

OJEADA AL TEATRO BREVE DE MAX AUB

Antonio Carreira

Max Aub se sintió siempre hombre de teatro, su primera y más firme vocación. De hecho, lo asombroso es que haya sido capaz de mantenerla tantos años, a pesar de su problemática relación con la escena misma:

El teatro... Créeme, el teatro duele. Que no guste, amarga; pero que se quede adentro... Sé lo que le dolía ese divieso a don Miguel. Valle era otra cosa.

Así se expresaba Max Aub en carta a Ricardo Doménech.¹ Por su parte, José Monleón precisa que “sus dramas han parecido más literarios y discursivos que atentos a las exigencias de orden dramático. Es, ciertamente, un teatro que suele renunciar a la hegemonía del argumento y a la dosificación intrigadora de las situaciones”². Para Arturo del Hoyo, “Max Aub da la impresión de tener mucho miedo a que sus obras teatrales sean o parezcan teatro de verdad”³. Juicios que han de conciliarse con el de Silvia Monti: “Nessuna delle sue opere è pensata senza tenere in conto il palcoscenico e il pubblico”⁴. Sería, pues, un autor que desde muy joven sintió la querencia del teatro y a la vez intentó despegarse de los usos y costumbres teatrales de su tiempo: un dramaturgo de vanguardia, más en la línea de Valle Inclán que en la de García Lorca, y que, por avatares históricos, acabaría escribiendo un teatro épico emparejable con el de Brecht.

“Sus obras no están formadas por asuntos, no son intrigas dramáticas, sino información y referencia; no las constituyen personajes en un ámbito cerrado, sino personas de fluencia vital. Nos informan, en virtud de su

¹ Citada por este en su “Semblanza del último Max Aub”, *Ínsula*, núms. 320-321 (julio-agosto de 1973), p. 7. En *La gallina ciega* (México: Joaquín Mortiz, 1971, p. 330) dice que su teatro “murió sin haber nacido”, y poco antes hace esta confesión: “No he nacido para comer y beber sino para decir lo que me parece, para publicar mi opinión... Por hacerlo me vi como me veo: sin poder estrenar ni en mi tierra ni en la otra que, por derecho, también es mía” (p. 328).

² *El teatro de Max Aub* (Madrid: Taurus, 1971), p. 24.

³ Prólogo a Max Aub, *Teatro completo* (México: Aguilar, 1968), p. 21.

⁴ *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub* (Roma: Bulzoni, 1992), p. 10.

esencia narrativa, de lo que pasa, pasó o pasaría”. Estas palabras de Arturo del Hoyo ponen el acento en el carácter épico del teatro aubiano⁵, aunque un poco antes indica cómo “más que acción es puro diálogo, casi diría diálogo socrático con que ayuda a sus personajes a parir la verdad que llevan dentro, o el significado de su situación en el mundo” (p. 19). En el mismo sentido se pronuncia Pilar Moraleda: “el equilibrio entre acción y diálogo suele romperse a favor del segundo”⁶. También Amelia de Paz señala el “olvido aparente de la escena y cierta propensión —en aumento con los años— a recrearse en la palabra desnuda”⁷. Para Juan Chabás, “la palabra tiene el ritmo de la acción, y cada personaje habla su propio idioma del mismo modo que tiene sus gestos singulares”⁸.

Esta observación enlaza con la creación de caracteres, que al propio Aub le parecía mucho más difícil que la de situaciones⁹, y que probablemente le interesaba también menos. Silvia Monti ha hablado de “una certa schematizzazione dei personaggi”, visible incluso en los dramas mayores¹⁰. Según esto, el teatro de Aub buscaría con preferencia las situaciones, sin hacerlas a ellas tampoco protagonistas, salvo en casos contados y a veces en tono irónico. Para Chabás, el drama de Aub está “compuesto de lo que acontece en el mundo y lo que va pasando a sus personajes, quienes, mientras viven, mientras hacen o les pasa esto o lo otro, no advierten que son una parte del mundo, que es el destino de ese mundo, y la forma de su estar en él, los elementos que inexorablemente determinan su conducta”¹¹. Esa interacción supone así un equilibrio entre las intrigas y las peripecias demasiado bien trazadas y los personajes demasiado característicos del teatro clásico y naturalista: el aubiano tiende a ser *une tranche de vie*, como buena parte de su novela. De ahí también sus típicos finales abiertos, debidos, como indica Silvia Monti, a la

⁵ A. del Hoyo, *op. cit.*, p. 20.

⁶ Pilar Moraleda, *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub* (Córdoba: Universidad, 1989), p. 242.

⁷ Amelia de Paz, “Lectura del teatro de Max Aub”, *Calas*, nº 2 (Málaga, diciembre de 1997), p. 75.

⁸ *Literatura española contemporánea* [1952], La Habana, 1974, p. 664.

⁹ “Lo más del teatro español en menos que nada”, *Papeles de Son Armadans*, LV (octubre de 1960), p. 30.

¹⁰ *Sala d’attesa*, p. 46.

¹¹ *Literatura española contemporánea*, ed. cit., p. 663.

imposibilidad de resolver de manera unívoca los conflictos planteados¹². Cuando la misma estudiosa dice que el realismo está “del tutto assente dal suo orizzonte creativo” (*op. cit.*, p. 117), no parece referirse a esta superior fidelidad de Aub a lo real, donde ni la verdad se conoce de forma absoluta, ni los planteamientos conducen a desenlaces previsibles, ni los personajes están trazados de una vez por todas.

Los estudiosos han destacado asimismo cómo el teatro de Aub, a semejanza de la poesía de Cernuda, se vio de pronto invadido por la historia, a partir de la guerra civil y el exilio: “Hasta el *San Juan*, el autor habla más de lo que ve o de lo que lee que de lo que le pasa. Será justamente ahora cuando su obra tome una fuerte condición testimonial”, establece Monleón, poniendo como fecha inicial de la segunda etapa el año 1942 en que se publica aquella tragedia, cuya acción transcurre en 1938¹³. Y algo similar afirman Del Hoyo (p. 16), Soldevila (p. 165) y otros. Como sintetiza Amelia de Paz:

En la trayectoria, creciente en verosimilitud, hacia las obras mayores de Aub, los personajes dejarán de ser guiñolescos para plantar cara a los hombres guiñolescos que habitan el siglo; paradójicamente, la distancia entre el mundo y el teatro aumenta, como en una ecuación inversa, a medida que se va ganando en realismo: a un mundo más degradante, un teatro más dignificador.¹⁴

El teatro de Aub admite varias clasificaciones. Aub propuso una formal, útil para nuestro propósito: teatro mayor, teatro menor, y piezas en un acto. En ella hay que entender por mayor el que da “primacía a lo colectivo”, y por menor el teatro que “presenta en primer término problemas individuales”; clasificación insatisfactoria, en opinión de Soldevila, porque hay piezas en un acto, como *El Cerco*, que dan primacía a lo colectivo, mientras que la más extensa, *Morir por cerrar los ojos*, pertenece a ambos grupos¹⁵. El propio Aub, a la hora de reunir en volumen su *Teatro completo*, ideó otra clasificación que separa el teatro mayor del teatro en un acto, y subdivide este en varios apartados formales (“Monólogos”, “Teatrillo”, “Diversiones”) y temáticos (“Los trasterrados”, “Teatro de la España de

¹² *Sala d'attesa*, p. 14.

¹³ J. Monleón, *El teatro de Max Aub*, p. 55.

¹⁴ A. de Paz, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵ I. Soldevila Durante, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub* (Segorbe: Fundación Max Aub, 1999), p. 173, nota.

Franco”, “Las vueltas”, “Teatro policiaco”), donde lo más discutible acaso sea la inclusión de *Deseada* dentro del “Teatrillo”. A razones cronológicas, por último, obedece la agrupación del “Teatro de circunstancias” y el llamado “Teatro primero”, que recoge la obra compuesta hasta 1935 en uno o varios actos.

A Max Aub por su fecundidad se le ha comparado, muy hiperbólicamente, con Lope de Vega, y por su naturaleza proteica, con Picasso. Incluso José García Lora ha conectado ambos rasgos: “Al revés que Lope, no repite las fórmulas sino que cada producción representa un nuevo invento, un nuevo estilo, revela un aspecto inédito de su personalidad”¹⁶. Lo que no se ha dicho tanto es que Aub, como sus modelos, es un autor muy desigual, cuya calidad más sostenida podría encontrarse en su teatro breve —y no ha faltado quien opine lo mismo del cuento, su correlato narrativo: “Los dramas de un acto son a menudo más compactos, dramáticamente, y con frecuencia son mejores que algunos de los dramas de tres actos”, piensa Ángel Borrás¹⁷, citando a Domingo Pérez Minik en abono de la misma idea. Silvia Monti intenta dar con la causa: “L’atto unico si adatta meglio del drama di estensione normale a contenuti politici e di denuncia, nonchè a sostenere le situazioni paradossali del teatro del assurdo, ambiti tra i quali oscilla la drammaturgia aubiana”¹⁸. En forma inversa, también Monleón observa que Aub “ha intentado someterse a ciertas leyes dramáticas —*No, Deseada...*—, pero quizá sea ese, precisamente, su teatro menos vivo, menos rico y sugerente. Calificaciones estas —rico, vivo, sugerente— que uno reservaría para su teatro antiteatral, hecho de dudas”¹⁹. A su juicio, la tensión originada “se resuelve muchas veces en el acto único, quizá porque su estructura —generalmente monosituacional— permite al autor liberarse de la servidumbre a los personajes propia de una obra larga” (p. 25). Interrogado Aub acerca de la exactitud de tal explicación, optó por la evasiva: “Monleón no podrá creer nunca que soy perezoso”²⁰.

¹⁶ “Fabulación dramática del fabuloso Max Aub”, *Ínsula*, nº 222 (mayo de 1965), p. 14.

¹⁷ *El teatro del exilio de Max Aub* (Sevilla: Universidad, 1975), p. 30.

¹⁸ *Sala d’attesa*, p. 137.

¹⁹ *El teatro de Max Aub*, p. 26.

²⁰ A. C. Isasi, “El teatro de Max Aub (entrevista con el autor)”, *Ínsula*, núms. 320-321 (julio-agosto de 1973), p. 4.

El recuento de las obras en un acto compuestas por Aub arroja el siguiente resultado: cinco obras en el Teatro primero: *Crimen*, *El desconfiado prodigioso*, *Una botella*, *El celoso y su enamorada* y *Espejo de avaricia*, este último luego ampliado a tres actos, que es la versión aparecida en el *Teatro completo*. Vienen luego nueve consideradas Teatro de circunstancias, varias de las cuales calificó Aub de “obrillas de guerra, que son de encargo o de necesidad”²¹: *Jácara del avaro*, *El agua no es del cielo*, *Pedro López García*, *Las dos hermanas*, *Fábula del bosque*, *Por Teruel*, *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?*, *Juan ríe*, *Juan llora* y *Frescos sobre la guerra*. Compuestas entre 1935 y 1937, siete, es decir, la mayoría, no merecieron ser recogidas en los dos tomos de *Obras en un acto*, de 1960; la última tampoco figura en el *Teatro completo* de 1968. Siguen los *Tres monólogos y uno solo verdadero*, obras de total madurez. Bajo la rúbrica de Los trasterrados, cuatro obras: *A la deriva*, *Tránsito*, *El puerto* y *El último piso*. Tres obras constituyen el Teatro de la España de Franco: *Los guerrilleros*, *La cárcel* y *Un olvido*, aunque las tres *Vueltas* podrían agruparse bajo el mismo epígrafe. Tres más forman el Teatro policiaco: *Un anarquista*, *Los excelentes varones* y *Así fue*. Siete se denominan Teatrillo: *Los muertos* (ampliada a tres actos en 1971), *Otros muertos*, *Uno de tantos*, *Nuevo tercer acto*, *Una no sabe lo que lleva dentro*, *Comedia que no acaba* y *María*. Y por último hay tres Diversiones: *Una proposición decente*, *El gran director* y *Dramoncillo*. A ellas puede agregarse *Del amor* (1960), y dos textos muy menores que luego mencionaremos. En total, cuarenta y una obras, más los dos esbozos que decimos. Aunque escritas en un acto, *Deseada*, *La vuelta: 1964* y *El cerco*, por su intención y dimensiones, quedan más próximas al Teatro mayor, como sucede a los monólogos. Pilar Moraleda ha dedicado una monografía a las obras comprendidas en los dos últimos apartados: Teatrillo y Diversiones (cf. nota 6). Nuestro propósito ahora es examinar los tanteos iniciales, incluidos en Teatro primero y Teatro de circunstancias, y extraer de ellos alguna valoración.

El *Crimen* que Max Aub esperaba que le fuese perdonado es su primer escrito teatral, de 1923, pieza en un acto reveladora de un oficio sorprendente en un mozo de 18 años. Cuando el autor afirma que su lectura es necesaria para la comprensión de su obra ha de aludir al tipo de teatro

²¹ A. C. Isasi, *op. cit.*, p. 4. Preguntado por qué había renunciado a publicar las piezas de circunstancias respondió: “No valen la pena; sigo en mis trece”.

que no quiso cultivar, de ahí el subtítulo irónico: melodrama. Lo que está menos claro es por qué le parece “una obrita mal escrita”, ya que, a nuestro juicio, nada le sobra ni le falta: diálogo ágil, situación verosímil, desenlace imprevisible, y un colofón que da a lo sucedido el necesario tinte de ambigüedad²². Su plan no admite digresiones: consiste en un drama de asunto calderoniano reducido a sus líneas esenciales, aunque sin dogmatismo; al final, el coro de vecinos, y cada lector / espectador, no sabe a qué carta quedarse respecto a la culpabilidad de las víctimas. De alguna forma, podría decirse que *Crimen* es al teatro breve lo que *Deseada* será mucho más tarde respecto al teatro mayor: “un ejercicio de retórica”, en palabras de Max Aub, o “una excursión, un *week-end* estético”, en las de R. Doménech²³. El autor se demuestra a sí mismo su capacidad de componer según las reglas de la llamada carpintería teatral o teología de las candilejas, y pasa a otra cosa. La tentación neoclásica no es rara en las vanguardias, y suele producir obras perfectas, aunque de escasa vitalidad: recuérdese la Sinfonía clásica de Prokófiev, o la *Égloga, Elegía, Oda* de Cernuda.

El desconfiado prodigioso, de 1924, supone un viraje de Aub hacia la farsa más o menos deshumanizada. La acotación inicial lo subraya: “Los personajes son casi marionetas. No tengo la seguridad de si llevan máscaras”. Al comienzo el ambiente pueblerino recuerda *Los muertos*, de 1945, uno de esos “cuadros, un tanto azorinianos, del vivir insignificante, tedioso o corrompido de algunos estancados lugares de España”²⁴, con un matrimonio entre un marido cascarrabias y una mujer resignada a su suerte. Los pasajes paralelos y las posturas encontradas entre don Nicolás y el juez no pretenden más que subrayar la dificultad de la comunicación humana, muy presente en el teatro de Aub. De pronto, la estampa se transforma por obra de un diálogo entre el protagonista y su doble, prueba de que la conversación previa ha dejado poca huella en el prodigioso desconfiado, quien decide mostrar con hechos la veracidad de sus opiniones. Como consecuencia, finge abandonar sus sospechas y aparentar ingenuidad. Todo concluye dándole la razón, ya que su mujer y su amigo, a quienes por separado confía un secreto, lo traicionan. La historia del personaje

²² Y del todo incomprensible nos resulta lo que añade luego: “Trata, muy de otra manera, del asesinato de Ben Barka” (A. C. Isasi Angulo, *op. cit.*, p. 4). Como es sabido, el político marroquí desapareció en París en 1960.

²³ Introducción a M. Aub, *Morir por cerrar los ojos* (Barcelona: Aymá, 1967), p. 21.

²⁴ A. del Hoyo, *op. cit.*, p. 17.

empeñado en demostrar su propia lucidez al desconfiar de sus semejantes recuerda mucho al *Cocu Magnifique* de Crommelynck, famoso por aquellas fechas, pero el desenlace contiene uno de esos trucos a los que Aub no suele recurrir más que en las farsas: las pistolas con que don Nicolás dispara a los traidores solo están cargadas con pólvora, de manera que al poco rato los supuestos cadáveres desaparecen y don Nicolás pierde el juicio. Con ello, la representación se interrumpe, como si quien ha enloquecido no fuese el personaje sino el actor. Si por un lado la esposa y el amigo hacen teatro dentro del drama al fingirse muertos, por otro, el aldeano que pide disculpas por la interrupción mete la realidad de la representación dentro del mismo argumento, borrando los límites entre sus distintos niveles.

Algo parecido sucede al comienzo y al final de *Una botella* (1924), cuando las palabras del autor se ven cortadas por un espectador que asoma en escena y grita: “¡Farsante!”, a lo que el autor replica en tono triste: “¡Qué remedio me queda!” Esta ruptura de la cuarta pared, como se le ha llamado, es recurso que utiliza Aub también en *No*, cuando unos personajes se salvan huyendo por el patio de butacas. *Una botella*, sin embargo, en cuanto teatro tiene muy escasa entidad. Max Aub da un paso más en la vía simplificadora, y encuentra su propio límite, al que venía apuntando desde *Crimen*: el perspectivismo, la relatividad del conocimiento humano. “Un afán filosófico —metateatral, diríamos, pues las piezas aubianas son la metafísica de la escena, en el sentido etimológico— abocó a Max Aub al teatro”, resume Amelia de Paz (*op. cit.*, p. 77). Pero como la farsa ha de hacer reír, los borrachos protagonistas la emprenden a palos con los dos pseudofilósofos, Arlequín y Payaso, que pretenden marearlos con sofismas. La atmósfera de entremés se ve reforzada por un último altercado entre el espectador y el autor, incapaz de enderezar la obra, mientras de su concha sale también el apuntador, tímido ensayo pirandelliano de lo que años más tarde ocurrirá en *Dramoncillo* (1948).

El tema de la desconfianza se acentúa en la siguiente farsa, *El celoso y su enamorada*, de 1925, más próxima a Crommelynck que la anterior. Dividida en tres cuadros, presenta a una pareja de jóvenes, el ama de ella, el pregonero y dos coros, uno de ocho pretendientes y otro de cuatro prostitutas. Todo es elemental y primario: los celos del marido, la abnegación de la esposa, la condición monomaniaca de cada pretendiente. Lo humano va dejando lugar a lo funambulesco; el autor insiste en llamar fanteoches o carátulas a sus personajes, que incluso suelen repetir al final de

sus parlamentos la misma frase que al principio. Se diría que el efecto buscado es similar al de la pintura cubista: reducir lo complejo a planos y volúmenes geométricos. La única que conserva algo de espíritu en medio de los autómatas es la joven esposa, a quien los celos del marido empujan a arrancarse los ojos. Tras un cuadro fuertemente irreal en que su marido no la reconoce, en el último la encuentra en un burdel y, tras lanzarle retorcidos reproches, la estrangula, consumando su martirio.²⁵ Fácil es reconocer, en el encuentro, la situación que Aub desarrolla en la pieza titulada *A la deriva* (1943), donde, a pesar del planteamiento serio, la dosis de irrealidad no es menor que en la farsa: allí un marido, tras veinte años de separación, encuentra también a su mujer en un prostíbulo y tampoco la reconoce²⁶. Al fin, sabiendo que practica la delación, quiere matarla, pero desiste de hacerlo.

Este camino no podía llevar muy lejos a Max Aub, como no fuese al teatro de marionetas. Bastante de su estética perdura en *Narciso*, de 1927, obra en tres actos que remoja y actualiza el viejo mito, introduciendo en escena un corifeo chusco que narra, comenta y anticipa según se le antoja, y un coro de amigas de Eco. El resultado, abstracto y deshumanizado, es un juego de arte por el arte, con personajes huecos y diálogos insulsos.

²⁵ Vale la pena de examinar una cuestión relacionada con la génesis de esta obra, cuyo motivo central no sabemos dónde lo pudo encontrar Max Aub. Ángel González Palencia publicó en 1932 un erudito artículo titulado “La doncella que se sacó los ojos” (*Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, IX, pp. 181-200 y 272-294), que recoge testimonios antiguos y modernos de su difusión. Entre otros, la historia de una monja que, perseguida por la belleza de sus ojos, se los arranca para conservar la castidad, ya incluida en el *Pratum spirituale* de Juan Moschus, Eykratas, monje griego muerto en el 619. Otro relato italiano de igual contenido constituye el milagro 5º, 3ª parte del *Libro dei cinquanta miracoli della Vergine*, del s. XIII. Luego, la historia de Sor Dea y misser Zibedeo, en el s. XV, con la variante de que la monja recupera milagrosamente los ojos, caso similar a otro del *Libro de los Exemplos de Clemente Sánchez de Vercial*. Por último la historia de la beata Lucía, francesa, dicha la Casta, monja dominica muerta en 1420, que tras arrancarse los ojos también los habría recuperado. Referida, por confusión, a Santa Lucía, joven siciliana obligada a prostituirse y martirizada en tiempos de Diocleciano, aparece ya en los *Parthenice Septem*, de fray Bautista Mantuano, y pasa a ediciones tardías del *Flos Sanctorum*; de ahí que en la iconografía se represente a esta santa sosteniendo un plato con sus ojos. Concluye González Palencia mencionando varias comedias clásicas donde se recrea la leyenda, que llega al *Drama Universal* de Campoamor.

²⁶ “A pesar de lo forzado del planteamiento y de su brusco desenlace, *A la deriva*... da cuenta de ese clima policiaco que sacudió Europa”, dice R. Doménech, *op. cit.*, p. 57. Según Monleón, “la obra se le va de las manos a Aub”, *El teatro...*, p. 78.

El motivo del avaro, de sobra conocido, atrajo a Max Aub lo suficiente como para dedicarle tres obras en el espacio de diez años. La primera, *Espejo de avaricia*, compuesta en 1925, es una pequeña obra maestra, luego modificada al ampliarse a tres actos en 1934. Luego está la última, *Jácara del avaro*, de 1935, asimismo magistral. En *Espejo de avaricia* el avaro se llama Alejandro, nombre parlante para quien recuerde que tal figura fue, en la literatura clásica, paradigma de la liberalidad. El rasgo, no poco galdosiano, desaparecerá en la versión ampliada, donde al avaro se rebautiza como Eusebio, mientras que en la *Jácara* carece de nombre. El argumento de *Espejo de avaricia* puede dividirse en tres breves escenas: en la primera vemos al avaro discutir con el ama, que apenas consigue sonsacarle a su amo unos céntimos para atender a las necesidades domésticas. Si se prescinde de la lejana relación sentimental entre ellos, evocada rápidamente, esta parte recuerda la disputa del avaro Euclión con su criada Estáfila en el primer acto de la *Aulularia* de Plauto. La segunda escena recoge la entrada del notario, que viene a notificarle al avaro que ha heredado una fortuna de un pariente emigrado. El cómodo expediente de la herencia, de que echa mano también el criado de la *Jácara*, sirve aquí para presentar a un notario chiflado, que sueña con adquirir rarezas filatélicas de las colonias, e intenta encandilar con ellas al avaro; este, en cambio, toma pie en los nombres exóticos para echar a volar su imaginación y filosofar acerca del dinero como esencia de todo. En la tercera escena, ido ya el notario, asistimos al arrebato del avaro, a quien se le presentan pintorescos enviados de los piratas, de los jesuitas, de Crespo, de los buscadores de oro, de Rockefeller, de los Incas, que vienen a ofrecerle sus riquezas. La criada rompe el ensueño pidiéndole dinero para comer al día siguiente, a lo cual el avaro se niega precisamente por eso: ahora es cuando puede poseer todo el oro del mundo y no piensa desprenderse de él. La trama, obviamente, no tiene nada que ver con una situación real, pero mantiene toda su coherencia con fuerte lógica interna, incluso mediante la contraposición de las dos chifladuras masculinas con el humilde prosaísmo del ama.

Dejando a un lado la versión en tres actos, mucho más próxima a *L'Avare* de Molière si se excluye el enredo amoroso de esta comedia, la *Jácara*, de 1935, compuesta para las Misiones Pedagógicas que dirigía Casona, presenta un punto de partida original y en cierto modo valenciano: un descuido del criado, significativamente denominado Mil, ha hecho que el agua de una acequia descubra una arqueta en que el avaro guarda sus monedas. En esto de nuevo Plauto es la fuente remota. Pero la jácara

evoluciona pronto en forma insospechada. Antes de que el avaro encuentre nuevo escondrijo para su cofre, se anuncia una patulea de sobrinos. Mil, sin que su amo lo advierta, cambia la caja de las monedas por otra igual llena de galletas. El avaro, para que no le descubran su tesoro, decide tragarse las monedas, se infla de galletas y cae enfermo. Los sobrinos lo encuentran en tal estado que llaman a un médico. Mil, disfrazado de médico molieresco, entra y en medio de latinajos receta una purga capaz de disolver hasta los metales. Cuando, recibida la purga, por fin el avaro recobra el habla, explica lo sucedido y maldice al médico causante de su ruina, con lo cual los sobrinos lo abandonan, en una desbandada no muy lejana de la que se da en *El celoso y su enamorada* cuando los pretendientes descubren ciega a la joven. Mil, que tiene las monedas a buen recaudo, reaparece sin disfraz, anuncia que ha heredado, y el avaro tiene que aceptar su puesto. La diferencia entre la farsa y la jácara es muy marcada: en la farsa, la verosimilitud se había reducido al mínimo, pero de alguna forma subsiste. En la jácara hay, por decirlo así, una gramática propia: las cosas funcionan mucho más en el plano simbólico, casi como si se tratase de un cuento fantástico.²⁷

Max Aub, al preparar su *Teatro completo*, separó la *Jácara del avaro* del grupo *Diversiones*, que la había acogido en las *Obras en un acto*, y la incluyó en el Teatro de circunstancias, sin que se vea más razón para ello que elevar algo el nivel de un grupo cuyas piezas poca gloria añaden a su autor. En ellas el esquematismo degenera en simplificación didáctica y a veces en coplas de ciego: el lobo Fascio, la corneja Traicionera, doña Realidad, Juan Optimista y Juan Pesimista son penosas abstracciones que ni en aquellas circunstancias podían hacer servicio a la causa, ni tampoco ahora se pueden tomar más en serio que las igualmente deleznable y bienintencionadas escritas en sentido contrario. La única excepción es *Pedro López García*, considerada “historia de una toma de conciencia de clase” y auto sacramental²⁸, gracias a que, aun dentro del esperable reparto de buenos y malos, el antagonista manifiesta, de nuevo en diálogo con su doble, inesperados conflictos de carácter ético. Esta obra

²⁷ Sobre esta obra solo conocemos un estudio de Víctor Manuel Irún Vozmediano, publicado en AA. VV., *Max Aub y el laberinto español*, ed. de Cecilio Alonso (Valencia: Ayuntamiento, 1996), I, pp. 269-274.

²⁸ R. Doménech, *op. cit.*, p. 38, y Hub Hermans, “Max Aub y el Auto Sacramental en los años treinta”, en AA. VV., *Max Aub y el laberinto español*, ed. cit., I, pp. 275-285.

será la que inicie el teatro comprometido, no panfletario, de Max Aub, que tantos frutos habrá de dar, con ciertos altibajos, en los siguientes decenios. A partir de ahí, y con pocas salvedades, se hará verdad su declaración: “Mi teatro, al igual que mis novelas, no hace sino intentar dejar constancia de lo que vi y de cómo lo vi (a través de otros)”²⁹. De todas formas, enlazando con lo dicho antes, Max Aub no debió de tener demasiada fe en la representabilidad de varias de sus piezas breves. Alguna vez pensó agruparlas según dos patrones, uno monocorde y otro variopinto, a fin de conseguir espectáculos de duración normal³⁰, pero una de las mejores, *Comedia que no acaba*, quedó, efectivamente, inacabada, de forma que, como sugiere García Lora, para su representación se debería desarrollar alguna de las sugerencias del propio autor³¹, es decir, habría que hacer con ella algo parecido a lo que Aub hizo con el extraño drama de Xavier Villaurrutia *Invitación a la muerte* (1943). Otras, no sabemos cuáles, “fueron escritas para que sirvieran de ejercicios en sus clases” de Teoría y composición en la Universidad Nacional de México³².

Para terminar, recordaremos esos dos textos que cabría añadir a una edición completa del teatro breve aubiano. El primero es la *Zarzuela representada en honor de la sexta década de Alfonso Reyes*, compuesta en 1949 y recientemente recuperada en el volumen de *Cuerpos presentes*³³. Subtitulada *Loa*, tiene la particularidad de estar en verso. En ella intervienen dos diablillos, las Siete Virtudes, un Coro de Maldicientes, la Fama y las Tres Gracias, que juntos y por separado cantan los loores del

²⁹ A. C. Isasi, *op. cit.*, p. 4.

³⁰ Colofón a *Obras en un acto* (México: UNAM, 1960), II, p. 305.

³¹ *Op. cit.*, *Ínsula*, núms. 224-225 (julio-agosto de 1965), p. 28. Pilar Moraleda se ha esforzado en demostrar que la obra sí termina y que los finales no convencieron al autor por ser poco viables (*Temas y técnicas...*, cit., pp. 87-96). Con todo, es cierto que su puesta en escena tal cual Aub la dejó produciría perplejidad.

³² P. Moraleda, *Temas y técnicas...*, p. 36. Serían, por tanto, obras posteriores a 1949, lo que deja pocas posibilidades. Hay que advertir, no obstante, que las fechas de composición dadas por Aub a alguna de sus piezas no son muy de fiar: es el caso de *Un olvido*, datada en 1947, cuya acción transcurre en 1949, y *No*, que se dice escrita en 1949, y cuya acción sucede en 1951.

³³ Ed. de J. C. Mainer (Segorbe: Fundación Aub, 2001), pp. 281-284. La *Zarzuela* apareció en el raro *Homenaje a Alfonso Reyes en sus 60 años*, México: Fondo de Cultura Económica, 1949; 14 páginas sin numerar. El texto de Aub ocupa las pp. 6 y 9. Según nos comunica Gabriel Rojo, también salió en *México en la Cultura*, suplemento del diario *Novedades* (México D. F.), 29 de mayo de 1949, p. 2.

ilustre sexagenario, tomándole el pelo (es un decir) con suavidad, incluso jugando muy aubianamente con las palabras.

El segundo es un fragmento de *La gallina ciega*, donde se titula *Paso del señor Director General de Seguridad*³⁴. Se divide en prólogo y tres cuadros, y se refiere, sin duda, a la experiencia del propio Aub, a quien, en octubre de 1969, se le habría prohibido, por mera formalidad burocrática, una lectura de su obra en el Teatro Fígaro de Madrid, luego celebrada una semana después. De hecho, el autor que allí sale representa al propio Aub, y con él, designada por su inicial, su esposa, un amigo que Manuel Aznar ha identificado como José Monleón, el Director General de Seguridad y una actriz, que ha de ser Nuria Espert; la rápida conclusión se pone en boca de Buero Vallejo. Es un texto sin duda poco relevante, pero al parecer refleja con fidelidad lo sucedido, y muestra bien la peculiar forma que Max Aub tiene de concebir *sub specie theatri* los hechos más corrientes de la vida, tal como los representa *La vuelta: 1964*. Toda persona actúa por determinados principios o intereses, que la ausencia de narrador deja al descubierto según la habilidad de cada cual para mostrarlos u ocultarlos, a fin de que el lector, o en su caso el espectador, los interprete. Desde las piezas irreales y heterodoxas de sus comienzos hasta este *Paso*, que será la última página dramática compuesta por Aub, su teatro breve ha gravitado crecientemente hacia la mimesis, alcanzándola de lleno siempre que el asunto lo permitía.

³⁴ *La gallina ciega*, ed. cit., pp. 301-307.