

Del relato a la escena. Sobre la transcodificación de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* en la adaptación teatral de José Ramón Fernández

LUISA SELVAGGINI
Università di Pisa

Resumen:

La versión escénica de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* realizada por José Ramón Fernández plantea significativas reflexiones críticas sobre los procedimientos de transcodificación del relato de Max Aub. De hecho, la adaptación teatral utiliza y desarrolla la estructura oral propia del cuento, corroborando la idea de una teatralidad connatural al texto original. Además, en un sentido más amplio, la dramaturgia del relato aubiano puede interpretarse como un eslabón más en el proceso de incorporación de la escritura de Aub en el contexto literario español actual.

Abstract:

The stage version of *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* by José Ramón Fernández raises significant critical reflections on the transcoding procedures of Max Aub's story. In fact, in the theatrical adaptation Fernández uses and develops the oral structure proper to the story, thereby confirming the idea of a dramatic dimension innate to the original text. In a broader sense, the dramaturgy of Aub's narrative can be interpreted as a further link in the process of incorporating his writing into the current Spanish literary context.



En el proceso de recuperación del legado cultural de los escritores del exilio republicano español de 1939 destaca la labor llevada a cabo por José Ramón Fernández, dramaturgo y escritor madrileño que ha firmado la adaptación teatral de las seis novelas de *El laberinto mágico* de Max Aub. La dramaturgia del ciclo narrativo aubiano le fue comisionada en 2014 por el Centro Dramático Nacional, y se emprendió como trabajo de experimentación dramática del Laboratorio Rivas Cherif (Fernández, 2015-2016: 16), con el propósito de indagar la posibilidad de teatralizar el corpus narrativo del *Laberinto* (Caballero, 2015-2016: 23-24)¹. La fase de la exhibición se abordó en un segundo momento: la obra se estrenó en junio de 2016 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid², bajo la dirección de Ernesto Caballero, y en 2017 recibió el Premio Max de las Artes Escénicas (Sociedad General de Autores y Editores) a la mejor adaptación. La versión teatral de *El laberinto mágico* fue publicada en libro por el Centro Dramático Nacional (Aub,

¹ El proyecto tenía sus antecedentes en el ciclo *De la novela al teatro* al que Ernesto Caballero dio inicio en el Centro Dramático: "Existe un teatro español encriptado en la narrativa que está en *La Celestina*, en buena parte de Cervantes, en *El Quijote*, por ejemplo. *El Quijote* tiene capítulos que son puro teatro... Está también en Valle-Inclán... Se trata de textos que son híbridos entre la novela, la narrativa y el teatro. Max Aub es otro ejemplo claro. Hay un gran teatro que palpita en la novela española" (Caballero, 2015-2016: 28). Sobre la puesta en escena de *El laberinto mágico* véase también Trecca, 2020.

² La duración del espectáculo es de dos horas aproximadamente.

2017), pero quedaron fuera de la edición, y de la representación, numerosas escenas que, en palabras del propio Fernández, “darían materia para otra puesta en escena”³.

La segunda dramaturgia de textos narrativos aubianos realizada por Fernández es la de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, “cuento prodigioso, uno más de los muchos que serían carne de escenario a poco que se pusiera un poco de empeño” (Fernández, 2023: 82)⁴. Fernández había escrito la adaptación del texto para Paco Torres, que desgraciadamente falleció en 2020, durante los primeros días de la pandemia. Meses después, fue Alfonso Torregrosa quien le pidió la versión del relato para llevarla a las tablas⁵.

La adaptación de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, interpretada por Alfonso Torregrosa y dirigida por Laura Ortega, se estrenó oficialmente el 18 de noviembre de 2022 en el Teatro Serrano de Segorbe. En los días 19-20 de abril de 2023 la obra se representó en el Teatro Arriaga de Bilbao, y sucesivamente en el Teatro del Barrio de Madrid en dos temporadas (del 27 al 29 de abril y del 17 al 19 de noviembre de 2023)⁶.

1. EL RELATO

La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco es uno de los cuentos más representativos de la producción aubiana del exilio y uno de los más abordados por la crítica. Fue publicado por primera vez en México, en 1960, en la homónima colección de relatos. La primera edición española, en cambio, no apareció hasta 1979⁷. Como recuerda Soldevila Durante (2003: 103-104), aunque el relato remitiera a una “fantasía pseudo-histórica”, los servicios de información de Franco, basándose únicamente en el título, consideraron que el texto podía interpretarse como una incitación al asesinato del jefe del Estado e impidieron su circulación en España⁸.

Además de referirse, en sentido antifrástico, al género textual (la verdadera historia), el título del relato alude a una mistificación de la realidad histórica (la muerte de Francisco

³ J.R. Fernández, comunicación personal, 16 de marzo de 2023.

⁴ En otra ocasión, Fernández había observado que “en España hay piezas de Aub que ‘duermen la paz de su tinta’, muchas piezas todavía no han sido llevadas a las tablas” (Fernández, 2021). A este propósito, cabe señalar que José Monleón realizó una dramaturgia de *La gallina ciega* (estructura dramática de José Monleón sobre textos de Max Aub) que se leyó en el Teatro María Guerrero de Madrid en 1983 (dir. José Carlos Plaza). El texto, que incluía también escenas de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, se publicó en el número 202 (enero-febrero de 1984) de la revista *Primer Acto* (Lázaro Sanz, 2023: 28). La obra ha sido reeditada en años recientes (Aub, Monleón, Espert, 2023: 161-202). En 1964, Monleón había publicado *San Juan* (*Primer Acto*, 52, 1964, pp. 22-41), la primera obra teatral aubiana que apareció en España después de la Guerra civil. Otra adaptación dramática de la narrativa de Aub es la versión de los *Crímenes ejemplares* llevada a cabo por Héctor Hugo Navarro (Segorbe, Fundación Max Aub, 2022).

⁵ J.R. Fernández, comunicación personal, 16 de marzo de 2023.

⁶ Hubo un preestreno en Durango (23 de febrero de 2021) al que siguieron otras funciones en el País Vasco (Pabellón 6, Bilbao, 15 de mayo de 2021; Eibar, 4 de marzo de 2022; Elorrio, 7 de octubre de 2022). Una función especial para una veintena de personas tuvo lugar el 15 de junio de 2023 (Fernández, 2023: 82). En 2024, la obra se representó en el Torrezebal Kultur Etxea, Galdakao (3 de marzo de 2024) y en Teatro Bretón de Logroño (14 de noviembre de 2024).

⁷ Aub, 1979: 7-32. El cuento aparece en la homónima colección de relatos, en la que se incluyen otros textos hasta entonces inéditos en España y anteriormente publicados en *Cuentos ciertos* y *No son cuentos* (*Enero sin nombre*, *Historia de Jacobo*, *El limpiabotas del Padre Eterno*, *Alrededor de una mesa* y *Teresita*). Posteriormente, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* fue incluida en varias antologías y publicaciones (Aub, 1993: 209-231; Aub, 1994: 407-428; Aub, 2020a: 400-423). Se ha publicado también una edición anotada (Aub, 2001) que incluye un CD con la grabación de la lectura del relato realizada por Aub (véase la nota 18). La edición crítica del cuento con las variantes textuales aparece en el vol. IV-B de las *Obras completas* de Aub (2006: 337-357). Señalamos también que el relato fue la base para el guión de la película *La virgen de la lujuria* (2002) de Arturo Ripstein, que se estrenó en Madrid el 6 de septiembre de 2002.

⁸ Soldevila Durante recuerda que la censura no autorizó que en su ensayo sobre la trayectoria literaria de Aub se mencionara el título completo del relato. El nombre de Franco, pues, fue sustituido con puntos suspensivos. En cambio, en la bibliografía del libro se mencionó con las iniciales F.F. (Soldevila Durante, 1973: 125 y 456).

Franco)⁹ y nos introduce en el espacio arbitrario de la contrafactualidad, en el cual el ucronista manipula lo que fue y corrige los errores de la Historia (Carrère, 2024)¹⁰. El protagonista del cuento, Ignacio Jurado Martínez, mesero mexicano dotado de “auténtica vocación” por su oficio, decide llevar a cabo un atentado contra Franco, con tal de liberarse de los refugiados españoles que envenenan la apacible atmósfera de su café, el Español. Allí, el mesero había emprendido su camino de formación, elaborando su propia idea del mundo (“su concepción del mundo es bastante clara: aceptable como está”, p. 339)¹¹.

Sin embargo, la llegada en masa de los exiliados españoles, a mediados de 1939, había revuelto y trastornado el microcosmos idílico de Ignacio, que sufrió como una ‘ocupación’ la presencia de los transterrados. Impacientes y vocingleros, los refugiados habían reemplazado día tras día a la clientela local – revolucionarios, intelectuales, empleados –, y con su “cerrazón nacionalista” (p. 343), que les llevaba a obsesivas e interminables discusiones sobre la guerra de España, habían convertido el espacio placentero del café en el espacio del exilio¹². Las tertulias que antes habían alimentado la curiosidad del mesero con temas mexicanos se centraban ahora en el fracaso de la guerra¹³, en las divisiones y en las mutuas recriminaciones de los desterrados, con la ilusión, esa sí utópica, de un futuro regreso a España¹⁴.

Convencido de que “resuelto el mañana, desaparecerá el ayer” (p. 349), Ignacio decide viajar a Madrid para acabar con Franco y permitir que los refugiados regresen a su patria. Pero, inopinadamente, el asesinato del dictador y la consiguiente caída del régimen traerán a México también a los exiliados del bando opuesto, que se sumarán a los de antes. Sumido en la desesperación, Ignacio abandonará el Español, y al final del relato le encontraremos en Guadalajara, en el ocaso de su existencia, rendido pero con sus obsesiones intactas.

Como es evidente, la mistificación histórica (el asesinato de Franco y la consiguiente proclamación de la Tercera República) trasciende la dimensión irónica del juego literario y plantea el tema de la inercia de los refugiados y el fracaso del ideal republicano¹⁵.

⁹ En razón de las alusiones intertextuales a las crónicas coloniales que se detectan en el texto, Dolores Cuenca Tudela (1996: 549) considera que el título del relato remite a la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo.

¹⁰ Otra significativa obra contrafactual de Aub es el falso discurso de ingreso en la Academia Española (Aub, 1956) en el que el autor modifica la realidad histórica, borrando los acontecimientos de 1936 y sus sucesivas consecuencias.

¹¹ Cito a partir de la edición de las *Obras completas* de Aub (2006).

¹² El café como lugar de encuentro de los exiliados es un trasunto de la realidad, como recuerda Meyer (en Aub 2001: 20): “en la ciudad de México no había más cafés a la usanza española que el Tupinamba, el cual, si bien no reunía las condiciones indispensables para que se celebrara en él una tertulia, se tornó en sitio de corro. Poco tiempo después, los exiliados mismos fundaron otros lugares del tipo como la Parroquia, el Papagayo o El Betis. Más tarde surgirían otro llamado también la Parroquia y El Latino. El Madrid, el París, el Campoamor y el Do Brasil fueron puntos de referencia para buen número de escritores y artistas mexicanos que se integraban a las bullangueras peñas de los transterrados”.

¹³ El tema se repite en varios relatos del exilio en los cuales domina “el sentimiento de fracaso, de derrota, de la inutilidad de la lucha, del esfuerzo baldío. Conforme pasan los años y el tiempo avanza, crece la añoranza y todo se vuelve rememoración y debate sobre el pasado, sobre lo que se pudo haber hecho y no se hizo, sobre las causas que provocaron la Guerra civil y la derrota de los republicanos. España, siempre viva en el recuerdo del exiliado, es evocada a menudo en estos textos, bien de modo nostálgico, bien para recordar un pasado casi siempre doloroso” (Quiñones, en Aub, 1994: 30).

¹⁴ Los transterrados ven “el exilio como única realidad momentánea en la cual el país de acogida se observa, inicialmente, como un lugar transitorio” (Llorens Marzo y Lluch Prats, en Aub 2006: 37).

¹⁵ “El estancamiento histórico de los exiliados – solo viven del pasado –; el anquilosamiento – son incapaces de hacer nada para cambiar la realidad de España, ni siquiera los anarquistas –; la falta de adaptación a la nueva situación que supone el exilio; las desavenencias entre republicanos; la pérdida, en fin, de contacto con la realidad de un país que evoluciona y del que, parece que inevitablemente, el exiliado queda al margen, son temas recurrentes en muchos cuentos” (Quiñones, en Aub, 1994: 31).

A nivel textual, el estilo indirecto de la narración disimula la estructura oral del relato, que se presenta, en realidad, como el producto de una conversación, al principio solo esbozada, entre un interlocutor anónimo (el narrador intradiegetico) y el protagonista del cuento:

- ¿Usted, de dónde es?
- De Guadalajara. (Aub, 2006: 337)

La conversación se reanuda en la parte final del relato, cuando el narrador, al recordar su encuentro con Ignacio (“Le conocí más tarde, ya muy viejo, duro de oído, en Guadalajara”, p. 356), desvela el trasfondo de la historia (“Nunca se supo cómo; hasta ahora se descubre, gracias al tiempo y mi empeño”, p. 349), y se convierte en el único depositario de la confesión del mesero (“Al día siguiente, en su puesto de tacos y tortas, me contó la verdad”, p. 357)¹⁶. Sin embargo, el intercambio conclusivo se convierte en un soliloquio, en el que Ignacio manifiesta su rasgo más propio y connatural, es decir su deseo frustrado de hablar:

- ¿Ya se va? Cuando de veras se quiere hablar de cosas que interesan, siempre se queda uno solo. De verdad, sólo se habla con uno mismo. ¿Usted no es mexicano, verdad? Uno no acaba haciéndose al acento de los demás. A mí me hubiera gustado mucho hablar. Por eso fui mesero; ya que no hablaba, por lo menos oía. Pero oír veinte años lo mismo y lo mismo, con aquellas ces. Y eso que soy muy aguantador. (Aub, 2006: 356-357)

En última instancia, pues, la arquitectura oral del relato, que es el elemento primario de cohesión textual, corrobora una teatralidad intrínseca del cuento aubiano, que cobrará vida en el monólogo dramático.

A partir de estas consideraciones, el estudio de las simetrías y disimetrías entre el texto original y su adaptación teatral permitirá evidenciar las estrategias adoptadas en el proceso de transcodificación de la escritura narrativa a la escritura dramática. Al mismo tiempo, el análisis contrastivo proporcionará indicaciones útiles en relación con la escenificación de segmentos discursivos y elementos estructurales del relato, facilitando posibles reflexiones críticas sobre el original aubiano.

2. ESTRATEGIAS DE TRANSCODIFICACIÓN

En su adaptación del relato, Fernández no modifica el enredo del texto original, aunque la escenificación plantea inevitables procesos de reescritura, supresión o introducción de segmentos textuales, al fin de adaptar la escritura narrativa del prototexto a la escritura dramática del monólogo protagonizado por Ignacio. En la versión teatral, la enunciación del narrador anónimo del relato deja espacio a la enunciación en primera persona de Ignacio, lo cual determina específicos cambios lingüísticos (tiempos verbales y pronombres de primera persona). Así pues, la confesión del tiranicida se convierte en una autoconfesión del asesinato de Franco ante el público.

La acción se desarrolla en un café de los años '50 y el actor que interpreta Ignacio comparte el escenario con los espectadores. La acotación inicial define el espacio escénico e introduce al protagonista:

¹⁶ Gonzalo Sobejano identifica la “estructura oral” como una característica que define las narraciones de Aub: “Estructuralmente las novelas de Max Aub se configuran a base de monólogos internos caóticos, historias que uno dice a otro, diálogos en que los interlocutores se plantean cuestiones trascendentales y, sobre todo, de conversaciones entre dos o entre muchos (tertulias) en las que se discute de lo humano y lo divino. [...] El núcleo generador de las narraciones de Aub es siempre el hablar, y este hablar toma su molde más frecuente en la tertulia” (Sobejano, 1975: 621).

Ignacio, vestido con su uniforme de mesero, pasea con su bandeja por entre las mesas, que estarán ocupadas por algunos espectadores (los demás, en las gradas). A lo largo de la función, servirá o retirará consumiciones, limpiará vasos y cucharillas, etc. Cuando lo considere, se dirige al público. (Fernández, 2020b)¹⁷

Como ya hemos señalado, el monólogo teatral sigue el texto de Aub y, siempre que sea posible, Fernández mantiene las formulaciones lingüísticas del original, optando por una transposición literal – o a veces simplificada, porque adaptada a la oralidad de la puesta en escena – de segmentos textuales. Por lo tanto, en la escritura dramática confluyen secciones íntegras (o con modificaciones no sustanciales) de la escritura narrativa, lo cual confirma una teatralidad disimulada en el original, tanto en la intención como en el tono, una posible acción intrínseca que determina una supuesta “transitividad” de la escritura aubiana, esa “maestría coloquial que le viene de su deseo primario de ser dramaturgo” (Llorens Marzo y Lluch Prats en Aub, 2006: 40). A este propósito, cabe recordar que en 1971 el propio Aub grabó una lectura dramatizada de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* para la radio de la UNAM¹⁸.

En ocasiones, la transcodificación del relato supone la introducción de segmentos inéditos, especialmente de tipo explicativo (y de tono humorístico), que Fernández añade en función de una comprensión más inmediata del texto, y con el objetivo de desarrollar y enfatizar motivos implícitos en el original aubiano. Es el caso del encuentro/desencuentro entre lo mexicano y lo español, que constituye una de las isotopías textuales del relato¹⁹. En el monólogo dramático, la alteridad cultural es amplificada por una dualidad espacial marcada por específicos indicadores (deixis) que señalan el contexto de enunciación del discurso (“acá en México”) y el ámbito cultural de recepción (“allá [en España]”). Asimismo, en algunos enunciados la deixis permite mantener las variantes diatópicas (mexicanismos) que connotan el habla de Ignacio. Valgan como ejemplos los fragmentos que figuran a continuación, que menciono en la versión original y en el texto meta:

Ignacio Jurado Martínez nació en El Cómichi, congregación del municipio de Arizpe, en el estado de Sonora, el 8 de agosto de 1918. Tres años después, la familia bajó al ejido del Paso Real de Bejuco, en el municipio de Rosamorada, en Nayarit. De allí, cuando la mamá enviudó por un “quítame estas pajas”, se trasladaron – eran cinco hijos – a la villa de Yahualica, en Jalisco. Al cumplir los ocho años, Ignacio se largó a Guadalajara, donde fue bolero, hasta que, a los quince, se descubrió auténtica vocación de mesero. (Aub, 2006: 337)

Pues yo me llamo Ignacio Jurado Martínez, para servirles. Nací en El Cómichi, que era lo que se dice una congregación del municipio de Arizpe, en el estado de Sonora. Nací el día 8 de agosto de 1918, que como todos los días tiene muchos santos pero *acá* en México sobre todo es San Emiliano. Cuando tenía solo tres añitos, mi familia bajó al ejido del Paso Real de Bejuco, en el municipio de Rosamorada, en Nayarit. De allí, cuando la mamá enviudó por un “quítame estas pajas”, nos trasladaron a la villa de Yahualica, en Jalisco. Éramos mi mamá y cinco hermanos. Al cumplir los ocho años, me largué a Guadalajara, donde fui bolero, que *allá* le dicen limpiabotas, hasta que,

¹⁷ Texto inédito. Agradezco a J.R. Fernández por haberme proporcionado el manuscrito y por sus valiosas indicaciones.

¹⁸ Serie *Voz Viva de México/España en el corazón* (pista 1), Dirección de Literatura, UNAM [<https://vozviva.unam.mx/handle/123456789/44>] (30 de agosto de 2024). Para las variantes textuales entre el texto narrativo y la grabación remito al aparato de variantes en Aub, 2006.

¹⁹ “La obra pretende, en suma, recuperar la otredad y, quizá también, la fantasía del retorno” (Meyer, en Aub, 2001: 18).



Ser mozo de café es prestar servicios, no famulato; dependencia, no esclavitud [...]. (Aub, 2006: 337)

Entran y salen mujeres al acecho, cinturitas, jotos. (Aub, 2006: 343)

Los primeros años, la prensa más leída, partidaria de Franco, les solía llenar de lodo; mientras los revolucionarios, en el poder, antihispanistas por definición, los acogían con simpatía política, los opositores – “carcas” y “gachupines” – los vieron con buenos ojos, por españoles, repudiándolos por revolucionarios. Un lío. Para Ignacio la cosa resultó más fácil, los despreciaba por vocingleros. (Aub, 2006: 344)

En general, los autóctonos emigraron del local. Quedaron los del desayuno – que los españoles no eran madrugadores – y los “intelectuales”. Ese grupo creció en número y horas. A los mexicanos, se sumaron puntuales Pedro Garfias, León Felipe – barba y

a los quince años, descubrí mi auténtica vocación: mesero, que *allá* le dicen camarero, cosa que no entiendo porque mesero es que atiende las mesas, pero camarero no sé lo que puede significar. (Fernández, 2020b)²⁰

Ser mozo de café es prestar servicios, no famulato²¹. *Acá* le decimos famulato al oficio de servir como criado, no sé si en España se usa esa palabra, aunque bien pudieran usarla porque la inventaron *allá*; ser mozo de café significa dependencia, no esclavitud [...]. (Fernández, 2020b)

Entran y salen mujeres al acecho, cinturitas²², jotos²³... a los jotos es como *acá* llamamos a los hombres que andan con hombres, ustedes ya me entenderán. (Fernández, 2020b)

Los primeros años, la prensa más leída, que era partidaria de Franco, les solía llenar de lodo. Los revolucionarios, que en ese tiempo estaban en el poder, eran antiespañoles por definición, pero los acogían con simpatía política. Los opositores que eran carcas²⁴ y gachupines²⁵, los vieron con buenos ojos, por españoles, pero los repudiaban por revolucionarios. Un lío. ¿El qué? ¿Gachupines? Gachupines llaman en México a los españoles que viven *acá*, que por lo general son ricos y tienen haciendas y se comportan como si acabasen de matar a Moctezuma. Y por la misma regla se lo llaman a cualquier español que vino después. Es como eso que dicen ustedes que a los franceses los llaman gabachos²⁶. (Fernández, 2020b)

En general, los autóctonos emigraron del local. Quedaron los del desayuno, porque los españoles no eran madrugadores. Bueno, y también aguataron los “intelectuales”. Ese grupo creció en nú-

²⁰ En los fragmentos de la adaptación teatral la letra cursiva es mía.

²¹ El término *famulato* aparece en el *Dicc. RAE* con el sentido de ‘ocupación y ejercicio del criado o sirviente’; no aparece, en cambio, en el *Dicc. ASALE* ni en el *Dicc. Mex.*

²² *Cinturita*: ‘Hombre que vive a expensas de una mujer pública’ (*Dicc. Mex.*).

²³ *Joto*: término despectivo por ‘afeminado, homosexual’ (*Dicc. Mex.*).

²⁴ *Carca*: acortamiento argótico de *carcunda*, ‘reaccionario’ (*Dicc. RAE*).

²⁵ *Gachupín*: del americanismo *cachupín*, ‘español que se establece en América’, también usado en forma despectiva (*Dicc. Mex.*).

²⁶ *Gabacho*: ‘francés’, en sentido despectivo (*Dicc. RAE*).

bastón -, José Moreno Villa - tan fino -, José Bergamín [...]. (Aub, 2006: 345)

mero y horas. A los mexicanos, se sumaron puntuales otros de *allá*. Me acuerdo de los nombres, porque todos me parecían raros: Pedro Garfias, León Felipe, con su barba y su bastón, José Moreno Villa, tan fino, José Bergamín [...]. (Fernández, 2020b)

En su dramaturgia, además, Fernández reelabora varios fragmentos descriptivos del original y los sintetiza con acotaciones textuales (“*El aseo, la nitidez, el abrillantamiento de la piedra, logrado por el rodeo vivo del paño*” > “Pasa el paño por alguna mesa. O seca con él vasos y copas del mostrador”), y en ocasiones reescribe los segmentos de tono más literario, adaptándolos al estilo coloquial de la escenificación (“*la altisonancia heridora*” > “ese decirlo todo a gritos”; “*a lo largo de sus insomnios*” > “a lo largo de todas las noches que pasaba sin dormir”)²⁷. En algunos casos, introduce también formulaciones propias, como en los párrafos que siguen:

(No recoge los trastos; hácelo Lupe, la Güera”; la trata poco, teniendo en cuenta las categorías. Mándala con mirar, pocas palabras, alguna seña de la mano). (Aub, 2006: 338)

El mesero es el que sirve los mandados. Para recoger los trastos está Lupe, la “Güera”; nos tratamos poco, teniendo en cuenta las categorías. La autoridad está en el gesto. La mando con mirar, pocas palabras, alguna seña de la mano. (Fernández, 2020b)

De dos a tres y media, el café se puebla de oficinistas: de Comunicaciones, de Agricultura, del Senado, de Correos, de Bellas Artes, del Banco de México, de Ferrocarriles, cuyos edificios fueron construidos alrededor del “Español”. (Aub, 2006: 241)

De dos a tres y media, el café se puebla de oficinistas: de Comunicaciones, de Agricultura, del Senado, de Correos, de Bellas Artes, del Banco de México, de Ferrocarriles. Todos esos edificios fueron construidos alrededor del “Español”. Es como si el café fuera el origen de todo. (Fernández, 2020b)

Todo cambió a mediados de 1939: llegaron los españoles. (Aub, 2006: 343)

Esa era mi vida, que pienso que no era mala cosa. Pues todo cambió a mediados de 1939, cuando llegaron los refugiados españoles. Vaya si cambió. Del cielo al infierno. (Fernández, 2020b)

Como se puede observar, las reescrituras no alteran, sino que corroboran el contenido del original. Asimismo, las formulaciones introducidas por Fernández parecen moldearse al estilo conciso y puntual de la prosa de Aub (“El mesero es el que sirve los mandados. [...] La autoridad está en el gesto”, “Es como si el café fuera el origen de todo”, “Esa era mi vida, que pienso que no era mala cosa. [...] Vaya si cambió. Del cielo al infierno”), que se convierte, pues, en una prosa modélica para el dramaturgo. Es evidente, por lo tanto, la intención de mantenerse fiel a la escritura de Aub, un autor que Fernández considera

²⁷ Fernández sintetiza también las secciones dialógicas propiamente dichas del relato, es decir, las conversaciones que Ignacio entabla con el dueño del Español, con su compañero de trabajo, Fernando Marín Olmos, y con los que, sin saberlo, fueron sus cómplices en el (falso) atendado de Madrid.

uno de los grandes escritores españoles del siglo XX precisamente por su interés por el idioma. Tenía el interés de una persona que está aprendiendo, ya que el castellano no era su lengua materna. Se zambulló en él con un gusto por saborear, por conocerlo, por investigar. Hay una línea muy clara entre Max Aub y Cervantes. Aub es un lector voraz, que tiene muy cerca a los clásicos y especialmente a Cervantes. Pero también podemos apreciar cómo su proyecto de *El laberinto mágico* y de la literatura en sí misma, va cambiando. En su primera novela hay muchos neologismos, hay interés de retorcer el idioma, de buscar nuevas palabras. Con el paso del tiempo sus novelas se van convirtiendo en testigos y en narradoras de la historia. Así lo reconoce el autor en el prólogo de una de ellas, con esta frase: “he sido ojo”. Y es cierto que da la sensación de que allí donde estuvo hubiese estado tomando notas, recopilando anécdotas, para luego contarlas: en el campo de refugiados, en el barco que le llevó a México, en las tertulias mexicanas... (Fernández, 2015-2016: 15-16).

Y a propósito de la influencia de Aub en su propia escritura, Fernández precisa:

Pienso que leer a Max Aub ha alimentado durante treinta años mi manera de escribir, de trabajar sobre el idioma castellano. He ido dejando rastros de esa querencia desde que usé “helor” en la escena final de *Las manos*, pero para entonces llevábamos una larga relación entre maestro y alumno (él no tiene la culpa, claro) que comenzó con la lectura de *Morir por cerrar los ojos* en la biblioteca del Ateneo de Madrid cuando era estudiante; que me mostró modos de enfrentar una historia que llevaba conmigo desde muy temprano: los primeros esbozos de *J’attendrai* se parecían demasiado a *El limpiabotas del Padre Eterno*. (Fernández, 2023: 82)²⁸

3. LA PUESTA EN ESCENA

En la escenificación de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, dirigida por Laura Ortega y protagonizada por Alfonso Torregrosa, se recrea el ambiente de los antiguos cafés. Los objetos escénicos son escasos: el centro del escenario está ocupado por una silla y una mesa de mármol, ambas colocadas en un redondel cubierto de serrín. Desde arriba, un plafón ilumina el conjunto. Alrededor del conjunto, otras mesas y sillas completan el decorado. Algunos espectadores toman asiento en ellas. La función está pensada para ser representada en aforos pequeños, como si se tratara de una asamblea teatral, o una confesión íntima del protagonista, que supera su incapacidad comunicativa contando la verdad al oído de los espectadores.


Como evidencia Laura Ortega, en la traducción escénica del relato se ha desarrollado la idea de tomarse un café con un asesino, un “héroe trágico” que en su afán de luchar en vano para cambiar el mundo evoca el mito de Sísifo (Ortega, Torregrosa, 2023), y es más:

Cuando empezamos a dibujar escénicamente el personaje, Alfonso Torregrosa y yo sabíamos que había que meter la cuchara en el mundo de la tragedia clásica. La *hybris*, el destino y la fatalidad estaban presentes en este relato sobre el pueblo español. Cuando un ser humano o un personaje odia algo con tanta fuerza, acaba convirtiéndose en aquello de lo que huye. Así sucede desde Edipo. Con lo que la propuesta

²⁸ Como observa Amo Sánchez, “*J’attendrai* y *El triángulo azul* dan cuenta de una escritura comprometida que aboga por una cultura de la memoria capaz de normalizar e incorporar un pasado traumático apenas expuesto a una justicia reparadora”. Fernández pertenece, pues, a esas “generaciones legatarias”, cuyas obras “incorporan la memoria testimonial desde el compromiso de mostrar y reparar, abriendo las zanjas de la historia para tratar de zanjar algunas de las asignaturas pendientes de nuestro pasado (Amo Sánchez, 2017: 386; 395). De hecho, los estudios sobre la tematización de la Historia en el teatro contemporáneo han evidenciado el gran interés que el género histórico ha despertado entre los dramaturgos españoles a partir de la segunda mitad del siglo XX. Esa tendencia continúa en la actualidad, especialmente en relación con la memoria de la Guerra civil y sus consecuencias, temas que todavía evocan inquietudes y revelan la necesidad de reconciliarse con un pasado que por algunos aspectos aún queda por asimilar (Romera Castillo, 2017; Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo, 1999; Vilches de Frutos, 1999).

escénica iniciaba el viaje desde su propio final. Así un camarero retirado, casi calvo, casi sordo, casi rico, casi en los huesos por culpa de la úlcera, se sienta en un café, ahora español, para tomarse un café con leche tranquilo y tal vez contar su “verdadera historia”, aquella que nunca se atrevió a contar. (Ortega, 2023: 84)

De hecho, la primera acotación del cuaderno de dirección plantea un cambio en las circunstancias personales y espaciales del protagonista, que en la escena, ahora, se ha convertido en un inmigrante mexicano:



Un café español. Entra un hombre vestido con gabardina indiana, camisa de lino, pantalones negros, zapatos igualmente negros con los cordones pulcramente anudados. Observa el lugar minuciosamente hasta que decide en qué mesa va a sentarse. Limpia el asiento con el periódico del día. Cuando se sienta, empieza a leer un libro de Max Aub. Puede que “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”. Al poco, ante la tardanza del camarero, que parece ignorarle adrede, le llama en voz alta. [...] Destapa un café con leche, que sorbe incómodo. Cuando lo considere, se dirige al público buscando un cómplice para su propia historia. Él es inmigrante y tal vez en ese café haya otro exiliado. Con suerte mexicano. (Ortega, 2003: 84)

Las posibilidades expresivas de la escenificación, pues, amplifican y vivifican la gracia y el ingenio del relato de Aub. Y si el ejemplar de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* que Ignacio lleva debajo del brazo constituye una alusión intratextual, el redondel de serrín que simbólicamente delimita el espacio del café se convierte en un espacio polisémico, según precisa Laura Ortega, “que nos lleva a transitar el interior de una taza de café, un mapamundi, el ruedo de una plaza de toros, y hasta el corral de una pelea de gallos mexicana” (Ortega, 2023: 85). No es casualidad que Ignacio saque de sus bolsillos unos gallos mecánicos “a los que da cuerda para representar la riña entre los distintos refugiados españoles que se desgañitan y sacan pecho en discusiones que no acaban nunca” (Ortega, 2023: 85). Con todo, al espectador/lector atento no se le escapan las coincidencias (¿casuales?) con esa *Gallina ciega* de cerámica realizada por Jusep Torres Campalans, el falso pintor catalán tras el cual se escondía el propio Aub, y con *La gallina ciega* (1971)²⁹, el diario español que el autor redactó después de su breve y amarga permanencia en la España franquista de 1969. El redondel de serrín, en cambio, remite metafóricamente al estridor molesto que producen las consonantes pronunciadas en voz alta por los españoles y que obsesionan al mesero: “Sus ces serruchan el aire; todo este aserrín que hay por el suelo, de ellos viene” (Aub, 2006: 256). Y en ese redondel de serrín, hincado de rodillas, Ignacio traza la geografía del barrio donde está ubicado el *Español*, tal como se describe en el relato.

Destaca, además, la dimensión sonora de la puesta en escena, en la que la música melancólica de una canción tradicional mexicana (*La llorona*) evoca con nostalgia el tono comedido de los clientes de antaño, mientras que las voces *en off* reproducen los gritos de los refugiados españoles que han atormentado a Ignacio durante veinte años. En su grabación del cuento, el propio Aub había enfatizado los gritos atronadores de los exiliados.

Así pues, la dramaturgia y la escenificación de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* emplean y resignifican los rasgos dramáticos propios del relato de Aub. De igual manera, contribuyen al proceso de reintegración del legado cultural y literario de un autor cuya figura se ha recuperado, aunque de forma fragmentaria e incompleta, solo después de 1975 (Fernández, 2021)³⁰. Un escritor “europeo”, que “nació en Alemania, vivió en España y

²⁹ Remito a la edición más reciente a cargo de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento, 2021.

³⁰ Con la misma intención, la editorial Punto de Vista ha publicado las seis obras del llamado *Teatro Mayor* de Aub, escritas entre 1942 y 1949, y ha elegido a J.R. Fernández como prologuista. Escribe Fernández en su prefacio al texto:

murió en México”, y que “nos habla todavía de las raíces de Europa” (Fernández, 2021) y de su época más oscura. Subir a las tablas las novelas y los relatos de Aub significa hoy, como apunta Fernández, presentar al público español “su memoria personal o una historia que no conocen” con la esperanza de que “la función los lleve a las novelas y las novelas a los libros de Historia” (Aznar Soler, 2016: 130).

Bibliografía

- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2017) “El teatro como *docu-memento*: conexiones y paradojas entre materiales históricos y ficción teatral en *El triángulo azul* (2014), de Mariano Llorente-Laila Ripoll y *J'attendrai* (2015), de José Ramón Fernández”, en J. Romera Castillo, ed., *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, pp. 385-397.
- AUB, Max (1956) *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo. Discurso leído por su autor en el acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1956. Contestación de Juan Chabás y Martí*, Madrid Tipografía de Archivos, Olózaga, I.
- (1960) *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, México, Libro Mex Editores.
- (1979) *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, Barcelona, Seix Barral.
- (1993) *Antología de relatos y prosas breves de Max Aub*, ed. de Joaquina Rodríguez Plaza y Alejandra Herrera, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
- (1994) *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*, presentación de Francisco Ayala, selección y prólogo de Javier Quiñones, Barcelona, Alba editorial.
- (2001) *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, ed. de Eugenia Meyer, Segorbe, Fundación Max Aub y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (texto anotado y CD).
- (2006) *Relatos II: Los relatos de “El laberinto mágico”. Obras completas (vol. IV-B)*, ed. de Luis Llorens Marzo y Javier Lluch-Prats, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- (2011) *El limpiabotas del Padre Eterno y otros cuentos ciertos: la mirada del narrador testigo*, estudio introductorio de Eloísa Nos Aldás, ed. crítica y notas de Javier Lluch-Prats, Segorbe, Fundación Max Aub.
- (2017) *El laberinto mágico*, dramaturgia, José Ramón Fernández, Madrid, Centro Dramático Nacional.
- (2020a) *Yo no invento nada (Relatos de El laberinto mágico). Cuentos completos I*, Madrid-Granada, Editorial Cuadernos del Vigía.
- (2020b, inédito) *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, dramaturgia, José Ramón Fernández.

“parece que aquella aventura de *El laberinto mágico* me ha unido para siempre al nombre de este escritor. Lo considero un honor y hago lo posible por no desmerecer. Puede que mi propia experiencia en el oficio de la escritura me dé una perspectiva que pueda iluminar algunos aspectos de estas obras” (en Aub, 2023: 12).

- AUB, Max (2022) *Crímenes ejemplares*, adaptación dramática, Héctor Hugo Navarro, Segorbe, Fundación Max Aub.
- (2023) *Teatro Mayor*, prólogo de José Ramón Fernández, Madrid, Punto de Vista.
- (s.a.) *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, en *Voz Viva de México / España en el corazón*, Dirección de Literatura, UNAM (pista 1), <https://vozviva.unam.mx/handle/123456789/44> (27/02/2025).
- AUB, Max, José MONLEÓN, Nuria ESPERT, (2023) *Exilios y regresos*, Prólogo de José Ramón Fernández, Madrid, Primer Acto.
- AZNAR SOLER, Manuel (2016) “Entrevista a José Ramón Fenández”, *El correo de Euclides*, 11, pp. 124-130.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2006) “La ficcionalización de la realidad en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, de Max Aub”, en Manuel Aznar Soler, coord., *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, pp. 149-162.
- CABALLERO, Ernesto (2015-2016) “Entrevista”, *Cuadernos Pedagógicos del Centro Dramático Nacional*, 92, pp. 23-28.
- CARRÈRE, Emmanuel (2024) *Ucronia*, Adelphi, Milano.
- CUENCA TUDELA, Dolors (1996) “*La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* o la ficción y la realidad en la obra de Max Aub”, en Cecilio Alonso, ed., *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”*, vol. II, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, pp. 545-557.
- Dicc. ASALE: Diccionario de Americanismos*. Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Santillana, 2010.
- DICC. MEX.: Diccionario breve de mexicanismos*. Guido Gómez de Silva, México, Academia Mexicana – Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Dicc. RAE: Diccionario de la Lengua Española*, R.A.E., 23ª ed., [versión 23.5 on line], <https://dle.rae.es> (última consultación: 24/04/2024).
- FERNÁNDEZ, José Ramón (2015-2016) “Entrevista”, *Cuadernos Pedagógicos del Centro Dramático Nacional*, 92, pp. 15-21.
- (2021) *Rétrospective sur Max Aub*, vídeo 1/4 <https://www.youtube.com/watch?v=pgYENW8fx2k> (27/02/2025).
- (2023) “Max está vivo”, *Primer acto*, 365, II, pp. 82-82.
- LÁZARO SANZ, Esther (2023) “Lo que el teatro unió: Max Aub, José Monleón y Nuria Espert”, en Esther Lázaro Sanz, Ángela Monleón, eds., *Exilios y regresos*, Prólogo de José Ramón Fernández, Madrid, Primer Acto, pp. 23-31.
- ORTEGA, Laura (2023) “Tomarse un café con un asesino”, *Primer acto*, 365, II, pp. 83-85.
- OTERO, Laura y Alfonso TORREGROSA (2023) *Entrevista a Laura Otero y Alfonso Torregrosa*, en COPE Euskadi, 19 de abril de 2023, https://www.cope.es/emisoras/pais-vasco/noticias/franco-20230420_2667645 (27/02/2025).
- ROMERA CASTILLO, José, ed. (2017) *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum.

ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, eds. (1999) *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED, Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998*, Madrid, Visor Libros.

SOBEJANO, Gonzalo (1975) *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1973) *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos.

—— (2003) *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Valencia, Biblioteca Valenciana.

TRECCA, Simone (2020) “El exilio literario en las tablas (algunas consideraciones acerca de tres hitos en su puesta en escena contemporánea)”, *Orillas*, 9, pp. 527-541.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1999) “Teatro e historia: una mutua interrelación en la escena española contemporánea”, *Hispanística*, XX, 17, pp. 3-14.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas