

Max Aub en el contexto del teatro contemporáneo en México

Domingo Adame

Universidad Veracruzana

Introducción

La dimensión ética y creativa de Max Aub alcanza cada vez más mayor relevancia conforme adquirimos un mayor conocimiento de la complejidad del ser humano y de los procesos de creación, es decir, conforme dejamos de definir a la persona por uno solo de sus componentes, sea éste biológico, social o cultural, y reconocemos las inteligencias múltiples. La riqueza del pensamiento de Aub y la manera de plasmarlo en su producción dramática nos revelan, ante todo, al gran humanista que fue. Veo su obra como un gran esfuerzo por comprender al individuo en su comportamiento personal y social.

La estrategia dialógica de su proceder, pero sobre todo su concepción del sujeto, remite a las teorías de Edgar Morin, pues se situó en el centro de su propio mundo pero englobado en una subjetividad comunitaria, lo cual lo hizo autónomo y dependiente a la vez, libre y poseído por fuerzas ocultas.¹

El objetivo que me propongo en este trabajo es situar la obra de Max Aub en el contexto del teatro contemporáneo en México. Para ello tomaré en cuenta los siguientes aspectos: su concepción del teatro y la forma en que ésta se relaciona con otras que se desarrollaron paralelamente en el país que eligió para su exilio, los vínculos que estableció

¹ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo* (Gedisa, Barcelona, 2003).

con el movimiento teatral mexicano, sus aportaciones e influencias. Por último, intento ofrecer una explicación de la escasa representación de sus obras.

Me anima ante todo el deseo de superar las actitudes nacionalistas y excluyentes que caracterizan a la mayoría de las historias del teatro en México,² pues la era planetaria actual nos invita a tomar conciencia de la comunidad de destino que une a todos los seres humanos, es decir, a mirar de una manera prismática e incluyente.

Max Aub y su concepción del teatro

Max Aub, político y polígrafo, llegó a México en 1942 como parte del exilio español, luego de la derrota republicana en la Guerra Civil. En este país vivió hasta su muerte en 1972. Entre sus diferentes actividades creativas destaca la relacionada con el teatro. Según su propio testimonio, su primera experiencia como escritor correspondió al mundo teatral. Gracias al teatro también pudo dar cauce a sus inclinaciones políticas y literarias. Las razones que él mismo cita para justificar su orientación sirven para aclarar su concepción del teatro:

siempre tuve mayor facilidad para decir lo que tengo que decir a través de varias personas que no por mi boca, o mi ecuanimidad ante la vida me hizo pensar que

² Veamos algunos ejemplos: Yolanda Argudín sólo señala que “el teatro en los años cincuenta también se enriquece con las aportaciones de los extranjeros, la mayoría españoles, que a finales de los años treinta emigraron a México, personalidades como Max Aub...”, *Historia del teatro en México* (Panorama, México, 1986), p. 147. En la parte correspondiente a México en *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988), p. 100, José Antonio Alcaraz sólo hace referencia a Aub como autor de una de las obras que el Teatro Estudiantil Autónomo, dirigido por Xavier Rojas, puso en escena. Por su parte, Antonio Magaña Esquivel lo omite por completo en *Imagen y realidad del teatro en México* (INBA/Escenología, México, 2000).

el teatro era la mejor manera en que podía exponer mis ideas. No se trataba de un gusto por la notoriedad teatral o por la escena, sino una manera de exponer desde distintos puntos de vista... el parecer de mis personajes.³

La filiación dramática y aristotélica es evidente. En su *Poética*, el estagirita señalaba entre las partes de la tragedia a la *dianoia* o exposición de las ideas y al *ethos* o la conducta que determinaba la toma de decisiones de los personajes representados. El menor gusto por la escena recuerda la tan discutida afirmación atribuida al pensador griego de que la *opsis* o espectáculo “seduce al alma, mas [se halla] muy alejada del arte y [es] lo menos propio de la poética”.⁴

Pero, paradójicamente, los primeros ejercicios dramáticos de Aub, como afirma Joseph Lluís Sirera, corresponden a un teatro rico en teatralidad, en efectos antiilusionísticos,⁵ donde se percibe la influencia de la vanguardia teatral europea (Copeau, Dullin, Craig), pero también del Siglo de Oro español. Además, el mismo Sirera alude al conocimiento que Aub tuvo de las teorías de Evreinov sobre teatralidad.⁶ Todo esto revela

³ Max Aub, “Mi teatro y el teatro anterior a la República”, *Primer acto* (Madrid), núm. 144 (mayo 1972), p. 37.

⁴ Aristóteles, *Poética* (ed. de Aníbal González, Taurus, Madrid, 1987), p. 57

⁵ Joseph Lluís Sirera, Estudio introductorio a Max Aub, *Teatro breve. Obras Completas. VII-A* (Biblioteca Valenciana, Valencia, 2002), p. 15.

⁶ Recordemos que Nicolás Evreinov consideraba la teatralidad como un instinto: "el de transformar las apariencias de la naturaleza". Asimismo veía en la "voluntad de teatro" un impulso que se encuentra en todos los hombres, tanto como el juego en los animales. Cualidad universal, condición pre-estética: el gusto del travestismo, el placer de generar ilusión, de proyectar simulacros de sí mismo y de lo real hacia el otro. En este acto que lo transporta y lo transforma el hombre parece ser el punto de partida de la teatralidad: es la fuente y el primer objeto. El proceso fundador de la teatralidad es pre-estético: hace un llamado a la creatividad del sujeto, pero precede a la creación como acto estético y artístico terminado. La teatralidad, en su sentido más amplio, pertenece a todos. La concepción de Evreinov está ligada a la antropología y a la

su natural inclinación hacia la escena, tendencia que se enfrentaría con la racionalidad, cuya forma de expresión por antonomasia ha sido la palabra.

Por lo tanto, en el caso de Aub –como en el de cualquier otro creador–, no se puede hablar de una concepción acabada y estática, sino de puntos de vista móviles que orientaron su práctica y que, al manifestarse, posibilitaron en ocasiones, o impidieron en otras, la interacción con el receptor.

Y, en efecto, en la vasta obra de nuestro autor se observa la confluencia de distintas tradiciones del teatro occidental, siendo aquellas donde predomina la palabra como soporte de un discurso político y del sentido lúdico las que sirven de fuente al teatro que escribió en México. La palabra, como ha señalado Silvia Monti, fue el medio que empleó para reconciliarse con su condición de exiliado:

Para el exiliado, hombre sin raíces que ha perdido las referencias espacio-temporales, la palabra se convierte en un medio para restaurar el orden en el caos [...] de ahí la urgencia de escribir, de narrar y de narrarse [...] objetivar su pensamiento, sus dudas, sus esperanzas a través de los personajes ocultándose detrás de ellos. Así se explica la incesante producción dramática de Aub en los primeros años del exilio [...] así se explica también la insistencia en las primeras piezas en unos pocos temas relacionados con las dramáticas experiencias vividas: el desarraigo, la delación, la lucha contra la injusticia, la

etnología y no exclusivamente al teatro. Al acercar la teatralidad a lo cotidiano, Evreinov se arriesga a hacer desaparecer la especificidad de la teatralidad escénica, pero a la vez otorga a la teatralidad una extensión que merece ser explorada. Lo que Evreinov observa es que, antes de ser un fenómeno teatral, la teatralidad es una trascendencia que puede ser inducida sin pasar por el estudio empírico que supondría la observación de las distintas prácticas teatrales. Cf. Josette Féral, “La théâtralité”, *Poétique*, núm. 75 (1988), pp. 359-360.

falta de libertad y por supuesto España como telón de fondo al mismo tiempo añorada y rechazada.⁷

El sentido lúdico aparece en las piezas agrupadas en sus *Obras Completas* bajo el rubro de “Diversiones”. Estas obras sirven a su propósito de ironizar sobre el mundo, especialmente *Dramoncillo*, obra en la que Aub elabora una *mise en abîme* del teatro “convencional” o de representación.

Aub, “hombre de teatro”, nunca dejó de luchar con Aub, “dramaturgo”. Decía: “lo que importa es el juego de espejos entre el actor y el espectador, o sea, la relación humana entre el artista que hace su oficio y el espectador que ha pagado por ver actuar al artista y por enterarse de lo que yo, el autor, he escrito”.⁸

La contradicción entre dos formas de teatro se hace evidente en esta cita: por un lado, la del “teatro de arte”, que reivindican los creadores a principios del siglo XX, y por otro, la del “teatro de diversión” que, sustentada desde fines del XIX, llega hasta nuestros días y de la que difícilmente pueden escapar siquiera los teatristas más lúcidos.

El teatro en México

En ocasión del Congreso Internacional sobre Max Aub celebrado en Valencia en 1993, señalé que “a fines de los años cuarenta el trabajo para dar cuerpo y vida al teatro mexicano

⁷ Silvia Monti, “Entre el compromiso y la risa”, en Max Aub, *Teatro breve. Obras Completas VII-B* (Biblioteca Valenciana, Valencia, 2002), pp. 8-9.

⁸ Lois A. Kemp, “Diálogos con Max Aub”, *Estreno III*, núm. 2 otoño 1997, p. 8.

mostraba ya sus frutos, aunque no los suficientes para que la idea de su inexistencia pudiera ser desechada”.⁹

Al afirmar lo anterior pretendía explicar cómo los proyectos teatrales emanados de la Revolución de 1910 –sustentados en la consigna de “unificación nacional” cuyo paradigma era el mestizaje racial y cultural– se habían asumido como “padres de la nueva patria teatral”, cuando en realidad el teatro –que como dice Fischer-Lichte, existe donde quiera que haya una cultura¹⁰– podía reconocerse desde tiempos remotos en las sociedades prehispánicas, que contaban con un sistema de representación simbólico-espectacular de gran riqueza y complejidad.¹¹

Existía, es cierto, una posición reductora que soslayaba la autonomía del imaginario indígena con respecto a la visión occidental que pretendía crear un “Teatro Mexicano” como expresión de la clase dominante urbana e ilustrada; cuando lo pertinente habría sido reconocer la existencia de teatros o de teatralidades que correspondieran a las distintas culturas que conforman el país. Por ejemplo:

1. Teatro indio y comunitario, presente sobre todo en el medio rural, pero también en el urbano. Dicho teatro mantiene la herencia de las culturas prehispánicas y se apropia, para sus fines, de elementos occidentales: ceremonias, danzas-drama, danzas, comedias,

⁹ Domingo Adame, “Max Aub en México: Teatro y crítica”, Cecilio Alonso (ed.) *Max Aub y el Laberinto español. Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"* (Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1996, 2 vols.), vol. 2, p. 794.

¹⁰ Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del Teatro* (Arco/Libros, Madrid, 1999), p. 13.

¹¹ Pilar Moraleda interpretó mi comentario en un sentido diferente: “En las ponencias de Bernardo Giner de los Ríos y de Domingo Adame se traza el panorama de esos años en los que autores como Villaurrutia, Usigli y Gorostiza crearon, prácticamente de la nada, el teatro mejicano”. Véase “Max Aub y su visión del teatro: entre las tablas y el “fantasma de papel”, en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el Laberinto español. Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"* (Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1996, 2 vols.), vol. 1, p. 222.

farsas, sainetes, loas, églogas, autos, entremeses, pastorelas, etc. Entre sus características están las siguientes: a) poseer un contenido y esencia de identidad; b) tener como función principal la legitimación de la cohesión grupal; y c) conservar series de complejos socioculturales, estructurados en “esquemas” o “sistemas” que tienen estrecha relación tanto con la memoria histórica como con una cosmogonía y una cosmovisión cuyas partes esenciales permanecen ocultas en la memoria colectiva y sólo reaparecen cíclicamente en las representaciones colectivas de tipo mágico-religioso y, siempre, en actitud solemne.¹²

2. Teatro popular urbano, que aunque de origen europeo, se convirtió –debido a la incorporación del lenguaje y de tipos populares– en la forma más representativa durante las tres primeras décadas del siglo XX. Si bien ha tenido un desarrollo accidentado, perdura hasta la actualidad y se practica en diversos lugares del país con las derivaciones y modificaciones a que ha dado lugar, como la carpa. Es de destacar el Teatro Regional de Yucatán, éste sí con una actividad ininterrumpida desde principios de siglo. Ubicada por los estudiosos entre el “género chico” (zarzuelas, sainetes, operetas, apropósitos y astracanes) y el “género ínfimo” (formas espectaculares procaces y vulgares),¹³ la “revista mexicana” – adjetivo que le fue agregado para diferenciarla de la española, francesa o americana, que influyeron en ella– consistía en una serie de cuadros cómicos que hacían referencia a personajes o situaciones políticas y sociales del momento, entre los cuales se intercalaban

¹² Manuel Jiménez Castillo: “Investigación sobre teatro indígena y campesino. Un punto de vista antropológico”, en *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral* (CITRU-INBA, México, 1992), pp. 44-45.

¹³ “El género chico mexicano es hijo legítimo del género chico español [...] muerto hacia 1910, al aparecer su hijo heredero y sucesor, el género ínfimo. Mezcla híbrida del género chico y del género ínfimo es la revista de espectáculo. Entre unos y otros, nace y triunfa y decrece la revista musical con argumento”. Véase Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la revolución mexicana* (Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1956), p. 15.

números musicales y bailables. Esta estructura sencilla y entretenida despertó el interés del público popular al que se dirigía, pero entre los espectadores no dejaron de figurar intelectuales, funcionarios y miembros de la clase media y alta. Inclusive se pueden encontrar en algunas revistas elementos vanguardistas y la participación de autores del teatro renovador.¹⁴ Por todo ello no es de extrañar que se le haya considerado germen de un “genuino teatro popular mexicano”.

3. Teatro educativo y de orientación popular, promovido por los gobiernos revolucionarios con un carácter didáctico y propagandístico que se difundió en las poblaciones rurales. Las múltiples formas teatrales que corresponden a esta tendencia pueden agruparse de la siguiente manera: Teatro educativo, Teatro folklórico, Teatro para el pueblo, Nuevo Teatro Popular y Teatro de títeres e infantil. Como resulta evidente, estas expresiones teatrales, con excepción de la última, no tienen pretensiones lucrativas; por lo tanto, para su producción suelen apoyarse en subsidios oficiales, aunque también han existido proyectos autogestivos. Su práctica y promoción abarca en conjunto la mayor parte del país; sin embargo, algunas de estas expresiones se circunscriben a un ámbito restringido, mientras otras lo trascienden. De igual manera, los espacios de representación son variados: desde teatros formales o al aire libre, pasando por estadios, carpas, escuelas, hasta plazas y calles. Por tratarse de un concepto teatral, más que de un género, sus realizadores y receptores han sido heterogéneos a lo largo del siglo: profesionales,

¹⁴ Alejandro Ortiz hace referencia a *1920*, de José F. Elizondo, con música de Eduardo Vigil y Robles, y a *Upa y Apa*, obra hecha con textos de Celestino Gorostiza, Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia, con decorados de Miguel Covarrubias, Julio Castellanos y Carlos Orozco Romero y con música, no sólo del dominio popular, sino también de autores como Gonzalo Curiel, Tata Nacho y nada menos que Blas Galindo y Silvestre Revueltas. Véase Alejandro Ortiz, “Aplicación de vanguardias en el teatro mexicano postrevolucionario”, en Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Sureda, (eds.), *Teatro, público y sociedad* (Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP, Perpignan, 1998), p. 488.

aficionados y estudiantes entre los primeros; niños, adultos, indígenas, campesinos, empleados, trabajadores y población marginal urbana, entre los segundos.

4. Teatro dramático de herencia burguesa europea, que se desarrolla sobre todo en las grandes ciudades. En la producción dramática de principios del siglo XX destacan, entre otras, aquellas obras en las cuales perdura la influencia del Romanticismo, o bien del Realismo y del naturalismo, en tanto copia de esos mismos movimientos en Europa. Lo característico de estas obras es que no guardan ninguna distancia con respecto a los modelos europeos, fundamentalmente franceses y españoles. El "Grupo de los Siete Autores Dramáticos" se aplicó a la búsqueda de una nueva estructura y argumentos, de un lenguaje coloquial del mexicano urbano, y a la caracterización de la clase media. Frente al realismo folklórico se hurgó en el mundo ilusorio de la clase media urbana. La Comedia Mexicana y sus continuadores impulsaron el teatro nacional, escénica y dramáticamente, favoreciendo una orientación comercial y conservadora, por lo que prevaleció el estilo decadente español. Rodolfo Usigli, por su parte, se fijó como meta la creación de un teatro mexicano que fuese nacional en su temática y realista en su estilo. Quería convertir el teatro en instrumento de crítica social y de ahí su axioma: "Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad".¹⁵ Para él, entre más local fuera la temática o la anécdota, mayor sentido de universalidad alcanzaría, siempre y cuando ese teatro tuviera la fuerza y la calidad formal para sostenerse a sí mismo. Los ámbitos en los que se lleva a cabo la práctica teatral

¹⁵ "Nuestra clase media no va al teatro porque es culta, sensible al buen arte y no lo encuentra en él. Cuando vaya, porque los autores, las empresas y los actores integren un verdadero experimento nacional, las compañías dejarán de requerir, llegarán hasta temer las subvenciones y renunciarán a representar mamotretos extranjeros. Cuando a la buena producción dramática europea de todas las épocas, organizada en forma de repertorio, se sume un buen teatro realista mexicano, será posible ir hacia un teatro poético que será la más grande hazaña del espíritu nativo". Véase Rodolfo Usigli, *Teatro Completo III* (Fondo de Cultura Económica, México, 1979), p. 446.

“dramática” se amplían a partir de la década de los cincuenta. El teatro comercial se vincula con la televisión para explotar la “fama” de los actores conocidos por los públicos masivos, con el consiguiente fomento de estereotipos. En cuanto a las instituciones, el INBA y el IMSS despliegan programas tanto en infraestructura escénica como en formación artística. En menor medida lo harán las universidades y otras dependencias del Estado. Desde su fundación, el 1º de enero de 1947, el Instituto Nacional de Bellas Artes se propuso la creación de una compañía dramática que tuviera como finalidad crear y favorecer el Teatro Nacional. Este proyecto no cristalizó sino hasta 1972 cuando surgió la Compañía Nacional de Teatro.

5. Teatro de experimentación y de investigación escénica, que rompe con las formas decimonónicas y advierte permanentemente sobre la necesidad de nuevas relaciones con la realidad. En la década de los veinte aparecen corrientes teatrales y dramaturgos que intentan transformar el teatro exigiendo un mayor rigor formal e introduciendo temas de actualidad tomados de las corrientes que, por esa época, se desarrollaban en Europa, la Unión Soviética y los Estados Unidos. Se trata de movimientos como el “Teatro de Ulises” (1928), el “Teatro de Ahora” y el “Teatro de Orientación” (1932). Por eso Rodolfo Usigli consideró la década de 1920 a 1930 como la primera del siglo en materia teatral.

En la década siguiente este movimiento se enriqueció con la presencia en México de directores teatrales y artistas provenientes de otros países, así como por la estancia de creadores mexicanos en el extranjero, lo cual posibilitó el conocimiento de nuevas técnicas y tendencias. Además, la pérdida de locales que se destinaron a espectáculos cinematográficos obligó a ciertos grupos teatrales a buscar nuevas alternativas de espacios.

No obstante, a partir de 1950 el teatro mexicano busca romper con la estética conservadora, convencional y decimonónica que, según el director Ludwik Margules,

reinaba en los escenarios de México. Él mismo agrega que la puesta en escena mexicana de 1950-1990 atravesó por tres etapas: la etapa del florecimiento y su *Sturm und Drang* (de los cincuenta-sesenta); la crisis de los ochenta, cuyo efecto devastador duró por lo menos diez años; y, finalmente, la irreversible agonía-*impasse* de los noventa.¹⁶

Es evidente que las afinidades de Max Aub fueron con el teatro dramático de herencia europea y con el de experimentación y renovación escénica.

Relación de Aub con el teatro en México

Por su producción dramática puede afirmarse que Aub nunca abandonó su condición de exiliado: los asuntos, los personajes, las estructuras mismas de sus obras así lo revelan. *Tránsito* (1947) trata directamente del exilio español y de la guerra civil: el protagonista Emilio es un refugiado español que está *en tránsito* mientras llega el momento de regresar a España. *El último piso* (1944) es protagonizada por Tamara, una exiliada rusa que huye de la dictadura comunista. *A la deriva* (1947) tiene una estructura muy sencilla: dos personajes y un escenario único, el cuarto de un hotel pobre. Un hombre y una mujer “de la calle” descubren que son marido y mujer (se habían perdido de vista a los pocos meses de casados al verse obligados a dejar el país a causa de su militancia socialista); ella es ahora espía de la policía francesa. Para Aub la delación es el peor de los delitos, siendo consecuencia de la falta de libertad vivida bajo los regímenes policiales. Otras dos obras, *Los guerrilleros* y *La cárcel*, comparten un mismo resorte escénico: el miedo a que entre los componentes del

¹⁶ Ludwik Margules, “Algunas reflexiones en torno a la puesta en escena mexicana de los años cincuenta a los años noventa”, Daniel Meyran y Alejandro Ortiz (eds.) *El teatro mexicano visto desde Europa* (Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP, Perpignan, 1994), pp. 279-289.

grupo exista un delator. *No* (1952) es una crítica a la división del mundo en dos bloques: comunista y capitalista.

No obstante la distancia temática que separa estas obras del contexto socio-cultural inmediato, Aub no se mantuvo ajeno al ámbito escénico local. Entre 1947 y 1949 ejerció la función de crítico escribiendo semanalmente sobre el teatro en México. También publicó "Las maneras de representar", un conjunto de once artículos en los que expuso los principios que, a su juicio, conforman el arte teatral. Dio clases de "Historia del teatro" y "Composición dramática" en la UNAM y formó parte, por breve tiempo, de una "Comisión de repertorio" en el INBA.

Todas estas actividades confirman el interés de Aub por colaborar en la formación ética y estética de los artistas y de los públicos.

En cuanto a lo que el teatro o las teatralidades en México aportaron a Aub, el dato más preciso remite al interés que despertó en él la obra de Xavier Villaurrutia. A Aub le interesó tanto su lenguaje como su fascinación con la muerte, y tanto fue así que escribió *Nuevo tercer acto*, como otro posible desenlace de *Invitación a la muerte*, de Villaurrutia, que, de hecho, constituyó su único intento de escribir "teatro mexicano". En algún momento Aub comentó:

He escrito cuentos mexicanos y seguiré escribiéndolos. Hasta tengo todavía sin hacer una gran novela mexicana. He hecho muchas películas mexicanas, malas, habladas en ese falso mexicano que hablan incluso los mexicanos más auténticos en el cine. Pero ¿teatro mexicano?¹⁷

¹⁷ Lois A. Kemp, "Diálogos con Max Aub", art. cit., p. 17.

El intento de Aub de escribir “teatro mexicano”, a juzgar por lo que se infiere de su *Nuevo tercer acto*, se reduce a la mención de lugares que forman parte de la geografía nacional y a la evocación de ciertos ambientes, como el mercado de San Cosme en el Distrito Federal, “todo residuos, basura, despojos, olor de podrido, y el suelo recubierto de lodo, cáscaras, y pellejos”.¹⁸ Esto demuestra lo limitado que era la noción que tenía Aub acerca del teatro mexicano. En contraparte, resulta difícil encontrar en algún texto de Aub el testimonio de que escribía “teatro español”, y sin embargo, lo era, en tanto que mostraba en él personas y situaciones ligadas profundamente a la sociedad y cultura españolas. Pero más allá de cuestiones de cultura nacional, lo que verdaderamente importa, como dice Silvia Monti, “es que los casos que se representan tienen validez universal y podrían ocurrir en cualquier parte del mundo”.¹⁹ Esto, desde luego, es una opinión formulada posteriormente al periodo de producción de la obra; lamentable –o afortunadamente– el teatro está anclado en el presente.

El problema de la representación

Entre 1940 y 1970 la producción teatral en México era predominantemente comercial, por un lado, e institucional, por otro, siendo esta última la encargada de otorgar subsidios a grupos experimentales. Las obras que se representaban comercialmente tenían que contar con el respaldo de la Unión de Autores Dramáticos, mientras que las que lo hacían con el apoyo de las instituciones gubernamentales debían tener el beneplácito de algún

¹⁸ Max Aub, *Teatro breve. Obras Completas, VII-B*, p. 430.

¹⁹ Silvia Monti, *art. cit.* p. 11.

funcionario cultural. Con los grupos renovadores había mayores posibilidades de dar a conocer a los autores nuevos o marginados por los circuitos hegemónicos.

Max Aub tuvo contacto con el teatro comercial a raíz del estreno de *La vida conyugal*;²⁰ con el institucional, en su calidad de miembro de una comisión del INBA; con el universitario, como profesor de la UNAM; y con los grupos renovadores, con motivo del estreno que realizó el Teatro Estudiantil Autónomo de *Una proposición decente*. Es decir que sus relaciones con el medio teatral eran propicias para lograr la escenificación de sus obras. Sin embargo, éstas no se montaron.

Al intentar explicarse su ausencia de los escenarios, el propio dramaturgo alude a la carga política de sus temas, a su postura vanguardista, al gran número de actores que requerían sus obras mayores. Si sus obras no se escenificaban, también pensaba que era “porque no era ni nacional, ni extranjero”.²¹

La razón lo asiste sólo en parte, pues teatro con carga política, vanguardista y con gran número de actores había en México por lo menos desde fines de la década de los veinte. Sí era un obstáculo importante, en cambio, su condición de exiliado que, en un país como México que buscaba su identidad nacional, tendía a convertirlo en un extraño.

Esto redujo las posibilidades de Aub quien, en lugar de emprender una intensa lucha para conseguir el propósito de todo autor dramático –sorprende que, habiendo

²⁰ *La vida conyugal* se estrenó profesionalmente el 4 de septiembre de 1944 en el Teatro Fábregas dentro de la temporada de la compañía Teatro de México. Tuvo como propósito contribuir a elevar la calidad del teatro en México. La dirección estuvo a cargo de Celestino Gorostiza quien, apoyado en su experiencia como director y en un elenco de actores provenientes (casi todos ellos) del Teatro de Orientación, realizó el montaje con rigor y creatividad.

²¹ Pilar Moraleda, *op. cit.*, p. 228.

participado en la formación de El Búho en Valencia, no haya intentado aquí algo semejante–, decidió continuar su camino escritural:

he llegado a la conclusión de que ya mis obras no se hacen... no me importa absolutamente nada la manera con que escribo el teatro con tal de que sea teatro, de que no me importa absolutamente nada la progresión del argumento, de que no me importa absolutamente nada lo que he enseñado durante tantos años en sindicatos y universidades acerca de la construcción dramática y la historia del teatro, sino, pura y sencillamente, que me importa hacer hablar a mis personajes, hacerlos plantear los problemas del día, para que los espectadores vean cuál es mi manera de enfocar los problemas y entablar así un auténtico diálogo entre la escena y el espectador a través de esta distancia que es el arte.²²

En el énfasis que Aub pone aquí en el diálogo de sus personajes reside, desde mi perspectiva, la mayor debilidad de su gran fortaleza creativa: su excesiva confianza en la palabra. El teatro no puede escribirse de cualquier manera: para ser teatro debe ser una escritura fijada en el cuerpo del actor.

Un hombre de la tenacidad de Aub podría haber logrado, como Usigli, Carballido o Argüelles, por citar sólo algunos de los dramaturgos mexicanos más representados, convencer a cuanto empresario o funcionario fuera necesario para alcanzar sus fines. Si no lo hizo, queremos suponer, fue por una decisión que –como todas en su vida– tomó libremente. Con toda seguridad prefirió exiliarse de los escenarios con tal de seguir

²² Ricardo Domenech y José Monleón, “Entrevista con el exiliado Max Aub, en Madrid”, *Primer Acto*, núm. 130, marzo de 1971, p. 50.

expresando sus ideas y aspirando a un nivel poético que en dichos escenarios apenas se alcanzaba.

En este sentido Max Aub comparte un sitio con otros dramaturgos mexicanos –con el ya citado Xavier Villaurrutia, pero también con Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, entre otros–, quienes, a pesar de aportar una nueva concepción al teatro y pese a suministrarle una fuerte dosis de poesía, paradójicamente, no tuvieron fortuna escénica.

Xavier Villaurrutia (1903-1950), que practicó la actuación y la dirección, llegó al teatro por la vía de la poesía; por eso fue puesto en duda el valor teatral de sus obras.²³ Lo mismo que Aub, cultivó el acto único en sus “autos profanos”: *Parece mentira* (1933), *¿En qué piensas?* (1934), *Ha llegado el momento* (1939), *Sea usted breve* (1938) y *El ausente* (1951), obras que tienen como hilo conductor un cuestionamiento de la realidad o falsedad de la existencia.

Alfonso Reyes (1889-1959) ha sido con toda seguridad el menos representado. Incursionó en el teatro con *Ifigenia cruel*, estrenada en 1934 por el teatro Orientación, y con *Landrú*, opereta estrenada en 1953, con una reposición en 1966. Otras de sus obras son *Égloga de los ciegos* (1925) y *El pájaro colorado* (1928). Acerca de *Ifigenia cruel* hay opiniones encontradas: según Nomland, “apenas puede llamarse teatro ya que es por completo estática y más bien un recital dramático que una obra”.²⁴ Mientras que para Héctor Azar “el diseño estructural de *Ifigenia cruel* contiene los ingredientes modulares de

²³ John B. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo 1900-1950* (INBA, México, 1967), p. 293.

²⁴ *Ibid.*, p. 257.

la tragedia clásica griega, y don Alfonso lo hizo de igual manera que los trágicos helenos diseñaron el trazo de sus obras maestras”.²⁵

Octavio Paz (1914-1998) escribió una sola obra dramática, *La hija de Rappaccini*, la cual constituye un parámetro para distinguir entre literaturidad y teatralidad en el texto dramático. Paz sabía que la creación dramática era sólo una parte de la obra teatral en el camino a su concretización escénica, para lo cual era necesario contar con un equipo creativo que asumiera el texto y que compartiera el mismo compromiso y la misma exigencia creativa que éste contenía. Paz se dio cuenta de que él no podría hacerse cargo de esa tarea, la cual correspondía a quienes habían determinado consagrarse por entero al teatro, así como él había elegido la literatura.

La hija de Rappaccini se estrenó en 1956 en una interpretación debida a Poesía en Voz Alta; posteriormente ha tenido dos reposiciones, una de ellas en versión operística. Fue escrita partiendo de una visión del teatro que reivindicaba no sólo el lenguaje poético, sino también el sentido lúdico y ritual del teatro como elementos que permanecen anclados profundamente en la inefable naturaleza humana.

Juan José Arreola (1918-2001), actor en su juventud, estudió teatro en París con Jean Louis Barrault y Louis Jouvet. Sin embargo a su regreso a México se hizo escritor profesional. Precisamente su participación en “Poesía en Voz Alta” fue como director literario. Sus incursiones dramáticas consistieron en dos obras breves, *Tercera llamada, tercera, o comenzamos sin usted* y *La hora de todos* (1955), puestas en escena ocasionalmente por grupos universitarios.

²⁵ Héctor Azar, *Funciones teatrales* (SEP-CADAC, México, 1982), p. 172.

Carlos Fuentes (1928-) es autor de tres obras de teatro: *El tuerto es rey* (1960), *Todos los gatos son pardos* (1969), que en su versión de 1990 cambió a *Ceremonias del alba*, y *Orquídeas a la luz de la luna*, estrenada por el Loeb Drama Theatre de Cambridge en 1982. Consecuente con su vocación literaria, Fuentes piensa que, así como la poesía y luego la narrativa han logrado expresar el ser mexicano, el “gran teatro” surgirá cuando hayamos rescatado nuestra voz. En ese sentido, considera válida cualquier iniciativa: “las gentes que están organizando teatro en las calles, en las carpas, tratando de darnos expresión, están llenando el gran vacío de nuestras voces que data de hace muchísimos siglos”. Finalmente, se asume como un autor cuyas obras tienen que ser ejecutadas y lamenta la escasa representación de sus obras.²⁶

Por todo lo expuesto es evidente que la obra de Aub comparte la misma problemática que la de estos notables autores, cuya producción y recepción exigen una determinada competencia intelectual, como no ocurre con el teatro destinado a públicos masivos y hecho con fines didácticos o de entretenimiento.

Es entonces de lamentar el que en los ámbitos donde se fomenta el ejercicio sistemático del pensamiento –las universidades y los centros culturales– un teatro con estas características no haya sido ni sea una práctica constante.

Por fortuna, el hecho de que las obras de Aub se hayan publicado nos permite albergar la esperanza de que en el futuro, conforme las sociedades se vuelvan más humanas y más creativas, dichas obras encuentren no sólo interlocutores atentos, sino también los tan deseados escenificadores.

Xalapa, Veracruz, octubre de 2003.

²⁶ De una entrevista de José Monleón con Carlos Fuentes publicada en *América Latina: teatro y revolución* (CELCIT, Caracas, 1978), p. 152.