

## RESEÑAS DE LIBROS

## BOOK REVIEWS

AUB, Max

*Teatro mayor, Obras completas, vol. VIII*

**Director de la edición: Joan Oleza Simó, Coordinación del volumen: Josep Lluís Sirera, Edición crítica, estudio introductorio y notas de: Manuel Aznar Soler, Manuel Diago, Fernando Latorre, Remei Miralles, Pilar Moraleda, Carles Sirera, Josep Lluís Sirera y Carmen Venegas, Valencia, Biblioteca Valenciana, Institució Alfons el Magnànim, 2006, 812 pp.**

Uno de los aspectos fundamentales del proceso de normalización de la presencia de Max Aub en España, iniciada con la realización del I Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español" en 1993, es la renovada edición de sus textos. En esta empresa que, entregando al público lector materiales muchas veces de difícil consecución o inéditos hasta entonces, se suma a otras diversas manifestaciones de la recuperación de la figura y obra de Aub desde diferentes sectores de la institución literaria –celebración de cursos de verano en diferentes universidades y de exposiciones en torno a su vida y obra, publicación de números monográficos, etc.–, el punto más destacable es la edición de sus *Obras Completas*, dirigida por Joan Oleza, la que reúne en su preparación a los más destacados especialistas en la literatura aubiana.

La publicación del octavo volumen de las *Obras Completas* de Max Aub, dedicado a su *Teatro mayor*, viene, precisamente, a completar una de las facetas imprescindibles de la escritura del autor de *El laberinto mágico*, quien en más de una oportunidad declaró considerarse a sí mismo un hombre de teatro antes que un novelista –y aquí cabe leer no sólo preferencia sino además

prioridad de tiempo, atendiendo a las características de sus tempranas incursiones literarias–, condición de la que también da sobrado testimonio su obra narrativa, en la que muestra su clara predilección por el diálogo, la preeminencia de la voz de los personajes por sobre la de los narradores, la construcción de las novelas por la sucesión de escenas, etc.

Las diez piezas incluidas en el volumen publicado bajo la coordinación de Josep Lluís Sirera –catedrático de Historia del Teatro de la Universitat de València–, en el marco de las *Obras Completas*, se suman a las ya publicadas en dos volúmenes anteriores: el volumen VII-A coordinado por el propio Sirera, que vio la luz en 2002 y que recoge los textos correspondientes a los primeros tiempos de la producción dramática aubiana, incluyendo tanto el teatro de corte vanguardista como el teatro de circunstancias y los Tres Monólogos; y el volumen VII-B, publicado en el mismo año con la coordinación de Silvia Monti, en cuyas páginas se reúnen las obras correspondientes al teatro breve del autor, escrito en tierras mexicanas. Con la publicación del *Teatro mayor* queda entonces a disposición del público lector la edición crítica de la tota-

lidad de los textos dramáticos publicados en vida de Max Aub.

La denominación "teatro mayor", colocada al frente del volumen, proviene del propio Aub, quien de este modo se refería a una parte considerable de su obra teatral, teniendo en cuenta una particularidad formal. En el prólogo al "teatro mayor" incluido en la edición de su *Teatro completo* de 1968 –prólogo cuyo texto se reproduce en este libro–, Max Aub aclaraba el alcance de la expresión: "Refiérese, como es natural, sólo al tamaño". Sin embargo, líneas más tarde, agregaba: "Pero, generalmente, el tamaño mayor coincide con la madurez" (p. 97), introduciendo, de este modo, un matiz significativo. Cabrían, entonces, bajo la calificación de "teatro mayor", aquellas piezas de mayor extensión, que presentan una división en actos, pero que, como señala Sirera, están movidas "por su voluntad [de Aub] de convertirlas en medios de expresión de su visión del mundo" (p. 13). De ahí que, por ejemplo, no incluyera en esta sección su *Deseada* (escrita en 1948, publicada en 1950 y estrenada en Buenos Aires en 1952), obra que por su extensión y complejidad estructural –no obstante las cuales fue incluida en el volumen VII-B de

las *Obras Completas*, dedicado como ya se ha dicho, a su *Teatro breve*— podría caber en este grupo del que, sin embargo, es marginada en virtud de su temática, ajena a las diferentes problemáticas políticas —es decir, morales, según su concepción— que desvelaban a Max Aub.

Las diez obras que componen el volumen se presentan en torno a dos grandes núcleos: *Teatro mayor* propiamente dicho y *Teatro último*. El primer título reúne las seis obras incluidas por Max Aub en el apartado que con igual rótulo formó parte de la ya citada edición de su *Teatro completo* en 1968: *La vida conyugal*, *San Juan*, *El rapto de Europa* o *Siempre se puede hacer algo*, *Morir por cerrar los ojos*, *Cara y cruz* y *No*. El otro bloque está conformado por tres obras que se cuentan entre las últimas escritas por el autor, a saber: *El cerco*, *Retrato de un general, visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda* y *De cabo a cabo*. Entre ambos grupos, pero siendo *Una obra al margen* según su editora —tal el título de la sección que la contiene—, se encuentra *Del amor*.

Luego de las palabras preliminares en las que el director de la edición presenta el libro y da cuenta de la secuencia de volúmenes que componen el plan de las *Obras Completas*, recordando los ya publicados y anunciando los de próxima aparición; y tras la lista de abreviaturas de las obras teatrales de Max Aub citadas, se da paso a un completo estudio introductorio, el que se abre con unas páginas en las que el coordinador del volumen establece interesantes vínculos no sólo entre las distintas obras que componen el mismo, sino también entre ellas y el resto de la producción dramática aubiana. Así, por ejemplo, identifica ciertas "constantes" como el "pudor del autor hacia los excesos subjetivos y emotivos" (p. 14), y señala la pervivencia de procedimientos de raigambre vanguardista, propios de su primer teatro, que se

proyectan en su *Teatro mayor*, previo paso por el teatro de circunstancias bélicas.

A continuación, diferentes investigadores, algunos responsables también de la edición crítica y la anotación, se encargan de analizar las diez obras, en sendos estudios introductorios que atienden a diferentes aspectos de las mismas, seguidos en su conjunto por una nota a la edición en la que se da riguroso detalle de los manuscritos y ediciones aubianos consultados en todos los casos por los editores del volumen, así como de la que fue tomada como edición base: la edición de su *Teatro completo* en 1968 de la editorial Aguilar; excepción hecha de las obras *Del amor* y el trío que constituye el *Teatro último*, excluida de la mencionada edición la primera, posteriores a ella las restantes. En estos casos, se cotejaron las diferentes ediciones y manuscritos —o sólo estos últimos, para la hasta ahora inédita *De cabo a cabo*— de cara a la fijación del texto a editar.

Las lecturas divergentes respecto de la edición base y las enmiendas al texto significativas, son indicadas en el aparato crítico correspondiente a cada obra, a continuación de la que se encuentra y al que remiten las llamadas en el texto mediante letras minúsculas en superíndice que recomienzan la serie en cada página, evitando la confusión con las notas numéricas al pie atinentes al léxico o de referencias históricas, biográficas, geográficas, culturales, literarias o intertextuales que aclaran el diálogo con otros textos del autor o ajenos.

En primer lugar, se presenta *La vida conyugal*, cuya escritura culminó el autor en 1942 —circunstancia que la convierte en "la primera escrita tras su llegada a México ese mismo año" (p. 19)— y cuya edición está a cargo de Fernando Latorre, quien ya había colaborado en la edición del volumen

VII-A, con Josep Lluís Sirera. Este último, encargado del estudio introductorio, comienza por destacar una particularidad que distingue a *La vida conyugal* del resto de las obras incluidas en el *Teatro mayor*: la problemática ética en torno al compromiso del intelectual, consustanciada con el caso de carácter moral dado por el egoísmo del escritor ante su esposa, se plantea "en un marco temporal y espacial voluntariamente alejado de los dos grandes conflictos que tanto marcaron a Max Aub: la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial" (p. 19). En efecto, el drama transcurre en un puerto español en 1927. Tan interesante como la ubicación espacial —que, según el editor, remite a lo que luego sería el exilio, recordando el título y la trama de una de las piezas que componen la serie *Los trasterrados*, llamada precisamente *El puerto* (1944)—, la referencia temporal coloca el nudo político/doméstico en la dictadura primorriverista, opción que Sirera considera movida por la voluntad de Aub de ofrecer "una reflexión sobre el origen de las debilidades sociales que acompañaron el nacimiento de la República y que la [sic] impidieron consolidarse" (p. 21). Las notas que al pie acompañan al texto contribuyen en tal empeño, reconstruyendo aspectos importantes del contexto histórico. En ellas también pone Latorre al descubierto el diálogo subyacente entre *La vida conyugal* y *Macbeth*, visible en algunos pasajes.

Procede luego Sirera a abordar la construcción de la trama en la que la aguda lupa aubiana se fija en los aspectos público y privado del compromiso del intelectual, Ignacio, en la relación con sus escritos y con su mujer, Rafaela, en quien observa el germen de personajes femeninos que aparecerán en posteriores tragedias como *El rapto de Europa* o *Morir por cerrar los ojos*.

Cierra el coordinador del volumen su estudio introductorio a *La vida conyugal* seña-

lando el oficio de Max Aub en lo tocante a la "carpintería teatral" (p. 24) y destacando su trabajo con los aspectos melodramáticos de la trama, una de las posibles razones de la concordancia de la obra con los gustos teatrales de la época, en virtud de la cual fue pronta y exitosamente estrenada en 1944, en tierras mexicanas, habiendo sido antes llevada al cine con el título *Distinto amanecer*, dirigida por Julio Bracho, quien por ello mereció las críticas de un disconforme Max Aub.

Sigue Manuel Aznar, experto editor de los diarios aubianos, quien asume la introducción a la obra quizá más reconocida y ponderada de este *Teatro mayor*, y una de las preferidas por su autor: *San Juan*. Concebida en la bodega del buque "Sidi Aicha" –que condujo a Aub de Francia a Argelia, del campo de concentración de Le Vernet d'Ariège al de Djelfa–, publicada en 1943 con prólogo de Enrique Díez Canedo en la editorial mexicana Tezontle –tras haber sido rechazada en la editorial Séneca por José Bergamín– y tardía pero afortunadamente estrenada en 1998 –a pesar de la muy buena acogida recibida de parte de la crítica desde su publicación– en Valencia –gracias al aporte financiero de los gobiernos de la Generalitat Valenciana y de España–, *San Juan* es, como destaca su editor y prologuista,

una excelente tragedia de teatro político [...] en su más noble sentido, porque no hallamos en ella ni sectarismo ni panfletarismo ni maniqueísmo feroz ni otros defectos ideológicos o vicios dramaturgicos en los que, desgraciadamente, ha incurrido más de una vez el teatro de agitación y propaganda de poca ambición artística (p. 31).

Destaca Aznar –quien, además, edita y anota el texto–, la primacía que en la obra adquiere lo colectivo. Esta caracte-

rística, que podría ligarse a la vertiente unanímista de la escritura aubiana –visible en la valoración de lo colectivo y de la solidaridad frente al individualismo y la indiferencia predominantes en la sociedad europea contemporánea a la obra–, lleva al autor del estudio introductorio a destacar la influencia de *La Numancia*, recordando la manifiesta admiración de Max Aub por la tragedia cervantina, y reparando en la compatibilidad, común a ambas, del "protagonismo colectivo del pueblo, del personaje coral [...] con la caracterización de las pasiones y sentimientos de algunos personajes" (p. 28). A partir, entonces, de la visión de conjunto, el estudio analiza a los personajes que componen la tripulación del San Juan, así como a aquellos que son su forzoso pasaje, esto es, el grupo de judíos que escapan de la barbarie nazi sin hallar puerto que quiera aceptarlos. El cruce del drama personal con problemáticas políticas y religiosas, producido en varios de ellos, establece vínculos entre el episodio que les toca vivir y vicisitudes enfrentadas por el pueblo judío en el pasado, las que, a veces apenas aludidas en el texto, son explicadas en las notas. También es el pie de página el lugar oportuno para glosar una relación explícita entre el tercer acto del drama de Max Aub y la narrativa de Edgar Allan Poe.

Firma el estudio introductorio a *El rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo* Pilar Moraleda, quien comienza por poner de relieve la dimensión autobiográfica del drama de 1943, que se nutre de la experiencia de Max Aub en Marsella entre 1940 y 1941 –repuesta en muchos casos, así como su contexto, en la anotación del texto–, a partir de la cual el autor se permite dramatizar el trabajo filantrópico desarrollado en la ciudad del sur de Francia por individuos –retoma Moraleda, sobre el final de su estudio, las palabras de Ruiz Ramón, quien apunta que en este drama la

salvación del hombre sólo puede esperarse del accionar de los individuos concretos, y no de ningún sistema– como Margarita Dodge, protagonista de la obra y trasunto de Margaret Palmer a quien va dirigida la dedicatoria de la tragedia, y cuyo nombre pila pasó a ocupar el título de la traducción en la puesta en escena de *Margaret* en 1945, en el teatro oficial del Estado de California, puesta que constituyó el estreno de la obra y cuya recaudación fue donada al Spanish Refugee Appeal, en una muestra más del incesante, productivo y típicamente aubiano proceso de intercambio y confusión de la ficción con la realidad extraliteraria.

La obra estrenada en Pasadena presenta ciertas similitudes de fondo y forma con el film *Casablanca*, también de 1943, circunstancia que dio lugar a una serie de conjeturas sobre la influencia de una obra en la otra. La autora de la introducción alude a esta probable –aunque, por el momento, difícilmente comprobable– vinculación, pero no deja de advertir "una diferencia fundamental, además de la distinta catadura moral de ambos protagonistas", entre el drama maxaubiano y la celeberrima película de Michael Curtiz:

la insistencia de Aub en recalcar la necesaria colaboración de los particulares cuando la postura de las autoridades –por ignominia o, simplemente, por inhibición– es contraria a cualquier rasgo de humanitarismo (p. 36).

Volviendo al carácter testimonial de *El rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo*, en el que recae el acento de Pilar Moraleda, tal vez no sea ocioso recordar que es precisamente en la solapa de su edición donde Max Aub colocó una de las frases rectoras de su poética y representativa de una parte considerable de su producción literaria: "creo que no tengo derecho,

todavía, a callar lo que vi para escribir lo que imagino".

El estudio introductorio a *Morir por cerrar los ojos*, la edición de cuyas dos partes corre por cuenta de Carmen Venegas, está a cargo del coordinador del volumen. El análisis de Sirera se centra, en principio, en las características del drama de 1944 en tanto "ejercicio de transposición de lenguajes artísticos: del cine al teatro" (p. 38), partiendo de la consabida y estrecha relación del mismo con el anterior *Campo francés*, híbrido cinematográfico-narrativo escrito en 1942 y publicado en 1965, que aborda la experiencia concentracionaria a la que, entre otros, fue sometido Max Aub por el régimen de Vichy. Como fruto de dicha transposición señala Sirera las diferencias estructurales observables entre una y otra obra que, en su gran mayoría, tienen su raíz en el ensamblaje de lo particular en lo colectivo a lo largo de la acción desarrollada –ejemplificado esto por el final de uno y otro texto, tal como lo advierte el autor del estudio introductorio–, como un rasgo de una poética teatral que en este momento está tentando nuevos modos de dar cuenta de la política y la sociedad contemporáneas, guiada por la

búsqueda de una teatralidad épica, con rasgos de Piscator y Brecht, pero con voluntad de originalidad. Pero... ¿dónde ir a buscarla? En la tradición narrativa española de finales del siglo XIX, en Pérez Galdós [de cuyo prólogo a *Cassandra* cita Aub el fragmento que propone el matrimonio del teatro con la novela y le augura feliz descendencia, para presentar el carácter híbrido de su *Campo francés*; y cuya empresa contraría en *Morir por cerrar los ojos* al moverse de la novela al teatro, según declara en el primero de los dos apartes que abren la obra (1944 y 1966), densamente anotados ambos por Carmen Venegas] y sus novelas

dialogadas. Pero también en el mismo lenguaje cinematográfico, que Aub había empezado a conocer a fondo con motivo del rodaje de *Sierra de Teruel*, lo que le permitió escribir –por motivos de supervivencia económica– diversos guiones para filmes rodados durante su exilio mexicano (p. 38).

El resultado de esta tentativa es un drama en el que Sirera, coincidiendo con el propio Max Aub, encuentra una serie de "debilidades estructurales" que lo llevan a considerarla "una obra sólida y apasionada", pero a asignarle un valor literario menor que a su antecedente novelístico/cinematográfico, y a presumir "la preeminencia en esta obra [*Morir por cerrar los ojos*] de la lectura ideológica sobre sus valores estrictamente teatrales" (p. 43).

El texto que presenta y analiza *Cara y cruz* también es obra de Josep Lluís Sirera; quien la edita y anota, en este caso, es Carles Sirera. Tampoco satisfizo a su autor esta pieza centrada en el fracaso de la Segunda República y, en particular, en la figura de Manuel Azaña y su entorno político. La deficiencia que encontraba Aub, con cuya observación coincide quien firma el estudio introductorio, residiría en el carácter forzado del optimista final encarnado por un personaje secundario, el diputado Molina, en quien se presentan dos particularidades de la tragedia en cuestión, que ocupan la atención del coordinador del volumen. Molina condensa en sí rasgos de diferentes políticos socialistas, lo cual constituye un indicio acerca de la capacidad de síntesis y combinación de Max Aub, de la que también da muestras en otros niveles de la construcción de la obra; así, por ejemplo, "combina los dos alzamientos: el frustrado de Sanjurjo, y el a la postre victorioso de Franco" (p. 47). A su vez, el vínculo del personaje dramático con personas reales se incluye en el contexto mayor del juego de correspondencias "entre ficción

dramática y realidad histórica" (p. 47) –a cuyo descubrimiento ayuda el aparato de notas–, del que es la más importante manifestación el protagonista, Ricardo López Ventura, transfiguración de Manuel Azaña. No es éste el único correlato ficcional en el que se detiene el estudio introductorio, pudiendo mencionarse como ejemplos el personaje de Alberto, máscara bajo la cual podría adivinarse –no sin reparos– el rostro del cuñado del presidente, Cipriano Rivas Cherif; o Del Monte, inspirado, como su nombre hace evidente, en Gonzalo Queipo de Llano.

La postura duramente crítica con respecto a quien estuvo a la cabeza del gobierno republicano, que se le conoce a Max Aub, hace necesario ubicar, con la mayor precisión posible, la escritura de la obra. Josep Lluís Sirera la contextualiza, dejando en claro –a través de citas de los diarios personales del autor– que cuando Max Aub se dispuso a componer *Cara y cruz*, su valoración de la figura de Azaña y su desempeño político, aunque crítica, no contaba con una carga tan marcadamente negativa como se vería posteriormente.

El cierre del estudio introductorio vuelve sobre el defecto compositivo del drama, que reside, precisamente, en el final. Para explicar la tal debilidad de construcción plantea Josep Lluís Sirera una presunción de lectura muy similar a la que daba cuenta de ciertos inconvenientes observables en la "carpintería teatral" (p. 54) –expresión que ahora también retoma– de *Morir por cerrar los ojos*, según el estudio antes citado: "La coherencia ideológica gana con este final, sin duda alguna, aunque teatralmente queda la impresión de un postizo dedicado a elevar la moral de los espectadores" (p. 54).

El último de los estudios introductorios firmados por Josep Lluís Sirera es el abogado

a *No*, cuya edición, esta vez, es también su responsabilidad. Esta obra, que completa el bloque dedicado al *Teatro mayor* dentro del volumen, fue gestada entre 1949 y 1951, y vuelve sobre un problema abordado por Aub en otros textos de la época, ya sea ensayísticos –como *El falso dilema* (1949)–, ya dramáticos –como *Discurso de la plaza de la Concordia* (1950)–: el recrudecimiento de las tensiones entre soviéticos y norteamericanos en el contexto de la Guerra Fría, cuyo paisaje –geográfico y también político– ilustra la información brindada por el editor a pie de página.

Sirera analiza el modo como Aub plasma teatralmente su visión al respecto –tan lúcida como combativa y coherente con su trayectoria intelectual–, “nacida del rechazo de las coartadas ideológicas utilizadas por soviéticos y norteamericanos y situada en una inequívoca posición de independencia de unos y otros” (p. 55). Con tal fin, estudia la particular adopción de ciertas técnicas de la composición dramática de Piscator –con cuya obra ya había ligado el coordinador del volumen al teatro maxaubiano, al presentar *Morir por cerrar los ojos* (vid. *supra*)– que vinculan a *No* con el “teatro documento” (o “documental”), sin reducirla, sin embargo a él. Insumisa se muestra también en el análisis a la categoría de “drama de estaciones” [*Stationendrama*] –de procedencia expresionista–, del que exhibe varias características, aunque a veces invertidas: en lugar de multiplicidad de espacios, unidad; en vez de un protagonista, multiplicidad de voces; etc.

A partir de esta caracterización general de la obra, Josep Lluís Sirera se dispone a echar luz sobre uno de los recursos fundamentales en la construcción de la tensión dramática en *No*: los “agones”. Esta serie de enfrentamientos es la constante en la obra, como también constante es uno de los agonistas, distintivo de ambos bandos

–valga la paradoja–: la burocracia. Contra ella se debaten los diferentes personajes. El final es, sin embargo, optimista, esperanzador: María y Hermann logran escapar a las fuerzas represivas o, para utilizar un término más aubiano, policíacas de los dos lados en pugna. Este desenlace –que en esta ocasión, y a diferencia de lo que observaba Sirera en obras anteriores como *Cara y cruz*, no afecta la estructura dramática de la pieza– es el producto de un trabajo de reescritura, para cuya observación presta valioso material la cita, por parte del coordinador del volumen, de finales previos, salidos a la luz a partir de su estudio de los manuscritos de *No*; finales alternativos ambos en los que la pareja no lograba escapar a la muerte.

La “obra al margen” es editada, presentada y estudiada por Remei Miralles, colaboradora también en el volumen de las *Obras Completas* dedicado al *Primer teatro*. El carácter marginal de *Del amor* viene dado, en principio, por el hecho de que no sólo no fue representada –lo que puede predicarse de gran parte del teatro aubiano–, sino que tampoco fue incorporada por Max Aub al editarse su *Teatro completo* en 1968. No obstante, se vincula con otras zonas de la literatura del autor como *Yo vivo* (1953) y *Antología traducida* (1963), con las que comparte textos; o *Luis Álvarez Petreña* (1934, 1965 y 1971), cuyo protagonista adapta al español una de las cartas que la componen.

Registrada en 1959 y editada en 1960, *Del amor* es un ejercicio de adaptación y dramaturgia, tal como señala su editora; las cartas que la componen son la reescritura dramática de textos de otros autores. En lo que respecta a la puesta en escena, sabido era que el vestuario estaba a cargo de la pintora surrealista Leonora Carrington, y que habían sido infructuosas las gestiones de Max Aub para estrenar la obra en el teatro. En este

aspecto, el estudio de Remei Miralles aporta un material valioso, al presentar y analizar fragmentos de un cuaderno de dirección escrito por Aub de cara a la finalmente frustrada representación, donde figuran los probables día y horario de la misma, y la sala: “todos [expresión en la que la editora adivina cierta confianza en el éxito de la puesta] los miércoles en el teatro Arcos Caracol a las 19 y media horas” (p. 69); y donde también se hacen indicaciones escénicas sobre los lugares a ocupar y las acciones a representar por los diferentes actores.

Cabe, por último, destacar que la edición del texto, además de la reproducción de los diseños de los nueve trajes, elaborados por Leonora Carrington, suma un importante apéndice que consta de las epístolas de *Del amor* no incluidas en la edición de 1960.

El último bloque del volumen es, precisamente, dedicado al *Teatro último*. La edición de las tres obras que los componen, así como el estudio introductorio, están a cargo de Manuel Diago –que también intervino en la preparación del volumen VII-A–, quien antes de adentrarse en el análisis particular de cada una de ellas se refiere brevemente al conjunto, en tanto parte de la escasa producción teatral aubiana de los sesentas –en comparación con la extrema fecundidad creativa de los cuarentas–, haciendo hincapié, por un lado, en la voluntad que movió a su escritura, esto es, “dar testimonio de su época, reflexionar dramáticamente en torno a sucesos históricos del momento, posicionarse moralmente ante ellos” (p. 75); y, por otro lado, en la recepción crítica de las mismas, que manifestó la dificultad en la adscripción genérica de los textos, en virtud de su carácter experimental, fruto en parte de la actitud de un Max Aub libre ya de las ataduras impuestas por la representación teatral que tantas veces se había negado a sus obras.

El estudio introductorio a *El cerco* (1968), el título más conocido de los que conforman este último bloque, se abre con referencias a la buena acogida crítica de la obra, y a la posibilidad no comprobada de que haya sido representada por un grupo estudiantil en Nicaragua, antes de su estreno en México, el que se produjo en el Primer Festival de Teatro Universitario, organizado por la UNAM y el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1970.

Realiza a continuación Diago un interesante repaso de las diversas lecturas críticas que ha merecido la pieza en relación con su catalogación o clasificación, una constante no sólo en este *Teatro último*, ni aun en su producción dramática, sino en el conjunto de su obra. A las de "monólogo camuflado" o "ensayo dramático", se suma la lectura aportada por el máximo especialista en el universo maxaubiano, Ignacio Soldevila Durante, de *El cerco* como "tragedia ritual" (p. 79), que se aparta de la canónica en la ausencia de un antagonista, suplido aquí por una exuberante y deliberadamente romántica naturaleza americana. El análisis se desplaza, entonces, del antagonista al no menos romántico protagonista, el Comandante, forjado, no en la tradición clásica, sino en la cristiana, tal y como lo apunta Max Aub en repetidas ocasiones –citadas algunas en el estudio introductorio– identificando a su Ernesto Guevara con Cristo.

Manuel Diago considera, en suma, que *El cerco*, tragedia sobre la muerte del Che en la selva boliviana, es una obra de urgencia; contradice al Actor que la presenta, al afirmar que en su escritura "Aub traza con todo rigor una 'moralidad'"; y destaca, sobre el final de su estudio, que, pese a la falta de perspectiva histórica, al carácter urgente de su escritura, el autor sabe construir la pieza

con la suficiente habilidad como para marcar distancias y evitar una fácil

identificación del lector/espectador con lo narrado. Lo que se consigue gracias a una escenografía marcadamente teatral y artificiosa, pero, sobre todo, merced a las intervenciones de los presentadores, el Actor y la Actriz, convenientemente caracterizados, y a la voz real de Fidel Castro (en lo posible), cuyo detallado discurso sobre la muerte del Che Guevara, sirve para contrastar (o subrayar) los hechos históricos verdaderos y lo imaginado por el autor (p. 81).

Nótese que en este fragmento el par "lector/espectador" no se corresponde con el de "narrado/representado", omisión que podría pensarse en relación con ciertos juicios críticos –como los de José Monleón o Demetrio Aguilera Malta– citados por Diago en la introducción al bloque del *Teatro último*, que ponen en cuestión el carácter teatral de *El cerco*, dado el predominio de los elementos narrativos por sobre los representativos

La misma afirmación cupo a *Retrato de un general visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda*, fechada en 1968, en la que Max Aub vuelve a dar cuenta de su época centrando su vista en un episodio crucial: la Guerra de Vietnam. En este drama nuevamente las reglas del teatro son sometidas a la experimentación formal. Es por ello que el estudio introductorio vuelve a adentrarse en la cuestión de la teatralidad de una obra en la que sólo hay un personaje solo con sus fantasmas, y en la que la acción es introspección. La incursión crítica presenta para ello otro útil relevamiento de autorizadas opiniones al respecto.

El General, atormentado protagonista en cuya cabeza se desarrolla el intercambio de ideas, es para Diago el escenario en el que "Max Aub intenta clarificar su pensamiento, fijar sus propias contradicciones,

conocerse a sí mismo" (p. 83); el editor transcribe, en apoyo de su lectura, una larga serie de afirmaciones coincidentes del autor a propósito de su escritura, extraídas de las páginas de sus diarios personales. Asimismo, las particularidades de este teatro experimental lo ligarían –según sugerencias de Soldevila y, luego, Monleón– a la producción contemporánea norteamericana, y en particular a ciertos aspectos formales de *Who's afraid of Virginia Woolf?*, obra de Edward Albee a cuya representación pudo asistir Aub en Cuba, mereciendo juicios elogiosos de su parte.

En suma, tras el largo título del *Retrato de un general visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda* se encuentra, de nuevo, un teatro en el que la experimentación formal sirve de vehículo para plantear una postura política, es decir, moral, sobre una cuestión de candente actualidad a través de la cual, al mismo tiempo, Max Aub vuelve al tema del que nunca pudo o quiso librarse, ya que "para nuestro escritor la Guerra de Vietnam venía a ser como una reedición de la Guerra Civil española" (p. 82).

El último título del *Teatro último* y de todo el volumen, *De cabo a cabo*, constituye una excepción con respecto al conjunto que conforma el libro. Se trata de una obra hasta entonces inédita, característica que comparte con otras de las que da noticia su editor, las que, sin embargo, no forman parte del volumen; al respecto, ya el director de la edición anticipaba esta situación, aclarando oportunamente que "hace falta para su incorporación a las *Obras Completas* un dictamen sobre su interés y una información suficiente sobre su naturaleza, aparte de la autorización de los herederos del escritor" (p. 5). Lo propio hace Diago al señalar que, pese a tener noticia de varias obras de Max Aub que permane-



cen sin ver la luz editorial, no sabe "si tendría algún interés publicar hoy esas obras, cuando su autor no quiso hacerlo en su momento" (p. 87). A diferencia de, al menos, parte de ese *corpus* inédito –de dimensiones todavía no del todo definidas–, *De cabo a cabo* cerca estuvo de ser publicada en traducción al alemán por la editorial Langewiesche-Brandt, según la documentación comentada en el estudio introductorio correspondiente.

Posiblemente menos resonante que la Guerra de Vietnam o la muerte del Che Guevara en Bolivia, el tema abordado por la breve obra, la desaparición del líder comunista marroquí Mehdi Ben Barka por la acción criminal de las fuerzas de Hassan II, pone de relieve el profundo y genuino interés de Max Aub por los sucesos de la historia contemporánea y, al mismo tiempo, "cierra el círculo dramático que había iniciado cincuenta años antes, en 1923, con su primera obra *Crimen*" (p. 88).

## CHACÓN, Inma

### *Urdimbres*

**Pinturas de Akocha Koato  
(Castellón: Ellago Ediciones, 2007) 99 pp.**

Dentro de su colección "Poesía" que tuvo su arranque con el poemario *Cuatro gotas* de la tristemente desaparecida Dulce Chacón, se publica ahora el segundo poemario de Inma, que ya había realizado en la misma colección su primera entrega: *Alas*. Pablo Guerrero, Francés Badía, Edmon Jàbes, Manel García Grau, Diego González y el ilustrador de este poemario, cuyas bellísimas ilustraciones convierten al libro en uno de los más bellamente editados, Akocha Koato con *Cada noche un Haiku* completan hasta fecha los títulos publicados.

Se cierra el volumen con tres apartados. El primero de ellos contiene las fichas de representación que aportan datos acerca de los estrenos de *La vida conyugal*, *San Juan*, *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*, *No* y *El cerco*. Le sigue una bibliografía, en la que se consignan los manuscritos y ediciones aubianos consultados, acompañados por una selección bibliográfica que orienta al lector interesado en la profundización del conocimiento de la vida y la obra de Max Aub. Y, finalmente, dos glosarios que allanan el camino a la comprensión y contextualización de los dramas editados. Por un lado, el nutrido repertorio onomástico desplegado en el glosario de personajes históricos –al que remiten cruces colocadas junto a los diferentes nombre propios– ilustra la honda relación del *Teatro mayor* con el acontecer histórico, sobre todo el coetáneo. Por otro lado, el variopinto vocabulario recogido en el glosario de voces –al que envían asteriscos– hace foco en uno de los aspectos

fundamentales de la constante labor estilística aubiana, la experimentación léxica.

Comenzaba la reseña destacando que, con este volumen de las *Obras Completas* dedicado al *Teatro mayor*, se termina de poner al alcance del lector, en una edición crítica necesaria para alcanzar un cabal conocimiento de parte fundamental del teatro español del siglo XX y en cuya factura se evidencia el rigor disciplinar conjugado con el esfuerzo editorial, el teatro completo de Max Aub. Y sin embargo, no puede finalizar sin advertir que la ausencia de varios títulos en las fichas de representación hacen dolorosamente patente que la obra dramática de Max Aub sigue siendo todavía, en palabras del joven autor de *Narciso* (1928), un "teatro incompleto".

Por **Federico Gerhardt**

Universidad Nacional de La Plata  
Comisión de Investigaciones Científicas  
(Buenos Aires)

Inma, que abandonó, al menos parcialmente su actividad profesoral para dedicarse a la literatura, se inició con la novela *La princesa India* (Alfaguara, 2005), y continuó con *Alas* (Ellago, 2006), nos ofrece ahora *Urdimbres*, poemario que se estructura en dos secciones: "Mitos" y "Paisajes".

El prólogo que Luciano Fera le dedica marca ya en su título una primera valoración de los poemas: "Desde la hondura". Efectivamente, todo es hondo en la poesía de Inma Chacón, desde las citas que enca-

bezan su trabajo, Máximo Gorki y Ludwig Wittgenstein.

Como Gorki trata la poeta de arrancar al hombre las cadenas que sujetan (y también nublan) su razón. Como plantea Wittgenstein, trata Inma de lograr la imposible tarea de reparar con sus dedos poéticos la tela de araña de la vida.

Enhebraste la urdimbre  
en el peine del telar,  
y creíste  
que tú controlarías  
los hilos de la trama.

Pero no siempre somos nosotros los que manejamos la lanzadera, ni sabemos, como Aracné, que uso van a dar a la tela que tejemos a lo largo de nuestra vida. Pero no nos engañemos, el mito somos nosotros. Y los dioses también. Por más que no les sangren las heridas. Estamos solos, en el laberinto, como Ariadna, y Teseo es tan sólo un espejismo que irrumpe en nuestras vidas sin explicarlo demasiado:

Cuando se rompa  
el hilo de Ariadna,  
  
y la tiniebla inunde  
el laberinto,  
  
volveré a pedirte  
las razones  
  
que te llevaron allí.

Entre besos, ira, celos e hilos, Inma Chacón, Ariadna y Aracné a la vez, espera al Héroe, a Dionisio, para que la lleve más allá de lo que nunca imaginó.

Él te encontró en el bosque  
donde esperabas dormida,

y te llevó más allá  
de lo que nunca imaginaste.

Pero tu corazón  
se quedó en el laberinto,  
dibujando sueños  
que no podían cumplirse.  
Y llevaste contigo tu prisión

La segunda sección, "Paisajes" se abre con "Paisajes que dibuja la memoria". "O paisaje es o mentes un estado del alma, mais o menos" teña dito Manuel María. *Han matado un hombre, han roto el paisaje* es el título de una novela inolvidable de Francisco Candel. Estado del alma, paisaje y hombre se confunden, son una misma cosa, al menos poéticamente hablando, paisajes que dibuja la memoria:

Una plaza, una canción, un nombre,  
y todo el universo se contrae  
y se pone al alcance de los labios,  
se acomoda en el tiempo  
y se exhibe,  
y se deja atrapar.

La poeta se pregunta: ¿Podría tejerse un paisaje/ con hebras de Luna? Podría, pero depende de la sutileza de los dedos de la tejedora. Norte, Sur, este y Oeste, Puerto de Vega, Sevilla, Los Boliches, Brunete, Inma Chacón teje con luz de luna y hebras de plata el arco iris de su poesía:

¿Qué será aquello que te espera al  
otro lado  
para que insistas así  
en atravesar cada gota de vacío?

Cierra el poemario *Ximena y su Cid. Paisaje incierto, 19 h.* (Dulce Chacón)

Ojalá todos tus días  
fueran soleados,  
y tus noches  
paisajes ciertos.

El poemario tiene más de una veintena de dedicatorias. Y como última, la esperada: "Y a Dulce. Por supuesto". Siempre en el recuerdo de su hermana. Y en el nuestro.

Por **Alberto Sánchez Álvarez-Insúa**  
(Instituto de Filosofía CSIC)