

# ACERCAMIENTO A LA OBRA DRAMÁTICA INÉDITA DE MAX AUB

TOMO CII · CUADERNO CCCXXV · ENERO-JUNIO DE 2022

RESUMEN: Este trabajo se dedica a ofrecer un primer acercamiento a más de una veintena de obras dramáticas de Max Aub, de las que —de la mayoría— no se tenían noticias hasta ahora, recuperadas mediante trabajo de archivo en diversos fondos del autor. En el presente artículo se presentan y describen estos materiales inéditos y en diversas fases del proceso de escritura, se insertan en el corpus maxaubiano teatral, y se exponen sus características principales en relación con el conjunto de la obra del autor exiliado. Entre estos textos destacan una adaptación en cinco actos de *Don Juan*; varias obras breves de temática o ambientación mexicana; una pieza dedicada a la guerra civil española; y siete obras microteatrales, entre otras.

*Palabras clave:* Max Aub; teatro contemporáneo; obras inéditas; exilio republicano.

## APPROACH TO THE UNPUBLISHED DRAMA WORK OF MAX AUB

ABSTRACT: The purpose of this study is to offer a first approach to more than twenty unpublished plays by Max Aub, the majority of which are completely unknown works. This paper is based on extensive archival research. It wants to introduce and describe this unpublished works, which present various stages of the writing process, in order to analyze them within the context of the Max Aub corpus as a whole.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*; several short plays with a Mexican theme or setting; a play about the Spanish Civil War; and seven micro-plays, among others.

*Keywords:* Max Aub; contemporary drama; unpublished works; republican exile.

## I. INTRODUCCIÓN

EN el volumen de «Teatro mayor» de las *Obras completas* de Aub, se publicó de manera póstuma *De cabo a cabo*, 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<sup>1</sup>, como puede comprobarse también en su epistolario con la traductora de la pieza, Erna Brandenberger<sup>2</sup>. En el estudio introductorio que Nel 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»<sup>3</sup>. 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*, *Divertimiento 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<sup>4</sup>.

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

<sup>1</sup> Cf. Amando Carlos Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid, Ayuso, 1974, p. 15.

<sup>2</sup> Cf. Correspondencia entre Max Aub y Erna Brandenberger. Archivo de la Fundación Max Aub, caja 3, carpeta 5.

<sup>3</sup> Nel Diago, «Teatro último», *Teatro mayor. Obras completas, vol. VIII*, Max Aub, Valencia, Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana, 2006, p. 87.

<sup>4</sup> Nel Diago, «Max Aub y el teatro que no fue o la imprudencia de ejercer la crítica teatral», *Max Aub de la farsa a la tragedia*, Silvia Monti (ed.), Verona, Fiorini, 2004, p. 157.

momento»<sup>5</sup>. 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 dramaturgica del 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 se recoge en este trabajo un corpus de veintidós obras teatrales inéditas de Aub, que 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 sesenta y dos títulos.

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»<sup>6</sup>, «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»<sup>7</sup>. 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»<sup>8</sup>. 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

<sup>5</sup> Nel Diago, «Teatro último», *Teatro mayor. Obras completas, vol. VIII*, Max Aub, Valencia, Institució Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana, 2006, p. 87.

<sup>6</sup> Ignacio Soldevila, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1999, p. 165.

<sup>7</sup> Max Aub e Ignacio Soldevila, *Epistolario 1954-1972*, ed. Javier Lluch-Prats, Valencia, Fundación Max Aub - Generalitat Valenciana, 2007, p. 115.

<sup>8</sup> Max Aub, *La calle de Valverde*, ed. José Antonio Pérez Bowie, Madrid, Cátedra, 1985, p. 532.

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)<sup>9</sup>.

También podríamos mencionar *La guerra*, esa «tragicomedia [...] que es un grito contra la guerra imperialista»<sup>10</sup>, y de la que sólo conocemos los fragmentos que se publicaron en la revista *Nueva Cultura* en 1935, aunque Aub aseguraba tenerla terminada ya en 1933, fecha en la que también afirma estar «acabando un *Edipo*»<sup>11</sup> 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<sup>12</sup>.

Y lo que no sobra, ni en sus diarios<sup>13</sup> ni en sus fondos de los archivos consultados para este trabajo, son decenas de anotaciones con argumentos 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»<sup>14</sup>. O que tenía varios empezados: «tengo que terminar [...] varios [libros], sin contar las muchas comedias que he empezado»<sup>15</sup>. Estas afirmaciones concuerdan perfectamente con nuestros hallazgos dramáticos.

<sup>9</sup> Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba, 1998, p. 315.

<sup>10</sup> Max Aub, «Una conversación con Max Aub», *Luz*, 25 de abril de 1933, p. 7.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Cf. Lois Anne Kemp, «Diálogos con Max Aub», *Estreno*, III-2, 1977, p. 11.

<sup>13</sup> Cf. p. ej. Max Aub, *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, ed. Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento, 2003, pp. 38, 75, 273.

<sup>14</sup> María Embeita, «Conversación con Max Aub», *La Cultura en México*, 291, 1967, p. 6.

<sup>15</sup> Lois Anne Kemp, «Diálogos con Max Aub», *Estreno*, III-2, 1977, p. 10.

## 2. BREVE PRESENTACIÓN DESCRIPTIVA DE LAS OBRAS INÉDITAS

Los materiales presentados a continuación proceden del fondo de Max Aub del Archivo Histórico del Colegio de México, del del Archivo de la Diputació de València y, en menor medida, del Archivo de la Fundación Max Aub. En algunas ocasiones, los materiales de una misma obra pueden localizarse en más de uno de los fondos, encontrando, por ejemplo, el manuscrito en el archivo mexicano y el mecanuscrito en el valenciano, o viceversa; o versiones más definitivas en un archivo distinto de en el que se encuentra el primer mecanuscrito.

A pesar de que estamos de acuerdo con las observaciones que hizo hace un tiempo Silvia Monti, donde expresaba la necesidad de «prescindir [del] encasillamiento en teatro mayor y teatro breve»<sup>16</sup> 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 bajo la etiqueta de «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 no en la mayoría, de modo que se ha tratado de fechar el mayor número posible de textos, aunque haya sido de forma aproximada. Muchas 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.

<sup>16</sup> Silvia Monti, «Vigencia de la dramaturgia aubiana: los textos breves», *El Correo de Euclides*, 10, 2015, p. 86.

### 2.1. *Teatro mayor*

Entre sus textos inéditos encontramos una versión de *Don Juan* en cinco actos, motivo por el cual se ha optado por considerarla «teatro mayor», siguiendo la premisa de Aub del «tamaño»<sup>17</sup>, 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, fechado en marzo de 1947, se corresponde con una adaptación libre a partir de la *nouvelle* de Prosper Mérimée *Les âmes du purgatoire* (1834), de la que Aub había preparado ya un argumento cinematográfico previo. Aub presenta en los primeros dos actos de la obra 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 una 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 el estudio de esta pieza, 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.

Y es que se trata de una obra, claramente, irregular y desigual. 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 y son bastante más extensos que los demás. En toda la obra en general planea

<sup>17</sup> Max Aub, *Teatro mayor. Obras completas, vol. VIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnanim - Generalitat Valenciana, 2006, p. 97.

una precipitación de los acontecimientos a la que se le suma, a partir del tercer acto, cierta falta de cohesión entre las escenas e incluso entre los actos propiamente, ya que se echan en falta referencias de la acción extra-escénica que completen los huecos temporales que el lector/espectador no presencia.

En cuanto a la creación de los personajes, sorprende que, tal vez, el menos trabajado sea el propio protagonista, que, a nuestro parecer, es el personaje más desdibujado, menos matizado, más plano, incluso más caricaturizado. El don Juan aubiano cuenta con 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, predeterminado a ser como es, sin que pueda hacer nada por cambiar. El autor no le dota de todos los sentimientos encontrados que se aprecian, por ejemplo, en el personaje mériméeniano, de sus dudas, de sus remordimientos, de su conciencia.

Aunque la obra es de corte mayormente realista, y hasta podríamos decir que tiende al teatro histórico si tenemos en cuenta el tiempo de la acción, Aub se permite romper esa estética con una escena, en el cuarto acto, que podríamos llamar onírica, y que no está presente en el original de Mérimée. 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 1950.

Como bien indica Azcue a propósito de otras versiones de Don Juan en el exilio,

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<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Verónica Azcue, «Los mitos hispánicos en el teatro del exilio», *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano de 1939*, Verónica Azcue y Teresa Santa María, Sevilla, Renacimiento, 2016, p. 38.

En la adaptación de Aub, en cambio, no destaca ninguna de esas tendencias ni ejes temáticos señalados. 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. 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.

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 Gorki. En este caso, Aub sigue bastante el argumento del original francés durante los primeros dos actos, pero, a partir del tercero, simplemente se guía por el texto narrativo y 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 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. En esta versión, además de elegir decisiones dramáticamente potentes para infundir teatralidad al relato del autor francés, 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<sup>19</sup>.

## 2.2. 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

<sup>19</sup> Esta adaptación aubiana inédita del mito ha sido estudiada en profundidad en Esther Lázaro Sanz, *Don Juan y San Luis. Estudios sobre el teatro inédito de Max Aub, I*, Sevilla, Renacimiento, 2022 (en prensa).

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.

### 2.2.1. Obras terminadas

Las dos únicas obras breves que, a nuestro parecer, muestran un estado de redacción completo son las intituladas *La consulta* y *Se vende*.

La primera de ellas es 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 llevar a cabo el encargo 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.

### 2.2.2. Obras inconclusas

Respecto a las ocho obras claramente inconclusas –y, en algunos casos, también incompletas– presentan niveles muy distintos 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* está ambientada en el Madrid de Alfonso XIII. 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 matrimonios 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 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 la madre, que es quien orquesta realmente las soluciones para cada miembro de la familia. Aunque

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 sobre eso versan las páginas que conocemos. No ha sido posible fechar la obra.

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 invertidos: si en *Deseada* es la hija quien seduce al segundo marido de su madre, 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. En esta obra, fechada por Aub en 1950, además de destacar la protagonista femenina que le da nombre al texto, destaca también la mexicanidad que desprende la pieza, tanto en un sentido lingüístico, por estar salpicada de mexicanismos, como por el retrato que hace Aub de una clase social característica.

*Monólogo del muerto* recoge varias escenas o fragmentos de esta pieza, que, aunque tengan 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. Fechamos su escritura durante la década de los sesenta. 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 le ha dejado 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<sup>20</sup>–, a pesar de compartir título con los principales, presenta un conte-

<sup>20</sup> Cf. Max Aub, *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, ed. Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 470.

nido 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.

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. 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.

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 ya en la maestría de Aub para los diálogos, pero es inevitable recurrir de nuevo a este argumento. 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. 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.

*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 quién 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 conocemos, escrita en 1947, contiene todos los elementos característicos del teatro del autor ya apuntados, 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* —que hemos fechado hacia 1949— 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 este. 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. La escena puede fecharse hacia 1947.

*Teodora* es el fragmento más breve de todos los presentados en este apartado de teatro breve inconcluso, y no ha sido posible aventurar su datación. 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.

### 2.2.3. Obras en estado indeterminado

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 conclusas, pero podría tratarse también de piezas incompletas. Al no poder decantarnos por una de las dos opciones, decidimos otorgarles este estado de indeterminadas.

*Divertimento en mi* es una obra cómica, situada en Milán, 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. Y es que el plan del maestro para que su pupilo pueda alcanzar las notas sobreagudas es convertirle en castrati. El alumno no sabe cómo tomarse la propuesta, porque no quiere decepcionar a su maestro, y no es hasta que su prometida le colma de besos y abrazos que decide rechazar el plan. Aunque sencilla, destaca por su ambientación italiana, por lo divertido de sus diálogos, especialmente aquellos que protagoniza el maestro, y por el tono humorístico de toda la pieza, apoyado en un juego de malentendidos y sobreentendidos. No ha sido posible aventurar su fecha de escritura.

*El cáncer*, fechada por el autor en 1954, 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.

Lo que más destaca en *El cáncer* son sus personajes y el abismo que les separa. Ella desprende, desde la primera réplica, una inteligencia, un aplomo, una personalidad desbordantes y magnéticos. De hecho, constituye uno de los personajes femeninos más redondos y más humanos del teatro aubiano. 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. La protagonista que nos ocupa es una mujer especial, hecha a sí misma, pero que se encuentra en una tesitura –por desgracia– absolutamente normal y cotidiana en nuestro tiempo: un cáncer.

En el otro extremo se sitúa el personaje masculino, claramente antipático, 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 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. La pieza, además, puede ser perfectamente leída, en nuestros días, en clave feminista.

*La despedida*, de 1947, 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 solo 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. Esta pieza podría ser la antítesis de la anterior si hiciéramos de ellas una lectura de género. *La despedida*, además de ser una obra frívola en todos sus aspectos, y de una calidad dramática no muy destacable, contiene un mensaje de cosificación de la mujer y la presenta supeditada al hombre. Ese discurso no se observa sólo en los dos personajes masculinos, sino incluso en el femenino, ya que, aunque la protagonista se nos presente como una mujer libre que toma sus propias decisiones, no duda en recriminar a sus amantes que sean demasiado permisivos con ella o que no se muestren más posesivos.

*Cómo fue o la Revolución Mexicana*, fechada en 1966, 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. Ese recurso de situar el tiempo de una obra dramática en los mismos años que la guerra civil para usar el conflicto internacional como espejo del conflicto español e introducir alusiones al mismo lo encontramos también en otras obras de Aub como *De algún tiempo a esta parte*. Y, por otra parte, el interés en comparar la situación española y la mexicana, el sueño republicano y el sueño revolucionario, el alzamiento cristero y el franquista, no es algo exclusivo de Aub. Muchos de los autores del exilio configuraron así su imaginario del país de acogida<sup>21</sup>, como señala Cate-Arries:

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<sup>22</sup>.

De las catorce piezas de teatro breve —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 como *De algún tiempo a esta parte*; *Del otro lado*, por su carácter testimonial sobre la guerra civil española, al ser el único caso de pieza dramática aubiana situada durante el conflicto fratricida; *El cáncer*, por la construcción y dinámica de sus personajes; y, finalmente, *Cómo fue o la Revolución mexicana*, por la singularidad de su temática.

<sup>21</sup> 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 Andrea Aclé-Kreysing, «El exilio antifascista de habla alemana en México durante la segunda guerra mundial: una peculiar adopción del mito de la Revolución Mexicana», *Horizontes del exilio*, Elena Díaz Silva, Aribert Reimann, Randal Sheppard (eds.), Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuet, 2018, pp. 169-195.

<sup>22</sup> Francie Cate-Arries, «Conquering Myths: The Construction of “México” in the Spanish Republican Imaginary of Exile», *Hispanic Review*, 68-3, 2000, p. 231.

### 2.3. *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, como ya se ha señalado, que las siete 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. Los dos amigos terminan peleándose y durante la discusión se revela que la muchacha era virgen. Cuando el novio se ha ido, el amigo se muestra impresionado por esa información, pero la chica resuelve con prontitud la escena. 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, y otorga, como es habitual, el carácter fuerte y resolutivo a la joven mujer.

*Crimen* es, como su nombre apunta, una variante teatral de los célebres microrrelatos maxaubianos en los que el autor presentaba distintas formas cri-

minales de acabar con la vida de alguien, y no tiene nada que ver con la primera pieza del autor, titulada igual, pero escrita en 1923. En esta micropieza inédita, los personajes principales son un juez y el acusado, a quien están juzgando por haber asesinado a su hija en un arrebato de perfeccionismo editorial a raíz de una errata en un libro, hecho que le habría imposibilitado ser propuesto como académico de la lengua. 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 una reflexión acerca del sentimiento nacionalista y conservador de los mexicanos autóctonos (aunque sean descendientes de emigrados) respecto a los que consideran de fuera, como los exiliados republicanos. Lo hace al recrear una discusión lingüística con dos de sus colegas del gremio cinematográfico: el guionista Ricardo Parada León y la cineasta Matilde Landeta. 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 una posible fecha de escritura, alrededor de 1950.

No ha habido la misma suerte con *Monólogo de un actor*, que es la segunda micropieza no fechada, aunque las referencias que encontramos en ella nos indican que pertenece a su producción mexicana, en ningún caso anterior a 1943. Como su propio título describe, se trata de un monólogo enunciado por un actor, en el cual Aub juega con el recurso autorreferencial y metateatral para reflexionar acerca del acto teatral en sí y en el que rompe la cuarta pared e invita al público a subirse al escenario para, como se revela al final de la micropieza, 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, gracias a las referencias históricas, se ha podido aventurar que debió ser escrita entre 1943 y 1950, se presenta una escena entre dos españoles –uno de ellos, comunista– que discuten acerca del papel del partido en el pacto germano-soviético y la división de opiniones que provocó entre los comunistas españoles que acababan de perder una guerra. Es, pues, una pieza de teatro de ideas, ya que la ausencia de acción dramática es total.

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. Al protagonista le han pedido que, por el bien del par-

tido, tache de traidor a un camarada que ha muerto, a pesar de que él sabe que siempre fue leal a la causa, y se debate entre cumplir o no con la orden. Ese dilema será lo que Aub use como motor dramático para el texto.

La última de las piezas, a la que Aub no puso título, por lo que la hemos intitulado con el inicio de la obra y nombre de la protagonista, [*María D.*], está fechada en 1956 y ofrece una breve escena de teatro del absurdo con trazas de lo fantástico, 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. Destaca la importancia que Aub da en las acotaciones al gesto, ya que es una pieza en la que prácticamente no hay texto enunciado.

De las siete micropiezas<sup>23</sup>, destacan, por su teatralidad, los dos monólogos, 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*<sup>24</sup>, *Monólogo con Federico y con Miguel*, e incluso *Paso del señor Director General de Seguridad y María*, que estarían en el límite del género, entre teatro breve y microteatro, y cuya inclusión dependería más del tiempo de escenificación de la puesta en escena<sup>25</sup>. En el mismo caso podrían encontrarse algunas de

<sup>23</sup> Para un análisis más detallado de las mismas, cf. Esther Lázaro, «Piezas microteatrales inéditas de Max Aub», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 46-2, 2021, pp. 49-78.

<sup>24</sup> Sobre estas dos micropiezas poco conocidas de Aub, cf. Esther Lázaro Sanz, «*La familia Coconeta y El armario de Elena*: dos micropiezas desconocidas de Max Aub», *452 °F Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 26, 2022, pp. 94-116.

<sup>25</sup> Las piezas escenificadas de microteatro suelen tener, en el caso de las más «extensas», unos quince minutos de duración. En cuanto a *María*, por ejemplo, sabemos que se trata de un monólogo que Aub escribió por encargo para la televisión (cf. Max Aub y José Monleón, «Epistolario (1969-1972)», ed. Esther Lázaro, *El Correo de Euclides*, 11, 2016, p. 53). Según indica él mismo «fue estrenada, en 1964, en la Radio Televisión Francesa por Pilar Pellicer, y en la Televisión de la Universidad de México por Pina Pellicer» (Max Aub, *Teatro completo*, México D. F., Aguilar, 1968, p. 1258), como han recogido también algunos investigadores posteriormente (cf. Manuel Aznar Soler, *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 257 o Veronica Orazi, «El monólogo en el teatro de Max Aub», *RiCOGNIZIONI*, 2, 2014, p. 152). Sin embargo, el primer estreno no está computado en los estudios de las representaciones aubianas en Francia

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?*

### 3. 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 faltaría por escribir para que la obra estuviera completa.

Del estudio de dichas obras pueden desprenderse una serie de características generales que coincidirían con las presentes en el teatro en el exilio de Aub conocido hasta ahora. El primer rasgo es, seguramente, el más destacable de todo el teatro aubiano, 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,

(cf. Gérard Malgat, «Montajes y puestas en escena de las obras de Max Aub en Francia», *El Correo de Euclides*, 10, 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 estrenada en la «televisión de la UNAM» en 1963 (Dossier Max Aub, Fondo André Camp, Archives de La Contemporaine). 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 dentro del género microteatral (cf. Jorge Gómez Vázquez, «La microtextualidad en el teatro breve actual: del teatro breve al microteatro español y su reverso con la microficción hispánica», *EPOS*, 23, 2017, p. 120).

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<sup>26</sup>. 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, *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 a la que hemos aludido al inicio de este trabajo<sup>27</sup>, 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 clasifica-

<sup>26</sup> Cf. Max Aub, «Una conversación con Max Aub», *Luz*, 25 de abril de 1933, p. 7.

<sup>27</sup> Cf. n. 4.

ción del *Teatro completo* propuesta por el propio autor, 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, perfectamente, 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 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<sup>28</sup>.

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.

<sup>28</sup> Cf. Lois Anne Kemp, «Diálogos con Max Aub», *Estreno*, III-2, 1977, p. 9.

Si clasificáramos los títulos inéditos, *Don Juan* acompañaría a *La madre* en el apartado dedicado a las adaptaciones dramatúrgicas, en ambos casos de textos narrativos, ya que, como se ha señalado, 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.

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 micro-pieza 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.

Otro 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 real 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<sup>29</sup>, 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 al 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

<sup>29</sup> *Ibidem*.

géneros, desde a nivel ensayístico y crítico-literario con su *Guía de narradores de la Revolución mexicana* (Fondo de Cultura Económica, 1969), 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, incluso hacia lo fantástico, con trazas de absurdo, sin alejarse de sus célebres crímenes, que planean también sobre *Teodora* y, más específicamente, sobre *Crímen*, una suerte de desarrollo teatral de un crimen ejemplar, aunque el resultado teatral es menos espectacular –también en el sentido escénico– que los microrrelatos de esa serie.

La datación de las obras ha sido también determinante para poder completar los tiempos dramáticos de Max Aub. Defendemos, como se ha señalado ya, 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*.

#### 4. CONCLUSIONES

Evidentemente, una de las preguntas que más veces nos hicimos, sobre todo durante la fase de trabajo archivístico, 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<sup>30</sup>. Una posible razón pudiera ser que no daba por terminada la escritura de esas piezas, a pesar de que muchas no sólo presentan un estado claramente concluso, sino que fueron 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.

ESTHER LÁZARO SANZ  
ICTT, Avignon Université  
GEXEL-CEDID, Universitat Autònoma de Barcelona

<sup>30</sup> Cf. María Embeita, «Conversación con Max Aub», *La Cultura en México*, 291, 1967, p. 6.