocho cuadros, que Max Aub escribe en 1948 y a la que titula con el nombre de su protagonista, *Deseada*; una obra, en fin, en la que Aub evidencia cuán desesperadamente necesita que las empresas y los cómicos se interesen por lo que hace, aunque ello sea a costa de aproximarse al teatro convencional.

Y así, si en *Comedia que no acaba* el autor «se toma libertades con el oficio teatral y contradice las formas constructivas al uso» —como muy acertadamente señaló en una ocasión Buero Vallejo<sup>20</sup>—, en *Deseada* crea un perfecto drama de caracteres dentro de la más pura ortodoxia en cuanto a la construcción teatral, hasta el punto de que Ruiz Ramón afirma que, con esta pieza, «Max Aub demuestra [...] que podría ser un excelente dramaturgo a la medida de los públicos más exigentes en materia de construcción e interés dramáticos, un dramaturgo representado y con éxito de taquilla, sin renunciar por ello a la excelencia ni a la calidad literaria y teatral»<sup>21</sup>.

Efectivamente, la estructura de esta obra —que utiliza la técnica retrospectiva— presenta una cohesión perfecta, logrando así algo que es tan raro encontrar en el teatro aubiano: la obra cerrada. Además, los caracteres están minuciosamente delineados, y los recursos escénicos se utilizan para dotarlos de la máxima funcionalidad. Por otra parte, la brillantez del diálogo —que es uno de los rasgos más característicos de esta pieza— demuestra que el autor, puesto a hacer un ejercicio dramático de «obra bien hecha», ha logrado también que el lenguaje literario se inserte sin violencia dentro de un drama de corte naturalista.

El núcleo dramático de esta obra lo constituye el conflicto planteado por Teodora, la hija del protagonista, quien —para vengarse de su madre, a la que odia por un desgraciado malentendido— consigue enamorar a su padrastro; pero lo insostenible de esta situación crea en el hombre una tensión emocional que lo lleva al suicidio, con lo que el antagonismo entre madre e hija se hace aún mayor. Estamos, por tanto, ante un tema de raigambre en el teatro universal, puesto que si —como declaró en una ocasión el propio Aub— «se trata de una *Fedra* vuelta al revés»<sup>22</sup>, ocurre también que ni siquiera el ambiente cosmopolita en el que se desarrolla la acción, tan alejado del opresivo mundo rural de *La malquerida*, consigue evitar una comparación con la obra de Benavente, autor que, por otra parte, no gozaba precisamente de la estimación crítica de Aub.

Las peculiares características de este drama, tan alejado temáticamente del teatro testimonial aubiano como estructuralmente lo está de las breves piezas monosituacionales con las que la agrupa el autor, han hecho que sea la más representada de sus obras dramáticas, ya que su estreno en Buenos Aires, en 1952, constituyó un clamo-

20. «El teatro de Max Aub y su espera infinita», *Cuadernos Americanos*, CLXXXVIII, n.º 3, mayo-junio 1973, p. 66.

21. *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981<sup>5</sup>, p. 259.

22. Lois A. Kemp, «Diálogos con Max Aub», *Estreno*, III, n.º 2, 1977, p. 18.

roso éxito. También ha merecido que todos los críticos que se han acercado al teatro de Max Aub le hayan prestado atención; y la mayoría de ellos coincide en poner de relieve su perfecta factura y su excepcionalidad temática y técnica dentro de la producción dramática del autor<sup>23</sup>, así como el carácter de «reválida» teatral con que éste la construye, como si quisiera demostrarse a sí mismo —y demostrarles a los demás— que sí sabe hacer ese teatro que no quiere hacer.

Aunque con matices, los juicios que *Deseada* ha merecido de la crítica han sido unánimemente favorables..., salvo cuando quien la juzga es el propio Aub. Si nos atenemos a sus declaraciones en una entrevista realizada en 1970, habrá que concluir que él es su crítico más duro, ya que minimiza el éxito que la obra obtuvo en los escenarios y es el único que pronuncia, sin paliativos, un lacónico veredicto descalificador:

Se ha puesto únicamente en Buenos Aires. Ahora van a hacerlo cine aquí, en México. Es una cosa inocua; no me gusta<sup>24</sup>.

Lo paradójico es que todas estas opiniones, desde la más encomiástica a la más negativa, están justificadas. Aquéllas porque, si la comparamos con el teatro «al uso» en la época —no olvidemos que está escrita en 1948—, la pieza aubiana alcanza altísimas cotas de calidad dramática y literaria, tanto por su construcción esmerada, por la perfecta creación de caracteres que permiten el lucimiento de los actores y por su diálogo brillante, como por la atención que —contra su costumbre— presta aquí Aub a la llamada carpintería teatral y a los recursos escénicos. Y la descalificación del autor se basa en el hecho de que —como también han señalado varios críticos— la obra no responde a su personal concepción del teatro y, en cierta medida, supone una claudicación al teatro comercial, bien que Aub encuentre la forma de salirse del camino trillado en el que se quedan «los más que pisan las tablas», dignificando el lenguaje teatral y rompiendo el orden cronológico mediante una compleja técnica retrospectiva.

La acción dramática de esta pieza comienza un año después de la muerte de Pedro, el segundo marido de *Deseada*. Y es precisamente la técnica retrospectiva la que consigue que la reconstrucción de hechos ocurridos en el pasado sea lo que explique y configure el presente, a través de sucesivas revelaciones. Esto crea tensión y una

23. Sirvan de ejemplo tres autorizadas opiniones: «En su origen, y si es que cabe decirlo así, *Deseada* nos parece una excursión, un *week-end* estético. En sus resultados —debemos consignarlo enseguida— es un excelente drama psicológico» (R. Doménech, «Introducción al teatro de Max Aub», M. Aub, *Morir por cerrar los ojos*, Barcelona, Aymá, 1976, p. 49). O la más explícita: «Pasional, directa, efectista, ceñida a personajes y situaciones engendrados dentro de la propia obra [...], *Deseada* quizá será uno de los primeros dramas aubianos que se estrenen en España. [...] Será, sin embargo, si esto sucede, fuente de equívocos, porque más de un espectador —y hasta algún crítico— medirá al autor por la que es, dentro de su teatro, una pieza de características singularísimas, ajena o marginal a los rasgos que hacen de la obra general de Aub un testimonio dramático insustituible» (J. Monleón, *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971). Por su parte, Soldevila justifica así la inclusión de la obra en «Teatrillo», junto a las piezas en un acto: «Por su envagadura y su complejidad de construcción, no cabe duda de que responde al criterio de «teatro mayor» según el propio Aub. La evidente contradicción denuncia el malestar que en 1968 [fecha de edición de *TC*] sentía ante esta obra excéntrica temáticamente del resto de su teatro «grande», todo él centrado en los problemas colectivos, mientras que *Deseada* es, como él mismo la definía en 1955, un «ejercicio retórico» (I. Soldevila, «Max Aub dramaturgo», *Segismundo*, nn. 19-20, 1974, pp. 164-165).

24. Lois A. Kemp, «Diálogos...» *cit.*, p. 18.



cierta sensación de misterio en el espectador (o lector) ya que, aun cuando el monólogo inicial le descubre que ha sucedido una tragedia, no sabe sus pormenores ni puede sospechar las causas que la provocaron. Es más, incluso los personajes participan, en cierto modo, de esta ignorancia inicial. Así, el grado de conocimiento de la protagonista, si bien es mayor que el del público, tampoco es completo, ya que se limita al hecho de la muerte de su marido y al de la inmediata huida de su hija, pero nada más; es decir, sabe *lo* que ocurrió, pero no tiene certezas sobre *cómo* ocurrió, ni, menos aún, *por qué* ocurrió. Por el contrario, su hija Teodora es la única que sí sabe por qué tuvieron lugar los hechos, ya que fue ella quien los provocó para vengarse; pero lo que ignora es que, en su caso, realmente no existían motivos para la venganza.

Todo el Cuadro Primero transcurre en el presente, en el tiempo real o vivido por los personajes; pero aunque en realidad es un tiempo posterior a gran parte de la acción, se sitúa en el plano del desconocimiento. Los acontecimientos más importantes de la trama han ocurrido ya, pero —como en una investigación policíaca— sólo mediante una reconstrucción que haga revivir el pasado podrán descubrirse al espectador y cobrar pleno significado para los personajes. Este cuadro comienza con un monólogo en el que Deseada se duele de su soledad, y se completa con una violenta disputa entre madre e hija, en la que gradualmente se va revelando la tragedia que une y separa a las dos mujeres: la muerte de Pedro, el segundo marido de Deseada, ocurrida un año atrás y de la que ambas se acusan mutuamente. Para descubrir la verdad hay que buscarla en el pasado, por lo que este Cuadro Primero se cierra con una invitación al recuerdo:

TEODORA.—¡Recuérdalo! ¡Recuérdalo! Era un domingo por la tarde, los criados habían salido, estábamos solas en casa, solas con Pedro. Solas en medio del campo. Solas con él... (Durante la última réplica se hace el oscuro total). (TC, p. 1209).

Estas palabras de Teodora, a modo de acotación situacional, marcan la transición entre el presente y el pasado, entre el tiempo «vivido» y el que, a lo largo del cuadro siguiente, será «revivido» mediante el recuerdo.

En el Cuadro Segundo se desarrolla una primera analepsis que hace retroceder la acción al año anterior, al momento en que Pedro cae muerto por un disparo que ha sonado cuando el escenario permanecía oscuro. Se trata de una escena de gran fuerza dramática, pero su función es sólo la de vivificar el pasado, sin aportar ningún dato que lo explique, ya que ni aclara quién efectuó el disparo ni justifica la huida de Teodora. La obra se mantiene todavía en el plano del desconocimiento relativo.

Estos datos vienen dados por una segunda analepsis que abarca los Cuadros Tercero, Cuarto y Quinto, en los que la acción se prolonga durante los dos meses que van desde la primera llegada de Teodora hasta el instante en que Pedro se suicida; es decir, abarca todo el conflicto generador de la situación inicial de la obra, mientras que, temporalmente, su final enlaza con el principio del Cuadro Segundo. Estos tres cuadros tienen un carácter unitario dentro del drama: son los únicos que se suceden según el orden cronológico y constituyen por sí mismos la «Fedra vuelta al revés» de que hablaba el autor o esa nueva *Malquerida* a que aludían los críticos.

Tras ese bloque —que acaba con el suicidio de Pedro— el Cuadro Cuarto vuelve al tiempo real, al presente «vivido» en el que se había interrumpido el diálogo en el Cuadro Primero. Pero ahora el grado de conocimiento es mucho mayor, puesto que

las dos mujeres ya saben cómo y por qué sucedieron los hechos que las tienen enfrentadas.

El Cuadro Séptimo es una nueva analepsis que revive hechos muy anteriores; mediante este nuevo recuerdo, Teodora descubre que la imagen de hombre perfecto que ha guardado de su padre es falsa, y que fue urdida por su madre para que ella tuviera una niñez feliz.

El proceso de conocimiento de la verdad llega a su fin al descubrirse que la raíz del conflicto estaba asentada en un equívoco. Pero ahora, en el Cuadro Octavo, la definitiva vuelta al presente cae en lo melodramático y supone una quiebra en los caracteres —hasta entonces, tan fuertes— de madre e hija, que repentinamente ceden en sus respectivas posturas: la madre, pidiendo perdón a Teodora por haberse casado de nuevo y por no haber mantenido en ella la ilusión de un padre perfecto; la hija, diluyendo su indignación en un abrazo en el que se mezclan sollozos y exclamaciones folletinescas. Es, en definitiva, el final feliz que algún crítico alabó como medio de satisfacer al público<sup>25</sup>; pero, sin duda, supone una concesión más de Aub en esta obra plagada de concesiones.

Afortunadamente, la calurosa acogida dispensada a tan «representable» comedia no supone el inicio de una nueva trayectoria dramática del autor. Max Aub desea fervientemente ser un dramaturgo representado, pero quiere que lo que se represente sea *su* teatro, no un teatro escrito por él *a la manera* de «los más que pisan las tablas». Y como para demostrarlo, ese mismo año escribe una obrita satírica en un acto, que titula *Dramoncillo*, en la que se burla de ese tipo de teatro «de éxito garantizado» a cosa de lo que sea, y también del mundillo teatral que se agita en torno a él.

Aub comienza *Dramoncillo* como melodrama policíaco, con una trama perfectamente urdida en la que no faltan los ingredientes de mayor efecto dentro del género. Según reza la acotación inicial, «al levantar el telón Manuel está con la cabeza sobre los brazos, en actitud de hombre dormido, en la mesa» (*TC*, p. 1305). Entra su mujer, Marcela, que, en un prolongado monólogo, le cuenta el ambiente y los chismes de la fiesta a la que ha asistido sin él, e intenta que deje de fingirse dormido. Pero cuando le toca en el hombro, Manuel cae. Inmediatamente descubre en la mesa una carta en la que su marido le confiesa que ha comprobado que ella le es infiel y que se ha suicidado. Sin el menor gesto de piedad hacia el muerto, Marcela telefonea a su amante, le cuenta lo sucedido y —tal como sugería Manuel en la carta— le pide que acuda para ayudarla en los inevitables trámites legales. Cuando cuelga el teléfono, Manuel, que —para asombro del espectador, y sin que Marcela se aperciba de lo que ocurre a sus espaldas— se ha levantado sigilosamente, la estrangula con una cuerda, se guarda la carta y llama a la Policía denunciando el asesinato y advirtiendo que podrán encontrar al asesino —en realidad, al amante— junto a su víctima.

El plan del marido burlado parece el crimen perfecto, porque Santiago llega enseñada y se encuentra con el cadáver de su amante, y todo hace presumir que será acusado del crimen. Pero, en ese preciso momento, la comedia policíaca sufre un brusco cambio: el Director salta a escena «desde un palco proscenio» y grita:

25. «Quizá ese final relativamente feliz dará a esta obra eminentemente distinguida y representable —en España como en las Antípodas— mayor éxito de público» (J. García Lora, «Fabulación dramática del fabuloso Max Aub», *Insula*, nn. 224-225, jul-ag. 1965, pp. 28-29).

¡No, no, no y no! Ahora llegará la Policía y detendrá a este infeliz como autor del crimen. Esto no tiene ni pies ni cabeza... (TC, p. 1309).

Esta interrupción revela que lo que ha ocurrido hasta el momento no es sino el ensayo de un montaje teatral, y que los personajes de la pieza aubiana no son —como parecía hasta entonces— Marcela, Manuel y Santiago, sino unos actores innominados que «representan» esos papeles en el melodrama policíaco contenido dentro de *Dramoncillo*, más el Director escénico y el Apuntador, que también intervienen en los ensayos previos al estreno de ese melodrama sin título.

Aub, que ya había sorprendido al espectador/lector al hacer que el fingido suicida se levantara para convertirse en asesino, vuelve a sorprenderlo —y ahora de una forma aún más espectacular— al sacarlo bruscamente del «teatro en el teatro» en el que le había introducido sin previo aviso, haciéndole tomar como «representación de la vida» una acción que ahora se revela como «representación de la trama» y que, por lo tanto, está situada en distinto plano de realidad.

De todos es sabido —pero quizá no resulte ocioso recordarlo en apoyo de la afirmación anterior— que en toda representación teatral se establece una relación dialéctica entre dos planos de realidad: «la interna del espacio dramático del texto (a la que comúnmente llamamos «realidad poética») y la externa, aunque igualmente interiorizada, del espacio histórico del presente en que ese texto es montado»<sup>26</sup>. Pero, cuando se produce el fenómeno de la inclusión del teatro en el teatro, la relación ya no se establece entre dos, sino entre tres planos de realidad. Esto, como es lógico, ocurre también en *Dramoncillo*, pero con la singularidad de que esos tres planos ya no están referidos a la vida, que es lo habitual, sino a las propias artes escénicas:

a) La realidad que unos personajes-actores ensayan en escena y que, por su carácter de representación dentro de la representación, no hace referencia directa a la vida.

b) La realidad que esos personajes-actores «viven» sobre el escenario, en la que se hace un análisis del hecho teatral —no de la vida— y se plantean problemas profesionales de la puesta en escena en los que subyace una determinada concepción del teatro.

c) La realidad externa que evocan en el espectador/lector tanto lo «representado» o ensayado como lo «vivido» por los personajes, y que, sin dejar de ser una determinada «realidad histórica», está circunscrita exclusivamente a la actividad teatral.

Este carácter metateatral de *Dramoncillo* hace inevitable la referencia a Pirandello, el dramaturgo metateatral por excelencia. Pero hay una diferencia fundamental entre los fines que persiguen ambos autores. Mientras que en *Seis personajes en busca de autor* y en *Cada cual a su manera*, el autor italiano hace una reflexión trascendente sobre la esencia del teatro y su relación con la realidad, por contra, el español satiriza —de forma deliberadamente trivial— algunos usos y costumbres más o menos comunes en el ambiente del espectáculo teatral.

En *Dramoncillo*, la repentina aparición del Director escénico, además de romper

26. F. Ruiz Ramón, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1978, p. 19.

la «cuarta pared» del escenario a la italiana, rompe también la realidad que el espectador —de acuerdo con la convención dramática— ha aceptado como tal realidad, pero que bruscamente aparece a sus ojos como mera ficción cuando es sustituida por la verdadera «realidad poética» de la obra; ésa en la que se proponen y ensayan variantes del «engendro» policíaco, sin ningún respeto hacia el texto original, al tiempo que se discute —de forma desorbitada y caricaturesca— acerca de lo que es y no es buen teatro, negando el pan y la sal a todo lo que sea un intento de abandonar el camino trillado de la comedia burguesa.

Haciendo literal la manida frase hecha, todos, «hasta el apuntador», se creen capacitados para mejorar el texto que se está ensayando, y para emitir juicios lapidarios sobre cómo debe ser el teatro. Y, naturalmente, el resultado sería descorazonador si no mostrase tan abiertamente su carga irónica, ya que, en definitiva, el Director reconoce que su trabajo al montar ese determinado texto responde exclusivamente a razones comerciales, pues afirma que aceptó «este engendro pensando que se dirían en él algunas palabrotas, que es —dice— lo que lleva ahora la gente al teatro» (*TC*, p. 1314). Es más, si estas palabras demostraban que su concepto de la calidad de una obra dramática responde a un criterio más comercial que cultural o específicamente dramático, las que pronuncia para corroborar la opinión del apuntador evidencian, además, una concepción decimonónica del teatro y una tremenda incultura que le lleva a españolizar a Sardou y a Alejandro Dumas. Y así, cuando el apuntador da como panacea:

Hacer, de verdad, teatro del bueno: bien construído, con efectos seguros. «El gran galeoto», «La dama de las camelias», eso no falla nunca. ¿Para qué meternos en lfos de obras nuevas que lo único que pretenden es parecerse a las de Echegaray o a las de Dumas y no pueden? ¡Aquéllo sí que era teatro!

el Director le da la razón con el mayor entusiasmo y acusa a los jóvenes, que son partidarios del teatro de vanguardia y que «todo lo resuelven con nombres extrajeros. Pero el teatro teatro, el buen teatro español: los Quintero, Benavente, Dumas, Sardou, Echegaray, de eso ¡ni hablar!» (*TC*, p. 1314).

El carácter irónico que Aub imprime a *Dramoncillo* queda acentuado con esta enumeración de autores —ninguno de ellos, santo de la devoción aubiana—, pero, sobre todo, con la desmesurada admiración que todos y cada uno de los personajes sienten hacia Echegaray, dramaturgo que —como sabe todo lector de Max Aub— ha sido siempre blanco preferido de sus ataques críticos. También aquí la ironía encierra una crítica, pero además —¡cómo no!— deja asomar una queja personal: la de quien «no nació para saludar desde los escenarios» porque éstos estaban ocupados por obras que, como las de Echegaray, Aub consideraba exponentes de un teatro caduco, sin ningún afán renovador, y más atento a la carpintería teatral que a la verdadera esencia del teatro.

La ironía que domina en toda esta segunda parte de la pieza llega incluso a hacer blanco en su propio creador. De este modo, cuando el Director afirma que el autor de la comedia policíaca no protestará de los cambios que hagan entre todos, porque «desde que hace adaptaciones cinematográficas está acostumbrado a que le vuelvan las obras del revés» (*TC*, p. 1312), Aub está haciendo una caricatura de sí mismo, obligado, para subsistir, a someterse a ese mismo juego en el cine mejicano. Es más, ni siquiera su propia labor como autor dramático escapa a la burla. Así, cuando el perso-

naje-actor que interpreta el papel de Manuel afirma que «el público ya no está acostumbrado a oír monólogos, y menos de ese tamaño» (TC, p. 1309), se puede adivinar el guiño de Max Aub, autor sumamente proclive a permitir que sus personajes dramáticos den rienda suelta a pensamientos y emociones en largos soliloquios que, en ocasiones, constituyen toda una obra.

Si *Deseada* era, según Doménech, «una excursión, un *week-end* estético»<sup>27</sup> del autor por los caminos trillados del teatro, *Dramoncillo* es otra «excursión» —esta vez satírica— sobre el hecho teatral en sí. Pero el Max Aub comprometido volverá inmediatamente por sus fueros. En 1949, mientras en España se celebra el estreno de *Historia de una escalera* —y con ella, el nacimiento de un teatro digno, enraizado en la tradición, pero renovador y comprometido con su tiempo—, en Méjico, el trasterrado Max Aub escribe *No*, su terrible alegato contra la guerra fría, contra un mundo dividido en bloques igualmente injustos y contra la insolidaridad humana. Sus últimas obras —sobre la muerte del Che Guevara y sobre la guerra del Vietnam— demuestran que su vocación de testigo —pese a las «excursiones»— era irrevocable. Y eso, aunque en 1971, un año antes de morir, tenga que volver a quejarse del destino «fantasmal» de su teatro:

Acabó en tinta, prensado en estantes, con la cabeza llena de polvo; en un nicho, al fin y al cabo. Me perdí salir a saludar al final de la obra. Lo siento. Y ya<sup>28</sup>.

PILAR MORALEDA

---

27. «Introducción» *cit.*, p. 19.

28. «Advertencia» preliminar a *Los muertos*, *cit.*, p. 10.