

De algún tiempo a esta parte. La recuperación del teatro de Max Aub desde la Transición hasta la contemporaneidad*

MAURA ROSSI
Università di Padova · GEXEL

Resumen:

El artículo explora el largo regreso del teatro exílico y 'exiliado' de Max Aub a las tablas de la España protodemocrática y democrática, con el objetivo de tomar el pulso al sustrato socio-político que, década tras década, acoge los textos 'de vuelta'. A través de un corte diacrónico, que recorre todos los estrenos aubianos desde los sesenta hasta hoy, la idea es relacionar las obras con las políticas de la memoria y, más en general, con la siempre controvertida gestión pública de un antecedente problemático, en este caso dentro del espacio post-traumático peninsular.

Abstract:

This article explores the long return of Max Aub's exilic and 'exiled' theater to the stages of proto- and democratic Spain, with the aim of taking the pulse of the socio-political substratum that, decade after decade, welcomes the texts 'back'. Through a diachronic approach, that covers all the Aubian premieres from the Sixties to the present day, the idea is to relate the works to the politics of memory and, more generally, to the always controversial public management of a problematic antecedent, in this case within the post-traumatic peninsular space.



Este ensayo propone una reflexión sobre una modalidad específica de transitar el pasado, de recuperarlo, de narrarlo y de colocarlo en diálogo con el presente. Una modalidad que por su naturaleza plurisemiótica, performativa e 'involucrante' bien se presta a la elaboración artística de la memoria compartida y, a la vez, a una actualización constantemente en marcha y productivamente cambiante de la materia original, lo cual, en el caso de nuestro interés – un corpus teatral de un autor del exilio republicano, con todas las implicaciones que conlleva esta categoría – también se traduce en su reintegración, o integración renovada en el discurso público, más aún en los últimos quince años, coincidiendo con el llamado – o mal llamado – *boom* de la postmemoria². De hecho, en mayor medida en el siglo XXI, sobre las tablas de la España democrática se está fraguando tanto la búsqueda de un lenguaje original y, por obvias razones cronológicas y circunstanciales, transgeneracional a la vez que transfronterizo de la puesta en escena de los años 1936-1975³, como un redescubrimiento de los que ya son clásicos

* Este artículo ha sido realizado en el marco del PRIN 2022 "Identity Heritage and Cultural Memory. The elaboration of the past through the theatre of democratic Spain (1975 to the present)", prot. 202285ZT47,



² Para una extensión al contexto sociocultural español de la idea de postmemoria acuñada por Marianne Hirsch (2012), remito, entre numerosos textos críticos, a Quílez Esteve y Rueda Laffond (2017) y, en relación con la narrativa, Rossi (2016).

³ En Trecca (2019) puede encontrarse una profundización de los nombres, temas y modalidades que caracterizan el teatro actual de la postmemoria en España.

del siglo XX, con una atención especial por el que Manuel Aznar denomina “el exilio teatral republicano de 1939” (2009), eso es, toda esa dramaturgia española del destierro que durante cuarenta años apenas pudo integrarse en la oferta cultural de la península, y que después de 1975, por supuesto con diferentes avatares según el autor y las obras, tuvo que lidiar con el destiempo. Esta segunda declinación, es decir el retorno –y, por supuesto, no utilizo casualmente un sustantivo tan relevante para la semántica del exilio– al escenario de figuras y textos durante largo tiempo ausentes del perímetro ibérico va a ser el objeto de una indagación que pretende centrarse en el teatro de Max Aub y en la exploración de la relación entre el contexto y los textos teatrales que sí ‘han vuelto’⁴, a diferencia de su autor, desde el tardofranquismo y la Transición hasta nuestros días. En otras palabras, me interesa observar qué textos aubianos se han representado y, sobre todo, se siguen representando en la España protodemocrática y democrática, y qué pulso proporciona la elección de determinadas obras y la exclusión de otras con respecto a la evolución del discurso público en lo que atañe a la memoria compartida de antecedentes problemáticos o que hace falta problematizar.

Allende, entonces, de la filología texto-escénica o la lectura crítica pormenorizada de cada obra en sí, propongo un acercamiento al corpus aubiano reveniente como a un “teatro documento” del proceso de restauración de la democracia y de su memoria, es decir un magma transversal que desde la instancia autorial atrapa y relata la esencia de un trance temporal concreto –eso es, la materia que constituye el objeto o un componente de su drama–, y, a la vez, al ser re-imaginado en contextos históricos donde esa misma materia es especialmente relevante para la vida pública, adquiere matices esencialmente políticos, ya que plantea ante y para el presente, retomando a Peter Weiss, una “crítica del encubrimiento [...], de los falseamientos de la realidad [...], de mentiras” y “se dirige contra los grupos interesados en una política de ofuscación y de cegamiento, [y] contra la tendencia propia de los medios de comunicación de mantener a la población en un vacío de aturdimiento y de embrutecimiento” (2017: 2-3). La clasificación del teatro aubiano como teatro-documento apenas aparece en los estudios sobre el autor y las reinterpretaciones de su material dramático en los escenarios de la contemporaneidad⁵, pero se encuentra, significativamente, en una “Introducción a la obra de Max Aub *Comedia que no acaba*” que la recién constituida Compañía Teatro Ensayo Algabeño, de Sevilla⁶, presenta a Censura de representaciones teatrales con fecha 10 de octubre de 1972 en forma de solicitud de autorización para representar la obra que menciona junto con una sección añadida que se sirve de los personajes originales, el soldado nazi Franz y su enamorada Anna que le descubre en la pieza su origen judío, para “situar con exactitud cronológica y científica al espectador en la Alemania después de la primera guerra mundial y facilitar la comprensión del texto del autor”⁷. La introducción escrita por la compañía, primero a través

⁴ Hago referencia a la conocida descripción del primer regreso apuntada por Max Aub en *La gallina ciega* “Vengo –digo–, no vuelvo. Es decir, vengo a dar una vuelta, a ver, a darme cuenta, y me voy. No vuelvo; volver sería quedarme” (2015: 113).

⁵ Según recoge Berta Muñoz Cáliz, con cierto interés clasificaciones afines aparecen en un informe de Censura de libros de 1970 en el cual se evaluaba la propuesta de publicación del volumen misceláneo *Teatro de análisis contemporáneo*, donde iba a incluirse *El cerco* junto con *El caso Oppenheimer* de Heinar Kipphardt, *La piedad de noviembre* de Franco Brusati, *Una temporada en el Congo* de Aimé Césaire, y *La indagación* del mismo Peter Weiss. A propósito de las dramaturgias contenidas en el libro, uno de los lectores anota “Precedidas de un prólogo [...], se reúnen varias obras teatrales de famosos de hoy. Todas ellas están situadas en una línea que corresponde al teatro testimonio. A un teatro muy duro y desagradable ya en las expresiones y más aún en su fondo. Teatro social y revolucionario y cargado en ocasiones de expresiones nada agradables y aun malsonantes” (en Muñoz Cáliz, 2010: 130).

⁶ En un informe de 1974 expedido por la Dirección General de Seguridad, se lee que la constitución de la agrupación “fue autorizada en Sevilla en fecha 18/2/71, y desde entonces se ha limitado a actuar con preferencia en la localidad de La Algaba, Sevilla. [...] Los miembros de la agrupación se caracterizan por sus inquietudes sociales, considerándose que dicho Grupo Teatral tiene un matiz progresista” (documento reproducido en Torán Marín, 2015: 485).

⁷ Transcripción mía, de aquí en adelante, del documento mecanografiado incluido en el expediente de Censura teatral con signatura 73/09890, conservado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

de un receptor de radio colocado en mitad del escenario y al que confía las primeras palabras del drama, y luego por medio de las voces de los dos actores, comenta el tratado de Versailles y las causas socio-económicas que favorecieron el consenso acrítico de las masas por el nacionalsocialismo en Alemania, deteniéndose con intención en las condiciones míseras de la población, la propaganda triunfalista del partido, el silencio culpablemente cómplice del ambiente eclesiástico, el régimen de intimidaciones y represión sumaria que precedió la toma oficial del poder por parte de Adolf Hitler, el desgarrón en el tejido social impuesto por la institucionalización del extremismo, con un fuego cruzado de denuncias por desafección, y las ejecuciones masivas con móvil ideológico, en una nación —citando las últimas líneas del añadido— de “hombres arrinconados unos contra otros”. Por supuesto Censura intercepta las “intenciones [...] extemporáneas” de la Introducción —así las define el vocal #3— y prohíbe la escenificación del añadido clasificándolo, en palabras del vocal #4, como “un prólogo totalmente político en su texto, contexto y fines. Teniendo en cuenta que la representación se verificará en una localidad, prácticamente un barrio sevillano, de trabajadores industriales en su mayoría de la capital andaluza, considero oportuna su prohibición por la Norma 15 que prohíbe todo lo que propugna odio entre personas y pueblos”. Se autoriza la representación de la obra original, “independiente del juicio que mereciera en su momento la obra de Max Aub”, hace constar el vocal #1 aludiendo al larguísimo embargo del corpus aubiano en España, y, anota el vocal #2, previo “visado de ensayo general que cuide que las miserias del final sean alemanas, así como el uniforme”⁸. La universalidad del teatro aubiano —y su interés sugerente para este estudio— mana justamente de esta extemporaneidad irradiante, de la plasticidad que hace que la contundencia y precisión del diagnóstico socio-político que desprende de la propuesta teatral de Max Aub puedan trasladarse, intactas y hasta hilvanadas con nuevas implicaciones, desde el momento de su creación hasta épocas tan posteriores como es la contemporaneidad más atinada, en la medida en que, como especifica el autor al pie de la lista de personajes del acto único *Los excelentes varones*, de 1946, la acción acontece en un espacio y tiempo concretos, en este caso “en Berlín y en 1939”, pero “los lugares y las fechas son intercambiables” (Aub, 1968: 1054-55). Y, de hecho, el teatro aubiano siempre resulta declinado como narración compuesta y estratificada, como dimensión de verbalización del trauma que anda y desanda la línea del tiempo en un espacio dialéctico, el del escenario, que se plantea como público y se configura como catalizador y receptor de inquietudes político-sociales que resuenan ‘de algún tiempo a esta parte’.

Bien mirado, cabe señalar que durante la dictadura se autoriza la representación de dos obras del llamado *Teatro primero* de Max Aub, significativamente el que autor elabora antes de la guerra civil, a saber, *Narciso*, de 1927, puesta en escena en 1963 por el Teatro Español Universitario de Derecho, y *Espejo de avaricia* en su versión última, de 1934, estrenado en 1969 por el Grupo teatral Bambalinas⁹. Se trata de estrenos que en su cronología coinciden, *grosso modo*,

⁸ Merece la pena destacar más comentarios sobre la Introducción: “Aunque las tintas con que se presenta a Hitler se aproximan bastante a la tenebrosa realidad, no son, como ya es costumbre, las que se utilizan en este tipo de obras para pintar a Stalin” (vocal #1); “Otro intento de mítin político anti-régimen con el pretexto de un montaje teatral. Si bien el retrato se centra en el ideario del nacionalsocialismo alemán y cómo Hitler traicionó el programa y/o la doctrina política de su partido para ser el dictador y el fúhrer de toda Alemania, hay claves bastantes en esta ‘Introducción’ como para aconsejar su no autorización. El teatro didáctico tiene temas menos manoseados que el nazismo y el ‘mitin político’ sectario no debe promocionarse” (vocal #2); “La verdad es que uno no se explica a qué viene aprovechar la presentación de una obra de Max Aub para arremeter contra el nazismo. Ciertamente que el escritor era judío, de padre alemán y de madre francesa, nacionalizado en España a los once años; pero no creo que sean razones bastantes para seguir dando lanzadas al moro muerto hitleriano... Si la obra fuese de Bertold Brecht, podría explicarse, y así ha venido haciéndose con evidente pertinacia... [...] Objetivamente nada tengo a favor del nazismo, pero tampoco considero aceptable esta obsesiva muestra de propaganda en contra” (vocal #3).

⁹ Los datos relacionados con los estrenos aubianos proceden del archivo digitalizado del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, mientras que las consideraciones relativas a las solicitudes de autorización

con la intensificación de los antes muy esporádicos regresos literarios del autor, es decir con una serie de fragmentos, textos parciales y recortes aparecidos en la década de los sesenta con una apreciable asiduidad en revistas literarias, y, sobre todo, con las primeras ediciones españolas de algunas obras narrativas antes prohibidas, si bien todavía con numerosas supresiones impuestas por la maquinaria del control editorial¹⁰. Censura, también teniendo en cuenta en los informes que las mismas obras teatrales del autor se han publicado recientemente con previo visto bueno de su sección literaria, no tiene especiales reparos a la hora de autorizar *Narciso* para mayores de 18 años y exclusivamente para teatro de cámara, y en cambio para *Espejo de avaricia* plantea “dos enérgicas supresiones”, en palabras del vocal #4, coincidiendo con dos personajes: el uno el sargento lujurioso que se teme pueda ser leído como una caricatura impiadosa de ciertas fuerzas armadas del Estado, la Guardia Civil entre todas, y el otro el llamado “enviado de los jesuitas”, cuyo único parlamento, de manera bastante señalada, reza “Nuestro enorme y negro poder trabajó desde su fundación para acumular el oro que hoy humildemente le venimos a ofrecer [al avaro Eusebio] con el mayor respeto. Los maquiavelismos, las herencias copadas, las donaciones fraudulentas, las historias dichas a media voz, los folletines absurdos, todo para amontonarle más oro, hermano” (Aub, 1968: 178-179)¹¹. Un retrato nada halagüeño de la institución religiosa, que Censura teme que será enseguida significado por los lectores —en otras palabras, sacado de la atemporalidad—, y que, a la vez, entra potencialmente en comunicación con un sinfín de implicaciones solapadas sobre los ‘negros poderes’ que alimentan al régimen, tanto en el interior como desde fuera, y que aparecen como blanco polémico en numerosísimos escritos aubianos.

Durante el Franquismo no constan más solicitudes a Censura teatral que confluyan efectivamente en un estreno; una docena más, en su mayoría también interesadas en el *Teatro primero*, en algunos casos sí reciben aprobación, pero su realización permanece inacabada o no va más allá de representaciones extemporáneas y aficionadas. Como primer dato significativo, cabe subrayar que estos dos estrenos, y también las firmas de las solicitudes presentadas a Censura, definen una suerte de sociología de quienes tienen inclinación por una pluma teatral como la aubiana, es decir teatros universitarios, talleres de experimentación y compañías jóvenes, tanto por recién constituidas como por la edad de sus integrantes. En otras palabras, si es que está realizándose cierto relevo generacional en el sector teatral con respecto al primer

presentadas a Censura Teatral se basan en la consultación de los expedientes conservados en el ya citado Archivo General de la Administración. Muñoz Cáliz (2010: 93) registra, asimismo, la “representación de cámara de un Espectáculo Aub (1974)” representado “en el Teatro Muñoz Seca de Madrid”, no catalogado por el Centro de Documentación, pero sí fichado en *El año literario español* del mismo 1974 (VV. AA., 1974: 57).

¹⁰ Una crónica puntual del trabajoso regreso editorial de Max Aub a España infesta las líneas de los diarios del autor (véase Aub, 2023), mientras que las dolencias relacionadas con la dificultad de representación en España del teatro aubiano protagonizan numerosos párrafos del intercambio epistolar entre Aub, José Monleón y Nuria Espert (Aub, Monleón y Espert 2023). Un estudio pormenorizado de la posición de Aub con respecto al canon literario del interior durante el Franquismo puede encontrarse en Larraz (2014).

¹¹ El expediente de *Narciso* tiene signatura 73/09436, mientras que la de *Espejo de avaricia* es 73/09438. En este, en el informe que contesta a la petición de la compañía Bambalinas se hace constar que “No hay reparo de fondo. Solo la presentación de un personaje incidental, ‘el enviado de los jesuitas’, presentado de una manera siniestra y con intención [...]. Para cámara la dejaría siempre que su atuendo fuera de vago eclesiástico [...]. Para salas normales suprimiría el personaje” (vocal #1); “el acto primero, escena primera, página 358, tiene un apartado dedicado al ‘enviado de los jesuitas’. En el cuadro cuarto hay un personaje que es un sargento, no se especifica de qué arma, pero como luego alude a la Guardia Civil en el sentido de que sea esta quien castigue el robo, se deduce que debe ser de alguna arma del Ejército y no de Instituto Armado del Orden. Estos dos apartados son los que pueden tener cierto reparo en el aspecto censor” (vocal #2); “Esta obra ya pasó a censura hace años. [...] Se autoriza para teatros de cámara con la nota ‘En la puesta en escena cuidar que no aparezca el enviado de los jesuitas vestido con traje talar’” (vocal #4).

franquismo, la producción de Aub está siendo asimilada por la nueva quinta, una quinta, además, a menudo fichada por la misma Censura como militante¹². Más aún, si es cierto que, como defiende Ramón Buckley (1996), existe una transición cultural, impulsada especialmente por los ambientes de la disidencia estudiantil y obrera y de las letras inconformes, que precede y de cierta manera prepara el camino para la transición política, no es intrascendente que Aub, un autor del exilio no vinculado con ningún partido en concreto, pero en todo momento firmemente antifascista, forme parte de este panorama. Por supuesto, la elección del *Teatro primero* es la menos arriesgada por no o apenas connotada desde el punto de vista político, pero es valiosa la reaparición en la España tardo-franquista del “fantasma de papel” (Aub, 1968: 469)¹³ y de su sombra alargada. No obstante –y aquí va el segundo dato de interés–, por las fuerzas y por los medios económicos que tiene a disposición, este teatro, por supuesto, no brinda una distribución capilar de su propuesta, lo cual implica que los dramas de Aub en España sigan resultando virtualmente invisibles, o poco visibles en el mejor de los casos, para “el gran público” teatral, como lo define el autor en un artículo que publica en 1947 en la *Revista Mexicana de Cultura*¹⁴ donde asimismo constata, no sin cierta amargura, que “el público lo es todo. Sin él [...] no hay teatro. Puede haberlo sin autor, puede existir sin local, puede tener vida sin actores profesionales, subsiste sin decoraciones, sin luces; mas no es sin público. El público es la razón de ser del teatro, su meollo [...]. Sin público el teatro se convierte en literatura a secas, por muy jugosa que sea. El público directo es lo que le confiere a la literatura teatral esa condición de monumento principal de la cultura de un pueblo” (Aub, 2022: 325). A Aub le interesa, pues, que se asista a su teatro, no tan solo que se lo lea, y que desde las tablas sus dramas puedan desempeñar la función trans-artística y extra-escénica con la que se los concibiera en su momento. Hasta la primera mitad de los setenta el cumplimiento de este anhelo parece todavía poco viable.

Por su parte, la llegada de la democracia parece sugerir que, montalbanamente, contra Franco ‘escenificábamos mejor’, ya que en la etapa transicional, a pesar de la progresiva desestructuración y, a partir de enero de 1978, disolución de la Censura teatral¹⁵, tan solo se registra un estreno aubiano, que sin embargo supone una significativa variación temática en la elección del texto, ya que se trata de *Los muertos*, puesto en escena el 15 de junio de 1978, en pleno debate constituyente, por el Cuadro Artístico Philips¹⁶. El contexto sigue siendo el de una producción a cargo de una compañía experimental y con escasos medios de difusión, pero la elección recae en un título del Teatrillo aubiano, un conjunto que en la edición mexicana de su

¹² Para un comentario del teatro heterodoxo, sobre todo universitario y experimental, como espacio de resistencia en el tardofranquismo véanse Santos Sánchez (2021) y los trabajos recopilados en Huerta Calvo (2020).

¹³ Así apoda Aub su teatro frustrado, que no se llega a representar en España, en el “Aparte” que introduce *Morir por cerrar los ojos*, de 1944, una pieza del *Teatro mayor*, muy bien comunicado, según observa José Ramón Fernández (2023), con el contexto de las tablas mexicanas.

¹⁴ El artículo forma parte de una serie de once ensayos sobre teatro aparecidos en *Revista Mexicana de Cultura* en el año 1947 (en Aub, 2022: 325-363).

¹⁵ Un artículo aparecido en *El País* con fecha 28/01/1978 informa que la “censura teatral y de espectáculos artísticos, que venía siendo aplicada con amplia flexibilidad en los últimos meses, ha desaparecido legalmente con la aprobación por el Gobierno, a propuesta del ministro de Cultura, de un real decreto que pone fin a largos años de existencia de este régimen. A partir de ahora existirá un régimen legal de completa libertad en la representación de espectáculos, aunque, como es obvio, el contenido y naturaleza de los mismos estará sometido al ordenamiento penal vigente. Esta plena libertad, según la información oficial facilitada, deberá respetar los derechos generales de la persona, así como la obligada protección a la infancia y a la juventud” (Redacción, 1978). Aparece irónica la asonancia con algunos párrafos del *Teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, especialmente el “Discurso de D. Max Aub” pronunciado ante una Real Academia contrafáctica: “El estado actual del teatro en España abre las esperanzas a los jóvenes y les da las facilidades que nosotros quisimos (y no encontramos tan a pie llano) gracias a la liberalidad de un Estado acogedor y tolerante con las expresiones artísticas, sean las que fueren, sabiendo que no hay mejor política para el hombre y la realidad de España” (Aub, 2008: 344).

¹⁶ En 1979 el mismo grupo vuelve a presentar la obra en la Universidad Complutense (en Aub, 2001: 638).

Teatro completo, de 1968, el autor define como “una mixtura de obras que poco tienen que ver unas con otras” y donde “no aparece la política e intento quedarme donde se mueven los más que ocupan las tablas” (Aub, 1968: 1095). Una salvedad que, en el caso de *Los muertos* —y no solamente de ese texto, por supuesto— resulta intencionalmente traicionada, empezando por el título que intercepta la semántica de lo que ya no es o no está, acaso de lo sepultado, lo que se ha enterrado no se sabe si de manera definitiva o con riesgo de regreso; pasando por un argumento poblado de fantasmas, que en todos los actos que lo componen evocan la condición de la espera como muerte en vida; y acabando por su cronología compuesta que atraviesa casi todo el exilio aubiano, ya que la redacción de la obra acompaña al autor desde los años cuarenta, con la aparición en forma de acto único en la revista monoautorial *Sala de espera*¹⁷, hasta casi su muerte, con la edición definitiva en tres actos impresa en 1971 en México por la editorial Joaquín Mortiz. En lugar de las piezas que se enfrentan cara a cara con el destierro, la desilusión política, el conflicto cainita —y, como es bien sabido, Aub en esta categoría involucra tanto la guerra civil española como la segunda guerra mundial— o la añoranza desconsolada por la patria perdida y martirizada, el Cuadro Artístico opta por un texto de argumento ágil, ambientación apenas referencial y planteamiento reminiscente de las vanguardias teatrales de principios del siglo¹⁸, que bien se amolda a un país en plena apertura democratizante y emancipación de un régimen oscurantista al otorgarle la voz principal a un personaje femenino, doña Matilde, que salpica su espacio escénico y argumentativo con reflexiones acerca de la independencia moral y material de la mujer, de su derecho a lo propio —sea una opinión, un sueldo, su cuerpo o un perímetro físico—, y del matrimonio como norma social que reinventar si es que se quiere evitar la anoxia de sus integrantes. Reformulando en bucle el mismo trance, los mismos diálogos y el mismo ambiente, repetidos en cada acto con una variación sustancial de las circunstancias internas, *Los muertos* es un drama de la esterilidad femenina, con lo no concebido o no realizado —hijos, proyectos, anhelos— que regresa ante Matilde para reclamarle la vida desaprovechada. No obstante, y a pesar de que quede incuestionada la centralidad del tópico de la parálisis vital como muerte antes de tiempo, por primera vez se expone al público español a un texto aubiano que, asumiendo que la elección recayera verosímilmente en la versión última en tres actos, menciona abiertamente el conflicto del 36¹⁹, a la vez que habla de la correlación no siempre feliz entre fuerza y administración de la ley y de la justicia²⁰, y de los peligros mortales de conformarse sin cuestionar. Se trata de temas vertebrantes de la escritura, y más en general de la postura ético-política de Max Aub, que por fin llegan a ganarse el altavoz de un escenario español, si bien todavía reducido.

A lo largo de los años ochenta y de la primera mitad de los noventa, Aub regresa al escenario con un total de siete estrenos, un número todavía no precisamente arrasador, que sin embargo marca cierto hito en la vuelta de su corpus. Dos de estos vuelven a coincidir con su *Teatro primero*, con la representación de *Espejo de avaricia* en 1984 y 1991, respectivamente por el Grupo Teatral Independiente Candilejas y por Noctámbulos. No obstante, en la mayoría

¹⁷ Resulta especialmente resonante que un texto teatral tan vertebrado alrededor de la espera infecunda vea la luz por primera vez en un proyecto, *Sala de espera*, que justamente pretende ocupar activamente la espera del regreso, y “tiende a encajarse hombro con hombro, hombre con hombre, solidariamente, con el trabajo de todos por la reconquista de España, tan perdida hoy en brazos de la crueldad, la desfachatez, lo necio cerrado, la mentira y la cursilería” (Aub, 2000: s. p.).

¹⁸ Como reconstruye Manuel Aznar Soler (1993), el conocimiento profundizado del teatro de vanguardia por parte de Aub transparenta de mucha escritura teatral temprana del autor.

¹⁹ Doña Matilde, haciendo referencia a una de las razones por las que no tomó una decisión capital en su juventud, comenta “ya viste lo que sucedió [...], casi no dejan títere con cabeza”, y su pávido pretendiente Preclaro le contesta “menos mal que durante la guerra estuvimos a salvo” (Aub, 2006: 116).

²⁰ Preclaro sentencia “no olvides que los más fuertes ganan siempre”, y ante la pregunta de Matilde “¿Y te parece justo?” contesta “Pero no injusto. La justicia es la fuerza o no es la justicia humana” (Aub, 2006: 116).

de los casos se asiste a una decidida inclinación hacia la materia política de los escritos aubianos, no solamente los que proceden del cajón de sastre de su pluma teatral. De hecho, amén de una nueva producción de *Los muertos* por la Compañía Ana Mariscal, en 1981 y el centro Cultural de la Villa de Madrid, en 1980 el Teatro Estable del País Valenciano estrena *De algún tiempo a esta parte* en la Sala El Gayo Vallecano de Madrid²¹, y en 1983, en el Teatro María Guerrero, el Centro Dramático Nacional, con título *La gallina ciega*, propone una lectura dramatizada de fragmentos aubianos seleccionados y combinados por José Monleón²². Así, Aub no solamente empieza, podría decirse, a institucionalizarse a cargo de compañías estables y con un presupuesto diferencial, que abren camino a giras por salas teatrales con mayor capacidad tanto física como de divulgación; reaparece, a la vez, con su distintiva escritura de la herida, del desgarrón, de la separación y de la ausencia, elementos narrativos y dramáticos que cuentan una historia estridentemente compartida entre el autor, quien expone y reelabora su trayectoria experiencial que es crónica del siglo XX español y europeo, y sus espectadores, partes activas y receptores de una memoria del trauma reciente que todavía se percibe como movедiza y no exhaustiva. Ambas dramaturgias interceptan al Aub más íntimamente autobiografista, y se encaran sin tapujos con el trauma, ya no entrecubierto por tramoyas alegórico-metafóricas, símiles retóricos o posicionamientos excéntricos con respecto al eje focal del drama, sino colocada en el centro de la escena con un ineludible papel protagónico. *De algún tiempo a esta parte* sale de la pluma aubiana, sin escenario que lo albergue ni editor que lo publique hasta pasados diez años, en el París de 1939 y acontece un año antes, en 1938, en la cercana Viena del *Anschluss*; Aub lo dedica “a Cualquiera” (Aub, 1968: 749), y explicita en una nota introductora de marzo de 1956 que “el paso del tiempo, hasta hoy, no lleva a mis personajes a rectificar nada de lo dicho: todo está igual. Si no fuera así, tampoco enmendaría las planas; cuanto escribí, si algún valor tiene, es el de testimoniar; con lo que rebajo no poco mi mérito, todo para el tiempo – que no es de envidiar para los españoles. Día llegará en que lo que dije no cuente. Ojalá sea pronto” (747). Pues, el espectador ‘cualquiera’ de principios de los ochenta – tiempos no tan malos como los de las guerras, pero aún tiempos de supurantes conflictos internos – se hace receptor de una historia testimonial, o así presentada, de desposesión estratificada, con el personaje de Emma, que, expulsada de su propia casa, huérfana de su familia, paria de la nueva sociedad aria por una sangre judía que “siento hervir en mí como si no fuese mía, y que me saca de quicio y me enfurece” (754), articula un diálogo imposible, incomunicado con su marido Adolfo, detenido y acto seguido físicamente desaparecido por la autoridad nazi, al hilo de una suerte de oxímoron familiar: el padre, indiferente en todo momento a la política, es asesinado “por razones de política, por delirios de raza” (757) a mano del nacional-socialismo alemán, mientras que el hijo Samuel muere “en la cárcel o en un campo” fusilado por “los rojos, en Barcelona” (756), según un juego de espejos que coloca frente a frente a los unos con los otros, a nosotros con ellos, resultando en una instancia fuertemente anti-dicotómica muy aubiana por un lado, por el otro notablemente valiosa en un momento de violentas visceralidades. El monólogo resulta anclado, una vez más, en una declinación bífida del tópico de la muerte, por la que por un lado Emma evoca el destino nefasto de muchos jóvenes integrantes de las Brigadas Internacionales, premonición de la matanza entrecruzada que se realizaría poco tiempo después en el suelo europeo, y empatiza con “veinte mil madres que lloran

²¹ El texto, cuya “condena trasciende del presente en que fue escrito, la realidad histórica que Aub y sus contemporáneos vivieron” (Javier Lluch Prats en Monti, 2004: 79), fue estrenada junto con otro monólogo, a saber, *El virtuoso de Times Square* de Eduardo Quiles.

²² En 2003, centenario del nacimiento de Max Aub, Monleón también firma *Transterrados*, una dramaturgia original basada en escritos aubianos y estrenada en Teatro Rialto de Valencia.

porque no saben dónde están enterrados sus hijos, pero [...] saben por qué lo están" (762)²³. Por el otro, en un momento de la historia de España, principios de los ochenta, donde todavía se está trabajando el reaprendizaje por parte de los ciudadanos del ejercicio del electorado activo y el desarrollo de una conciencia política no pervertida o castrada por la propaganda del partido único, es de especial interés que *De algún tiempo a esta parte* delate como muertos a los indiferentes, como lo fueron la misma Emma y su esposo, a los desinteresados o indispuestos a considerarse sujetos políticos potencialmente alimentadores de una resistencia colectiva, pues se pensaron a salvo del terror generalizado y no percibieron la instilación gradual del control hasta que no se convirtieron en víctimas del mismo.

Le re-politización del escenario²⁴ en su declinación aubiana también transparente de los textos escogidos por las compañías de menor tamaño: Concord en 1987 estrena *Comedia que no acaba*²⁵, y el Grupo Dramático Alcores en 1989 lleva a las tablas *Los excelentes varones*. *Comedia*, originalmente de 1947, expone el drama de la arbitrariedad con la que las ideologías totalitarias dictaminan el carácter infeccioso de una u otra sangre, con la consiguiente demonización y condena social de lo que se percibe como 'otro'. También, enfoca la tragedia, el tormento interior de un dramaturgo en busca de público, que, desconsolado, comenta en su acotación final que "entra en juego cierta desesperanza. ¿Para qué seguir y buscar soluciones, preocuparse por acabar un acto más de los muchos que ha escrito [el autor] en estos últimos años? Para dar la sensación de lo que quería tal vez basta con lo escrito. Y como no hay teatros, y si los hay ni las empresas ni los cómicos se interesan por lo que hace, ya está bien" (Aub, 1968: 1192-1193). *Los excelentes varones* es una muestra privilegiada de la habilidad de Aub para universalizar sus incursiones en el tópico de lo fratricida, de lo cainita, una fenomenología a veces abarcada –en numerosos escritos del exilio y de la postmemoria a la par– como eminentemente inherente al siglo XX español, pero que el autor plantea, en cambio y significativamente, como la declinación ibérica de un feroz enfrentamiento ideológico interno común a varias sociedades del Occidente globalizado en las décadas medianas del siglo XX, por el cual las masas son explotadas como carne de cañón para urdiduras políticas que las superan.

Estando así las cosas, cabe preguntarse qué ocurre en esa fracción de la edad contemporánea que coincide con el llamamiento del movimientismo cívico y de parte de la política a un replanteamiento arqueológico, inclusivo y declaradamente anti-franquista de la memoria compartida. En otras palabras, tratar de evaluar de qué manera interactúa el corpus teatral aubiano con las reivindicaciones de la ciudadanía y con el debate parlamentario mnemo-conscientes. Pues, a partir de mediados de los noventa hasta hoy, con el fomento diferencial de la Fundación Max Aub, oficialmente establecida en el año 1997 pero heredera ya informalmente activa con anterioridad, la materia aubiana goza de una vitalidad sorprendente en la práctica teatral de España, no solamente con el estreno de una variedad ya apreciable de obras dramáticas, sino también con una serie de reelaboraciones, relecturas y adaptaciones al escenario de textos en prosa, lo cual, a los cincuenta años de la muerte del autor, patentiza la vitalidad universal de su propuesta creativa. Tomo como referencia la mitad de los noventa como época que abre camino a la oleada reivindicativa en lo que se refiere al recuerdo compartido porque, si bien se suele situar el comienzo del vuelco memorialista algunos años después –coincidiendo en el contexto socio-político con la fundación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica en el año 2000, y con los trabajos preparatorios para la redacción de la propuesta de la que se convertiría en la Ley 52/2007, y en el ámbito literario con el efecto

²³ Se trata de una referencia transparente a las fosas comunes del Franquismo, un 'lugar del trauma' indeterminado e irradiante que, según apuntan entre otros Avilés Diz (2014) y Burel (2023), es tematizado de manera casi preferente por el teatro ultracontemporáneo de la memoria, no solamente en el espacio geográfico de la península.

²⁴ Sobre el regreso de la materia política a las tablas de la España transicional y democrática, véanse Sánchez (2007) y Pérez (1998).

²⁵ Concord varía el título en *Comedia inacabada*.

supuestamente detonante del fenómeno Cercas —, es a lo largo de la campaña electoral para las elecciones de 1996, que marcarían el relevo histórico entre el PSOE de Felipe González y el PP de José María Aznar, cuando el pasado conflictivo es transfigurado, de manera sistemática y direccionada, en punto de la agenda política con relevancia para el presente, y en argumento dialéctico arrojadizo contra el adversario. A partir de este momento, entonces, la presencia en los teatros contemporáneos del corpus exílico de Max Aub ya no puede leerse ciñéndose tan solo a los patrones del redescubrimiento, de la reintegración en el canon literario y performativo, y de la reconexión ya debida, veinticinco años después, entre exilio e interior. Puestas en escena como las aubianas en el siglo XXI adquieren con pleno derecho el estatus de escrituras y narraciones multicapas del antecedente histórico común, con una convergencia en las tablas que las hospedan entre memoria —documento vivo del pasado y elaboración artística del mismo— y metamemoria —conciencia de su relevancia pública para el presente, con cierto hincapié en la comunicación bidireccional entre escenario y butacas, entre lo que se representa y quienes lo reciben.

Con cierto interés, el primer drama de Aub estrenado en esta etapa es *Morir por cerrar los ojos*, en 1997 y bajo la dirección de Enric Flores, una selección del *Teatro mayor* a la que se suman *San Juan* y *El rapto de Europa*, que cuentan ambas con dos estrenos, respectivamente en 1998 y 2020, y en 1999 y 2001²⁶. Hace, entonces, re-aparición ese teatro en el que Aub se sirve de la mayor extensión para reafirmar y pormenorizar el paradigma moral que rige el infinito laberinto trazado por su pluma, con obras de denuncia humanitaria antes que política, que bien podrían catalogarse entre las escrituras de la frontera al arraigar en el espacio inmaterial y, a la vez, continuamente transitado que es la dimensión de la huida. Los tres textos, ambientados entre 1938 y 1941 en espacios emblemáticos del éxodo español y, también, biográfico de Aub —el mar y los puertos que lo delimitan, cercanos y a la vez inalcanzables, Marsella, París, los campos de concentración de la Francia colaboracionista, etc.—, construyen, cada uno y en conjunto, un retrato compuesto de la España republicana traicionada, con fechas, topónimos y antropónimos, rutas y episodios puntuales entrelazados con la historiografía de los años 1936-1939²⁷. Así, con una transparencia integral de su referencialidad empatógena para un lector/espectador contemporáneos, textos como los que se acaba de mencionar surten el efecto de descolonizar el espacio cultural y político que es la representación compartida del pasado, más aún al resultar hilvanados alrededor de ejes transversales como son la traición, la fidelidad, la solidaridad, la cobardía, la impotencia, todos perfectamente pertinentes al presente cercano²⁸.

Otro estreno reciente, siempre colocado en el punto de convergencia irradiante que une el teatro documento con la meta-memoria, es la puesta en escena conjunta del *Teatro de circunstancias* y *Teatro de la España de Franco* bajo la dirección de Concha Távora, en 2005 y por la Escuela Superior de Arte dramático de Sevilla²⁹. Se trata de dos series de dramas, la mayoría en un acto, redactados en el primer caso todavía en España entre 1935 y 1937 “al margen de las circunstancias dramáticas que vive la República española desde 1936 [al hilo de] una línea

²⁶ *San Juan* se estrena el 25 de febrero de 1998 (Teatro Principal de Valencia) por Teatros de la Generalitat Valenciana en colaboración con el Centro Dramático Nacional, mientras que *El rapto de Europa* debuta el 22 de noviembre de 1999 (Teatro La Galera de Alcalá de Henares) por el Aula de Estudios Escénicos y Medios Audiovisuales de la Universidad de Alcalá. *El rapto de Europa* vuelve a estrenarse en 2001 con una producción Bajo la Arena (Teatro Gayarre de Pamplona) y *San Juan* en 2020 por La República Teatro (Teatro Cuyás de Las Palmas).

²⁷ Para estas tres obras Ricardo Doménech (2006: 21) habla de un “obvio valor documental”.

²⁸ *San Juan*, por ejemplo, serviría perfectamente para contar la actual crisis migratoria en el Mediterráneo, y *El rapto de Europa* no desentonaría como crónica de la guerra de Ucrania o de los hechos recientes en los territorios Israelo-palestinos.

²⁹ En 2007 la Escola Municipal de Teatre de Silla (Valencia) estrena *Los guerrilleros* y *La cárcel*, una selección del *Teatro de la España de Franco*.

que sigue de cerca los acontecimientos” (Aub, 1968: 217), en el segundo ya en el exilio mexicano “de 1946 a 1948, cuando supusimos – malos calculadores – que de mano de su victoria no iba la libertad a tardar en restaurarse en la Península” (881)³⁰. Es abrumadora la correspondencia temática entre los argumentos que rigen las once piezas y algunas de las más conocidas ficciones de la post-memoria en el siglo XXI, que no raras veces mueven del objetivo de restaurar dentro de la historia de los vencidos hebras tan imprescindibles, a la vez que largamente negadas o desatendidas por la memoria oficial, como son la guerrilla de los maquis, los conflictos intestinos dentro del bando republicano, la presencia de españoles en la resistencia europea, el paso, una vez más, de refugiados del '39 por los campos de concentración sobre todo franceses, las jerarquías en el exilio determinadas por la protección del Comité Central del Partido Comunista. De la misma manera, al compás con el debate relacionado con la reapertura de los procedimientos jurídicos objeto de amnistías en la época transicional, no sorprende el interés y la creatividad que despiertan los *Crímenes ejemplares* aubianos, materia bruta de seis adaptaciones entre 1998 y 2010, con su mirada a ratos paradójica hacia la variabilidad arbitraria que dictamina de qué color se tiñen los conceptos de culpa y castigo³¹. También, en pleno regreso del muerto viviente, con el ya no tan reciente caso exhumación, bien comunican con las inquietudes de la plaza las dos dramatizaciones de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, estrenadas en 2017 (por la compañía Sr. Correcto en el Teatro Alhambra de Granada, con título *La verdadera historia de la muerte de FF*) y en 2022 (por Spectare en el Teatro Coliseo de Éibar).

Recientemente también han aparecido una adaptación de la obra inacabada *El cerco*, en 2003 por el Teatre del Galliner y la Escola Municipal de Teatre Picassent, y una gran producción de *Tránsito*, un texto de *Los transterrados*, en 2021 por el Teatro Español y Teatro Real. No obstante, la obra que, a pesar de o gracias a su brevedad, más ha protagonizado la etapa más reciente de la vuelta aubiana es *De algún tiempo a esta parte*, producida en 2004 por Línea débil, en 2016 por Teatro Español con dirección de Ignacio García y en 2021, por una colaboración entre Teatro Español, Producciones Off Madrid y Vania Producciones, con una adaptación firmada por Matilde Pérez Astorga y actualizada para nuestros tiempos de crisis económica³². En esta última versión, los motivos de la responsabilidad colectiva, del *homo homini lupus* y del resquebrajamiento insanable del sujeto por causas políticas allende su alcance resultan resignificadas dentro de una lectura híper-actual del conflicto entre generaciones, con la propaganda política y del capital soplando la hoguera de la tensión social.

La vitalidad no solamente continua, sino continuamente reactivada de este teatro permite comprobar cómo las fronteras de las dramaturgias aubianas, a menudo concebidas como

³⁰ Las citas van tomadas de las notas que introducen las dos series en la ya citada edición *Aguilar del Teatro completo* (Aub 1968). En la primera, Aub mantiene que “si existe algún escritor español en cuya obra no haya repercutido la guerra abominable que nos ha sido impuesta, o no es escritor o no es español. Se pudo defender en algún tiempo pasado que el mantenerse alejado de las luchas sociales o internacionales era una posición moral altiva y en consonancia con ciertas teorías que reivindicaban muy alto el espíritu; el tiempo es otro, nuestros años son de lucha, y el que no lucha muere o está muerto sin saberlo”; en la segunda, “Teatro de circunstancias, malas; hecho para lo que menos se pensaba: entretener ilusiones. Sin los hechos, en la pura trama, ¿qué interés tienen?” (Aub, 1968: 217 y 885 respectivamente).

³¹ Constan los siguientes estrenos: *Crimes anónimos* (1998, por Nove Dous en el Centro Multifuncional de Carballiño); *Crimes ejemplares* (1998, por Teatro Universitario de Ourense Maricastaña, en el Teatro Principal de Ourense); *En el tiempo del crepúsculo* (1999, versión libre por Teatro Universitario de Ourense Maricastaña, en el Teatro del Mercado de Zaragoza); *Crímenes ejemplares* (2005, por Disgustos en el Teatro Principal de Zaragoza); *Epílogos, confessions sans importance* (2008, extractos seleccionados por Toujours après Minuit en la sala Cuarta Pared de Madrid); *Crímenes ejemplares* (2010, por Teatro Baypass). Para un comentario sobre la fortuna del texto original como base dramaturgica para el teatro no solamente español, véase el estudio preliminar de Pedro Tejada Tello en Aub (2020).

³² Los estrenos de 2016 y 2021 (este con título *De algún tiempo a esta parte... Fracaso?*) se celebraron en la sala Margarita Xirgu del Teatro Español.

firmemente ancladas en una época concreta y en unos antecedentes con fechas y nombres específicos, se esfuman, si bien manteniendo su clara y reconocible identidad, para alcanzar una dimensión interseccional e hipertextual, multiplicando su alcance y, tal vez, ensanchando su potencial farmacéutico hacia el pasado y para el presente.

Bibliografía

- AVILÉS DIZ, Jorge (2014) "Fosas de la identidad perdida: representaciones de la memoria histórica en el teatro español contemporáneo", *Hispanófila*, 170, pp. 73-95.
- AUB, Max (1968) *Teatro completo*, México D. F., Aguilar.
- (2000) *Sala de espera*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- (2001) *Teatro breve*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- (2006) *Los muertos*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- (2008) *Escritos sobre el exilio*, Sevilla, Renacimiento.
- (2015) *La gallina ciega. Diario español*, Madrid, Visor.
- (2020) *Crímenes ejemplares. Versión definitiva con 12 crímenes, 3 suicidios y 7 epitafios nuevos*, Madrid, Reino de Cordelia.
- (2022) *Ensayos II. Ensayos teatrales / Cuerpos presentes*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- (2023) *Diarios. 1939-1972*, Sevilla, Renacimiento.
- AUB, Max, José MONLEÓN y Nuria ESPERT (2023) *Exilios y regresos*, Madrid, Primer Acto.
- AZNAR SOLER, Manuel (1993) *Max Aub y la vanguardia teatral (escritos sobre teatro, 1928-1938)*, València, Universitat de València.
- AZNAR SOLER, Manuel, ed. (2009) *El exilio teatral republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento.
- BUCKLEY, Ramón (1996) *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XX.
- BUREL, Erwan (2023) "Dramaturgias de la memoria. Juan Mayorga, Laila Ripoll y José Sanchis Sinisterra frente a la historia nacional", *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, 49, pp. 69-83.
- DOMÉNECH, Ricardo, ed. (2006) *Teatro del exilio: obras en un acto. Rafael Alberti, Max Aub, José Bergamín, Alejandro Casona, José Ricardo Morales y Pedro Salinas*, Madrid, Fundamentos.
- FERNÁNDEZ, José Ramón (2023) "Prólogo", en Max Aub, *Teatro mayor*, Madrid, Punto de Vista, pp. 9-29.
- HIRSCH, Marianne (2012) *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- HUERTA CALVO, Javier, ed. (2020) *El Teatro Español Universitario. Espacios de libertad durante el franquismo*, Bern, Peter Lang.
- LARRAZ, Fernando (2014) *Max Aub y la historia literaria*, Berlín, Logos.
- MONTI, Silvia, ed. (2004) *Max Aub de la farsa a la tragedia*, Verona, Fiorini.

- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2010) *Censura y teatro del exilio. Incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados: Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, José Ricardo Morales y Ramón J. Sender*, Murcia, Editum.
- PÉREZ, Manuel (1998) *El teatro de la Transición política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, Kassel, Reichenberger.
- REDACCIÓN (1978) "Desaparece totalmente la censura teatral y de espectáculos", *El País*, 28 de enero, transcripción digitalizada s. p.
- ROSSI, Maura (2016) *La memoria transgeneracional. Presencia y persistencia de la guerra civil en la narrativa española contemporánea*, Bern, Peter Lang.
- SÁNCHEZ, Yvette (2007) "Teatro transicional, entre el compromiso y el experimento", en Javier Gómez Montero, ed., *Memoria literaria de la Transición española*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 136-147.
- SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2021) *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- TORÁN MARÍN, Rafael Antonio (2015) *Estudio crítico y comparado del desarrollo teatral en Málaga (1950-1980)*, Tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia.
- TRECCA, Simone, ed. (2019), Dossier monográfico de *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, *Los escenarios de la postmemoria en el teatro hispánico último (2000-2018)*, 8, pp. 385- 627.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia y RUEDA LAFFOND, José Carlos, eds. (2017) *Posmemoria de la guerra civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*, Granada, Comares.
- VV. AA. (1974) *El año literario español 1974*, Madrid, Castalia.
- WEISS, Peter (2017) "Notas sobre el Teatro Documento", *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*, 185, pp. 2-7.

