

Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)

Introduzione e cura di
Pierangela ADINOLFI e Felisa BERMEJO CALLEJA



«QuadRi»
Quaderni di RiCOGNIZIONI

I presenti studi fanno parte del progetto “Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze”, finanziato con i Fondi per la ricerca locale del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell’Università degli Studi di Torino (2016).

Pierangela Adinolfi, Felisa Bermejo Calleja (edited by), *Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)*, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne - Università degli Studi di Torino, Torino 2019 - ISBN 9788875901332

In copertina: Auguste Lauré, *Théâtre de l'Académie royale de musique*, 1864.

Progetto grafico e impaginazione: Arun Maltese (www.bibliobear.com)

«QuadRi»
Quaderni di *RiCOGNIZIONI*
IX
2019

I «QUADERNI DI RICOGNIZIONI»

«*Quadri*» – *Quaderni di RiCOGNIZIONI* è la collana curata dal Comitato scientifico e dalla Redazione di *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne*, edita online dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. La rivista e i suoi *Quaderni* nascono con l'intento di promuovere ri-cognizioni, sia trattando da prospettive diverse autori, movimenti, argomenti ampiamente dibattuti della cultura mondiale, sia ospitando interventi su questioni linguistiche e letterarie non ancora sufficientemente indagate. I *Quaderni di RiCOGNIZIONI* sono destinati ad accogliere in forma di volume i risultati di progetti di ricerca e gli atti di convegni e incontri di studio.

ISSN: 2420-7969

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile • Paolo Bertinetti (Università di Torino); **Direttore editoriale** • Carla MARELLO (Università di Torino)

COMITATO DI REDAZIONE

Pierangela ADINOLFI (Università di Torino), Alberto BARACCO (Università di Torino), Elisabetta BENIGNI (Università di Torino), María Felisa BERMEJO CALLEJA (Università di Torino), Silvano CALVETTO (Università di Torino), Gianluca COCI (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino), Peggy KATELHOEN (Università di Torino), Massimo MAURIZIO (Università di Torino), Patricia KOTTELAT (Università di Torino), Enrico LUSSO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Alessandra MOLINO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Matteo REI (Università di Torino)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Alberto BARACCO (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Matteo REI (Università di Torino)

COMITATO SCIENTIFICO

Ioana BOTH (Universitatea «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca), Suranjan DAS (Università di Calcutta), Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ (Universidad de León), Andrea CAROSSO (Università di Torino), Emanuele CICCARELLA (Università di Torino), Thierry FONTENELLE (Translation Center for the Bodies of the European Union, Luxembourg), Natal'ja Ju. GRJAKALOVA («Puškinskij Dom», Accademia delle Scienze di San Pietroburgo), Philip HORNE (University College, London), Krystyna JAWORSKA (Università di Torino), Ada LONNI (Università di Torino), Maria Grazia MARGARITO (Università di Torino), Fernando J.B. MARTINHO (Università di Lisbona), Francine MAZIÈRE (Université Paris 13), Riccardo MORELLO (Università di Torino), Francesco PANERO (Università di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino), Virginia PULCINI (Università di Torino), Giovanni RONCO (Università di Torino), Michael RUNDELL (Lexicography MasterClass), Elmar SCHAFFROTH (Universität Düsseldorf), Mikołaj SOKOŁOWSKI (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa), Michelguglielmo TORRI (Università di Torino), Claudia Maria TRESSO (Università di Torino), Jorge URRUTIA (Universidad «Carlos III», Madrid), Inuhiko YOMOTA (Kyoto University of Art & Design), François ZABBAL (Institut du Monde Arabe, Paris)

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Centro Aldo Moro

Via Verdi fronte n. 41, Torino

SITO WEB: <http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

CONTATTI

RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-MAIL: ricognizioni.lingue@unito.it

Issn: 2384-8987



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).

Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)

Introduzione e cura di
Pierangela ADINOLFI e Felisa BERMEJO CALLEJA



UNIVERSITÀ
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E
CULTURE MODERNE

I contributi pubblicati nel presente volume sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* da parte del Comitato Scientifico
che ne attesta la validità

SOMMARIO

Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)

a cura di Pierangela ADINOLFI e Felisa BERMEJO CALLEJA

- 9-12 Pierangela Adinolfi, Felisa Bermejo Calleja, *Introduzione*
- 13-28 Francisco Gutiérrez Carbajo, *La mujer reivindicadora en el siglo de oro*
- 29-41 Giorgia Esposito, *Memoria y polifonía en Liceo de niñas de Nona Fernández*
- 43-56 Barbara Greco, *Superchería y autobiografismo en La vuelta 1964 de Max Aub*
- 57-75 Alex Borio, *Ricezione della scena teatrale spagnola su riviste torinesi*
- 77-91 Anne Teulade, *Comment d'Ouille pense la comédie*
- 93-105 Miriam Begliomini, *Un spectacle méditerranéen : La Clémence du Pacha de Gabriel Audisio*
- 107-119 Roberta Sapino, « *Pour mon plaisir à moi d'user de mon langage* » *Isabella Morra entre l'Italie et la France*
- 121-135 José Camões, *Um teatro ao natural. Os textos e as práticas cénicas no século XVI em Portugal*
- 137-148 Gaia Bertoneri, “*Harbinger*”: *o Teatro mental de Ana Teresa Pereira*

SUPERCHERÍA Y AUTOBIOGRAFISMO EN *LA VUELTA 1964* DE MAX AUB

Barbara GRECO

ABSTRACT • Max Aub's *La vuelta 1964* is a special case of false theatre, in which the author adopts the most peculiar techniques of his "apocryphal poetic", such as genre hybridization, dialectics of history and fiction and multi-perspective approach, to treat the theme of Spanish republican exile and its individual and social implications in the exiled identity. Aub's imaginary brother, the writer Rodrigo, represents the author's *alter-ego* and his own dramatic condition of being removed from his country's national literature; problematic issue that connects this theatrical dialogue to the tale *El remate* (1961) and the autobiographical diary *La gallina ciega* (1969).

KEYWORDS • Max Aub – *La vuelta 1964* – Apocryphal poetic – Apocryphal theatre – Exile

*Pavese tenía razón: lo terrible no es el exilio
–el "confino"– sino volver.
Max Aub, La vuelta 1964*

1. *Las vueltas* o la trilogía de lo imposible

Dentro de la amplia producción apócrifa aubiana, *La vuelta 1964* constituye sin lugar a dudas un caso especial, al menos por dos razones que conciernen al género literario y a la construcción del personaje principal. Se trata, de hecho, del único ejemplo de superchería dramática y donde el protagonista presenta destacados rasgos autobiográficos, es decir, se puede considerar como un *alter ego* de su autor. El estudio de ambas peculiaridades será objeto de este trabajo.

La vuelta 1964 es la tercera entrega de la trilogía *Las vueltas*, escrita desde el exilio mexicano y formada por tres actos únicos: *La vuelta 1947*, *La vuelta 1960* y el texto en cuestión. Publicada en 1965 en el ámbito de la serie *Obras incompletas de Max Aub*, está acompañada de un prólogo del autor, que así recita:

Que yo sepa, no he estado nunca en España desde el primero de febrero de 1939. Las obras –o la obra– que siguen, escritas en 1947, 1960 y 1964, suceden allí y más o menos en esas fechas. Inútil decir que reflejan la realidad tal y como me la figuré. ¿Qué tienen que ver con la verdad? Daría cualquier cosa por saberlo: por eso las publico. Las reúno porque obedecen a un motivo común¹.

Como se puede deducir del prólogo, las fechas indicadas en los títulos se refieren tanto al año de redacción como al de la ambientación de las obras, siguiendo un criterio cronológico que responde también al desarrollo evolutivo de un mismo motivo, condensado en el título y enfocado desde ángulos distintos. La distancia temporal que separa estos dramas y las circunstancias de su publicación –*La vuelta 1947* apareció por primera vez en el primer número de la aubiana revista unipersonal *Sala de espera* en 1948, bajo el título de *La vuelta*²– nos hacen pensar que se concibió como trilogía solo en un segundo momento, quizás debido a la urgencia de explorar el tema de la “España inventada”, al que se añade el del “problemático regreso”, por usar las eficaces definiciones propuestas por Marra López a propósito de la literatura del exilio³, siguiendo los naturales cambios de postura y de escritura que el autor adopta con el paso del tiempo.

Si, excluyendo el primer teatro de ascendencia vanguardista y tomando en consideración el teatro mayor y el teatro breve del autor⁴, el tratamiento del exilio se abre a un testimonio universalista –baste pensar en el drama colectivo *San Juan*⁵ o en la tetralogía *Los trasterrados*⁶, entre otros–, que según Silvia Monti procede de la necesidad de “ampliar la percepción del problema y hermanar a los protagonistas de los distintos

¹ (Aub 2002: 181).

² Única pieza llevada a escena hasta hoy –fue representada por la compañía “El tinglado” en el Teatro del Sindicato de Telefonistas de México el 18 de junio de 1948, con la participación extraordinaria de las tres hijas del autor, que interpretaron los papeles de Isabel, Nieves y Anita–, forma parte de la sección de la revista titulada *Breve escala teatral para comprender mejor nuestro mundo*. Cfr. Aub 2000, 3: 1-12; Sáinz 2003.

³ (Marra López 1963: 126-127).

⁴ La diferencia entre “teatro mayor” y “teatro breve” (o menor), etiquetas propuestas por el mismo autor, estriba tanto en la extensión de las obras (dramas en tres actos y actos únicos) como en el planteamiento de los temas tratados, sobre el que dice Aub: “llamo teatro menor al que presenta problemas individuales, en primer término. Teatro mayor, al que da primacía a lo colectivo” (*Apud* Aznar 2006: 26).

⁵ Imaginada e ideada durante el viaje en el buque de carga Sidi Aicha, que llevaba al autor del campo de concentración francés de Vernet al argelino de Djelfa, la tragedia *San Juan* (1943), dedicada a la diáspora judía, encierra la concepción aubiana de la literatura como “crónica y denuncia” de la realidad de su tiempo y es considerada por Díez-Canedo “la tragedia de todos [...] la imagen de nuestro mundo a la deriva” (Aznar 2006: 27).

⁶ *Los trasterrados* es un ciclo de cuatro actos únicos compuestos entre 1943 y 1944 –*A la deriva*, *Tránsito*, *El puerto* y *El último piso*– dedicado al exilio europeo, donde solo *Tránsito* trata del exilio republicano español.

casos”⁷, el ciclo de *Las vueltas*, en cambio, está dedicado de forma exclusiva a la situación española y, más específicamente, al primer franquismo, al nacional-catolicismo y al exilio republicano. Aub traza aquí un dolorido fresco histórico, elaborado evidentemente *in fieri*, que se traduce en un trágico *crescendo* en el destino de los protagonistas, acomunados por la condición de republicanos represaliados: la vuelta a casa de una maestra sindicalista, detenida en las cárceles franquistas, que al final del acto es arrestada otra vez (*La vuelta 1947*); la vuelta a la sociedad de un preso político, quien, después de veintidós años de detención, descubre un mundo amordazado por el miedo y mediocre, donde solo podrá experimentar el exilio interior o “insilio” (*La vuelta 1960*) y, finalmente, la vuelta a España de un escritor desterrado, obligado a dejar el país y volver a México (*La vuelta 1964*). Tres vueltas –doméstica, social y patria– imposibles, tres dramas irresueltos que afianzan, a través de un clímax ascendente, la inviabilidad de un retorno al pasado y el fracaso de toda esperanza, entendida, como sugiere Borrás, en calidad de “sentimiento de lo posible” y que se ve suplantada por su contrario, la desesperación o “sentimiento de lo imposible”⁸; sentimientos sobre cuya fluctuación descansa la trilogía y que reflejan el paradójico estado de ánimo del exiliado propiamente dicho y del “insiliado” (la cárcel viene a ser, según Monleón, una metáfora del exilio⁹), debatido entre la nostalgia de un tiempo perdido y la imposibilidad, de raíz ética, de reconciliación con el presente histórico. Una dialéctica emocional que el autor vive en su propia piel y proyecta en los protagonistas de la trilogía: preguntado sobre su visión del exilio a distancia de treinta años (en 1969), Aub divide su destierro en tres etapas, de una década cada una, caracterizadas respectivamente por la esperanza del retorno, la transición, que supone la integración social en el país anfitrión, y la imposibilidad de la vuelta¹⁰.

Se asiste así al desenvolvimiento de un conflicto colectivo e íntimo a la vez, donde la objetividad de los acontecimientos históricos evocados interesa el marco en que se inserta el drama personal, subjetivo, de los protagonistas. Aub aplica a su teatro (y a su obra en general) el magisterio unamuniano, examinando la macro-historia a través de las recaídas intrahistóricas en el hombre común, víctima de su tiempo¹¹; aspecto en el que hace hincapié Alfonso Sastre:

Lo estupendo del drama de Aub es que la amplitud de la perspectiva, lo que él llama “lo desmesurado del tema” no borra el mundo de las relaciones inmediatas de los personajes: es

⁷ (Monti 2002a: 17).

⁸ (Borrás 1975: 120-121).

⁹ (Monleón 1971: 93).

¹⁰ (Gómez Catón 2010: 144-145).

¹¹ La adhesión a la perspectiva intrahistórica, que mueve la atención hacia los antihéroes, sobre cuyas vidas se infligen las consecuencias de la Historia, constituye un rasgo peculiar de la literatura aubiana, realista y apócrifa. En relación a esta última, la intrahistoria se torna en instrumento de análisis crítico y de denuncia de los horrores de la guerra en *Imposible Sinaí*; poemario apócrifo que da cuenta de la insensatez de la contienda árabe-israelí escogiendo el punto de vista de las víctimas. Sobre este tema, cfr. Greco 2017.

lo que el drama histórico aloja en un seno de drama familiar, de desgarramientos individuales. Es precisamente todo lo contrario: Aub nos conduce a la gran perspectiva –la tragedia de Europa– a través de este hilo conductor: el de los modestos, intrahistóricos participantes en la trama socio-histórica a través de un revés individual¹².

La dimensión intrahistórica que adquiere la dramaturgia aubiana es el fruto de un deliberado planteamiento moral, que el autor reivindica una y otra vez y que llega a asociar, con mal disimulada amargura y con tono de denuncia, a la angustiosa condición de su teatro, que se podría definir “potencial”, porque privado de su público natural –el español– y (casi) irrepresentado:

Yo he hecho un teatro que ha respondido precisamente a los problemas que el mundo planteaba [...] mi teatro refleja, un poco de una manera demasiado periodística, los hechos de mi tiempo.

He llegado a la conclusión de que, ya que mis obras no se hacen [...] no me importa nada la manera con que escribo el teatro [...] la progresión del argumento [...] la construcción dramática y la historia del teatro [...], sino pura y sencillamente que me importa hacer hablar a mis personajes, hacerles 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 esa distancia que es el arte¹³.

2. De un experimento apócrifo teatral: *La vuelta 1964*

La mencionada composición progresiva de la trilogía trae consigo una consecuente evolución que, además de semántica –ampliación del tema del regreso–, es también formal. Cuando redacta *La vuelta 1964*, Aub es un escritor maduro, que maneja con pericia los recursos literarios y juega con la escritura, conjugando la voluntad testimonial –o indignación, como la define Durán¹⁴– con el humor. Dos extremos –compromiso e imaginación– que bien se complementan en su producción apócrifa, de la cual tenemos una muestra discreta anterior a 1964, a saber: primera edición de *Luis Álvarez Petreña* (1934); *Manuscrito cuervo* (1955); *Crímenes ejemplares* (1957); *Jusep Torres Campalans*

¹² (*Apud* Borrás 1975: 37).

¹³ (Doménech, Monleón 2010: 189-193). Cuando habla de la “distancia” entre la obra y el público, el autor se refiere a la creación de un diálogo constructivo con el espectador, que surja de la reflexión sobre lo representado y rechace por lo tanto la reacción directa de risa o llanto, buscada por los que él define, críticamente, “fabricadores” de comedias.

¹⁴ Durán identifica en los conceptos de humor e indignación los dos extremos que caracterizan la obra de Max Aub; dos vertientes que se necesitan, se complementan y se configuran como universales, puesto que traspasan los confines geográficos españoles y occidentales (ambientada en un imaginario país africano, *Sesión secreta* es un claro ejemplo de la mirada plural del autor); (Durán 1996: 130).

(1958); *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960) y *Antología traducida* (1963). En estos y en los futuros apócrifos –*Juego de cartas* (1964); *Sesión secreta* (1965); *Imposible Sinaí* (1967); *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo* (1971); *Versiones* (1971); la edición definitiva de *Luis Álvarez Petreña* (1971)–, el autor escoge la superchería para, entre otras razones, observar (y narrar) los horrores de su tiempo bajo el prisma distorsionador del humorismo, que se puede teñir de negro¹⁵.

De entre las tragedias históricas del Novecientos que el autor somete al yugo del falso encontramos la del destierro, experiencia nunca exenta de dramatismo, que interesa la biografía artística de Jusep Torres Campalans, quien abandona España por Francia y cuando estalla la primera guerra mundial deja París rumbo a México, para retirarse de la vida mundana y dedicarse al mestizaje –decisión que surge del firme rechazo de los valores occidentales por parte del personaje–; es objeto de una crítica exacerbada en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, cuento ucrónico donde Aub postula el “evento divergente” del asesinato del Generalísimo para denunciar el inmovilismo de los refugiados españoles, atrapados en el pasado, y, finalmente, adquiere protagonismo en *La vuelta 1964*.

Caso exclusivo de apócrifo teatral, *La vuelta 1964* asimila todas esas modalidades que confluyen en una verdadera “poética del falso”, que Aub inaugura en su primerizo *Luis Álvarez Petreña* de 1934 y afina a lo largo del tiempo¹⁶: hibridación genérica; dialéctica entre verdad y mentira, resultante de la copresencia de personajes reales e inventados, así como de historia y ficción; visión polifacética de un mismo tema, abarcado desde una perspectiva “cubista”, fragmentada y simultánea, que el autor llama, en su obra cumbre, el “punto de vista de Dios, que tiene mil ojos”¹⁷; presencia de indicios diseminados, con guiños al lector, en el texto y que delatan su carácter espurio.

La tendencia a la hibridación genérica, que en *Jusep Torres Campalans* alcanza su punto álgido (la monografía artística es el gran “contenedor” que engloba otros géneros, literarios –novela, biografía– y no –anales, entrevistas, imágenes– se contempla en el paratexto, que en el caso de *La vuelta 1964* corresponde a la nota del autor y a la descripción, de tipo narrativo, de los personajes que entran en escena.

La nota prologal, precedida de una dedicatoria a Leandro Fernández de Moratín (otro autor exiliado), representa el espacio en que, como de costumbre en los apócrifos aubianos, se consume la falsificación:

¹⁵ *Crímenes ejemplares*, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* y *Sesión secreta* pertenecen de hecho a la categoría estética del humor negro o de la broma feroz y cruel –categoría dignificada por André Breton en su *Anthologie de l’humour noir* (1939), donde el surrealista francés recupera la definición propuesta anteriormente por Huysmans (Breton 1996: 11)– y pueden interpretarse, en mi opinión, como un tríptico que despliega variaciones sobre un mismo tema, el de la máscara criminal en el contexto histórico-social del siglo XX. Cfr. Greco 2018b: 97-125.

¹⁶ Para un estudio de la poética del falso en Aub, cfr. Grillo 2002.

¹⁷ (Aub 2016: 226).

Nada de lo que sigue es invención. Me lo refirió –con puntos y comas– mi hermano. Se negó a escribirlo, consecuente con su convicción de que los españoles –los exiliados– no tenían por qué exhibir públicamente sus diferencias, como si la literatura española no fuese, ante todo, apercebimiento de unos contra otros, más encomendado a la mano del instinto que al caletre. Lo único que hice, en honor a su memoria, es respetar la octava posterior a su fallecimiento. Evidentemente esta versión no es teatro, como él tuvo, en cierto momento, intención de que lo fuera; pero se parece bastante a la verdad. Váyase lo uno por lo otro. Rodrigo entró en España el 24 de enero de 1964 –tal como lo cuenta– por la frontera de Portugal. Falleció, de un infarto, exactamente dos meses después; acababa de cumplir sesenta y tres años¹⁸.

Aprovechando una estrategia ya consolidada, Aub se presenta, con toda la ambigüedad que le es propia (“no es teatro... pero se parece bastante a la verdad”; “tal como lo cuenta”), al lector –que no al espectador– bajo el disfraz de editor, de mero compilador de un texto ajeno, cuyo autor sería su supuesto hermano mayor, Rodrigo, para, por un lado, alejarse de los contenidos tratados a través del testimonio ocular atribuido a este y objetivizar los hechos, y, por otro, convertirse en depositario de la verdad, garantizando que “nada de lo que sigue es invención”¹⁹.

En las acotaciones que siguen la nota, el editor Aub describe con riqueza de pormenores a los personajes que protagonizan el drama, inspirados en figuras reales más o menos reconocibles, entre las cuales destaca la del crítico Melchor Fernández Almagro (1893-1966), que según Monti se esconde detrás de su homólogo literario Melchor Pinillos²⁰, viniendo a ser, de este modo, una criatura “semi-apócrifa” –ambos, de hecho, son miembros de la Real Academia Española y colaboran en *ABC*–. Curiosamente, el historiador granadino es citado en un preciso momento de la tertulia teatral, cuando el traductor de Pavese, el catalán Enrique Borell –¿transposición literaria de José Agustín Goytisolo?– juzga con socarrona ironía su artículo sobre la oratoria publicado en la *Revista de Occidente*; dato real que remite al estudio *La oratoria*, aparecido, junto a otras contribuciones fielmente mencionadas en el texto, en el número 8-9 de 1963²¹. Cabe

¹⁸ (Aub 2002: 215).

¹⁹ Los segmentos paratextuales persiguen, en todo apócrifo aubiano, un claro efecto de verosimilitud: establecen el papel de Aub, quien puede revestir la función de historiador y biógrafo (*Jusep Torres Campalans; La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco; Luis Álvarez Petreña*: en estos tres textos, muy diferentes entre sí, el autor se autosomete, además, a un proceso de literaturización y aparece como personaje que dialoga con sus criaturas), simple editor (*Crímenes ejemplares; La vuelta 1964*) o traductor de textos ajenos (*Sesión secreta*), sin comprometerse con los contenidos pero sí asegurando su veracidad. A enredar aún más la madeja hay casos, como las antologías poéticas *Antología traducida, Imposible Sinaí y Versiones* (última entrega de la *Antología traducida*), en que Aub yuxtapone estos papeles y se presenta simultáneamente en cualidad de editor, traductor, biógrafo y hasta poeta, inventando seudónimos (Manoce Mohrenwitz) y añadiendo a su autobiografía divertidos detalles imaginarios.

²⁰ (Monti 2002a: 215, nota 1).

²¹ (Aub 2002: 249).

recordar que Fernández Almagro no constituye el único ejemplo de personaje real mentado en el diálogo; a él se añaden los escritores Casona, Bergamín, Ayala, Aleixandre, Zambrano y otros, así como se rememoran, con vena polémica, algunas injusticias de la época²².

En la introducción a los personajes, el autor se deja llevar por un notable afán descriptivo, abundando en la adjetivación y deteniéndose en detalles biográficos que, en última instancia, no son funcionales a la puesta en escena. Es el caso del viejo poeta Manuel Gómez de la Fuente, a cuyas características físicas y espirituales (sí útiles para su representación) se añaden apuntes sentimentales y profesionales que nunca emergen en el largo diálogo que alimenta la pieza:

Alto, fornido, dejado (en todas sus acepciones: perezoso, negligente, desaliñado, sucio, desalentado). Nunca fue espejo de elegancia, como no fuera espiritual. Sabe mucho y tiene en menos demostrarlo, aun en sus libros, inferiores a su inteligencia. Fue poeta; lo recuerdan las antologías. Tuvo complicadas historias sentimentales; ahora vive más o menos amancebado con su criada. Tiene familia –mujer, hijos, nietos–, con la que no tiene relaciones. Los escritores jóvenes le respetan; a él le tiene sin cuidado. Erudito, de cuando en cuando –lo menos posible– acepta un doctorado “honoris causa”. Sesenta y seis años²³.

Estas acotaciones dotan al texto de un componente más narrativo que teatral (están pensadas para el lector y no afloran en la representación); de ahí la hibridación con el género biográfico y el parentesco con las fichas bio-bibliográficas que acompañan los versos de *Antología traducida antes e Imposible Sinaí* después.

Por lo que se refiere al protagonista, en cambio, quien en la escena toma el nombre de “mi hermano” y del cual sólo conocemos la edad y la condición de exiliado (gracias a la nota), Aub ahorra informaciones y justifica esta elección como sigue:

De él no tengo por qué hablar: publico esto para quienes le conocieron. (Dejando constancia de mi inconformidad con algunos de sus juicios). Tampoco diré nada de mi cuñada JUANA: como todos saben, más buena que el pan y diaria providencia que fue de Rodrigo²⁴.

Descubrimos entonces que el texto tiene un narrario preciso (los amigos de Rodrigo) y que se configura como un homenaje a la persona de su hermano –a la manera de *Homenaje a Lázaro Valdés*, 1960²⁵–, cuanto menos misteriosa.

²² Aub condena, a través de su hermano, el silencio mediático que recae sobre la muerte de Manuel Altolaguirre, poeta exiliado en México y muerto en España en 1959, en un accidente automovilístico (Aub 2002: 231).

²³ (Aub 2002: 216).

²⁴ (Aub 2002: 217).

²⁵ Relato sobre el exilio publicado en la colección *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos* (1960), *Homenaje a Lázaro Valdés* reproduce dos textos atribuidos al personaje homenajeado, un imaginario profesor español refugiado en México, precedidos de una nota a cargo del editor y de una breve biografía. Sobre los múltiples niveles narrativos presentes en el texto, cfr. Pérez Bowie 2005.

Ahora bien, todo conocedor de Aub sabe que el autor nunca tuvo un hermano mayor y, por si no fuera suficiente, hasta el lector avisado puede encontrar rasgos de su inexistencia en el texto mismo: en una escena entre Rodrigo y los demás tertulianos, viejos intelectuales y jóvenes exponentes de la *intelligenza* franquista, se dice que el protagonista es de Murcia, hijo de pasamaneros murcianos y que su apellido es Muñoz²⁶. Si salta a la vista la naturaleza ficcional del personaje, los datos biográficos que se desprenden de la obra presentan, sin embargo, una sospechosa afinidad con el recorrido vital del autor: Rodrigo es republicano, fue internado en un campo de concentración francés, después fue detenido otra vez; colabora en el cine y es un escritor prolífico, que ha publicado muchos libros, casi todos censurados en España, donde su obra es prácticamente desconocida, si se exceptúan algunos autores de su generación y pocos jóvenes interesados en rescatarla. A este propósito, nos enteramos, a través de la figura positiva del joven escritor Carlos Soriano, de que un grupo de estudiantes universitarios está organizando, “contra viento y marea”²⁷, un espectáculo teatral basado en un drama del protagonista. Se trata de una nueva incursión de la realidad en la ficción, que oculta una alusión a *Narciso*, obra escrita por Aub en 1927 bajo la égida de la vanguardia y representada en la Facultad de Derecho de Madrid en 1964.

3. Autobiografismo e intertextualidad

Buceando en el texto, se pueden rastrear otras significativas huellas autobiográficas en la figura de “mi hermano”, que no se reducen sólo a las citadas coincidencias vitales, sino que se extienden al pensamiento del protagonista, en cuya dimensión psicológica se vislumbra el perfil de Aub. Me refiero, en especial modo, a la concepción del exilio y a sus inexorables efectos sobre la carrera literaria de este escritor apócrifo, camuflaje teatral del mismo Aub; peculiar *alter ego* ficcionalizado del autor quien, en el prólogo de su último esfuerzo –físico y literario–, la experimental novela biografiada o biografía novelada *Luis Buñuel, novela* (empezada en 1968 e inacabada), confiesa al lector: “Siempre me ha gustado poner a otros por talanquera, por pura cobardía o por natural pudor, o por ambas cosas a la vez”²⁸. Prueba de este trasvase dialéctico de arte y vida son también las máscaras apócrifas que el autor moldea para sí mismo en *Antología traducida, Imposible Sinaí y Versiones*, donde se cuele en la ficción y se autoliteraturiza reescribiendo, mediante una creativa mezcla de verdad y mentira, su autobiografía.

²⁶ (Aub 2002: 251).

²⁷ (Aub 2002: 255).

²⁸ (Aub 1985: 24). En el prólogo de esta obra, Aub confiesa haber aceptado el encargo propuesto por la editorial Aguilar, consistente en la redacción de una biografía sobre Buñuel –que desembocará, si bien en su versión mutilada, en un texto híbrido, a medio camino entre biografía y novela– porque le brinda la ocasión de hablar de sí mismo, ocultándose detrás de la figura del director, con quien comparte experiencias y formación cultural, e intercalar de este modo su autobiografía y su versión de los hechos en la biografía buñuelesca. Para un estudio de la obra, cfr. Oleza 2005; Rodríguez 2006; Greco 2018a.

Dicho esto, no debe sorprender la reacción del dramaturgo Antonio Buero Vallejo, quien, en una carta para Aub fechada 1965 (después de que el autor le enviara la trilogía *Las vueltas*) y difundida por Soldevila, expresa su valoración de *La vuelta 1964* intentando, al mismo tiempo, frenar el pesimismo que connota la visión de Rodrigo-Aub y formulando juicios “prudentes” sobre el autobiografismo del protagonista:

En realidad, no estás tan lejos ni tan desfasado literariamente como «tu hermano» –tomándolo un poco como contrafigura tuya– piensa de sí mismo en la tercera obra. Bastante más lo están algunos de dentro, y no me refiero a los evidentes. Ya sé que tú no eres tu «hermano», pero esas congojas son sin duda también tuyas, pues el escritor se acongoja por la suerte de lo escrito, y en alguna otra página de tu pluma me parece recordarlas también, aunque referidas, creo, al exilado en general²⁹.

Las congojas del escritor, bien identificadas por Buero Vallejo, derivan de la consecuencia más trágica del escritor exiliado, cuya obra, como afirma Aznar, está destinada al silencio y a la desmemoria:

La Victoria franquista en 1939 significó la imposición de un canon teatral donde los dramaturgos exiliados quedaban borrados completamente no sólo del mapa escénico sino de la historia de la literatura dramática española, condenados por la censura al silencio y al olvido. Silencio y olvido en la medida en que habían sido durante la guerra –y seguían siendo en el exilio– fieles al proyecto político, cultural y teatral de nuestra Segunda República española, y que coincidían en su “negación de legitimidad al sistema franquista”. Silencio y olvido que implicaban también, naturalmente, la goma de borrar, el silencio y el olvido para ese proyecto republicano, la tradición más inmediata de nuestra memoria democrática³⁰.

La mísera condición en que versan los escritores desterrados, tachados del panorama cultural español y relegados al olvido, se ve cristalizada ya en un cuento anterior de Aub y resumida en su título, *El remate*³¹; un cuento violento y furioso cuyo protagonista, el novelista y periodista Remigio, exiliado en México e incapaz de volver a su patria porque, como declara él mismo, regresar “sería como faltar a un voto [...] me sentiría disminuido, deshonorado, humillado, esclavo”, denuncia que “sencillamente fuimos borrados del mapa”, admitiendo con angustia que “ninguno de esos muchachos que empiezan ahora ha leído nada mío, ni conocen el santo de mi nombre [...] Los demás nos pudrimos, desaparecemos”³². Aub recupera, en *La vuelta 1964*, la expresión acuñada por Remigio y la atribuye

²⁹ (Apud Soldevila 2006: 345). Buero Vallejo se refiere, evidentemente, a los cuentos de Aub protagonizados por escritores exiliados, entre los cuales recordamos el ya citado *Homenaje a Lázaro Valdés* (1960) y *El remate* (1961); textos que presentan afinidades con *La vuelta 1964*.

³⁰ (Aznar Soler 2012: 137).

³¹ El cuento fue publicado por primera vez en la revista *Sala de espera* en 1961 y luego reproducido en *Historias de mala muerte* (1965). Fue censurado en España, donde circuló solamente en 1994, gracias a la antología narrativa *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*.

³² (Aub 1994: 464; 471; 467).

a Manuel, quien sentencia “aquí marcharse es borrarse del mapa”³³ y proyecta en su hermano apócrifo el drama interior objeto del *Remate*, sintetizándolo en la imagen del “fantasma”, evocada con frecuencia a lo largo de este amargo acto único y adoptada por muchos y diversos personajes –Mariana, Manuel, Melchor– como etiqueta pegada a la figura de Rodrigo; un redivivo que no encaja en la nueva España franquista:

MARIANA: Ten en cuenta que eres un fantasma, un aparecido.

MELCHOR: [...] ¿Quiénes sois vosotros que venís del otro mundo? Fantasmas, y ya nadie cree en ellos. Si de verdad queréis volver, y volver por un país nuevo, tenéis que regresar como si no fuerais nada: a empezar de nuevo, desde abajo, desde cero. Y para un esfuercillo de esa categoría ya estáis viejos.

MANUEL: [...] ¿Qué bebes? (*Llama*) ¡Casimiro! (*Entra el camarero*). Algo especial para fantasmas³⁴.

En esta cadena intertextual se inserta también el diario *La gallina ciega*, testimonio desgarrador del viaje del autor a España en 1969 –cinco años después de la imaginaria vuelta de su hermano– que se configura como otra vuelta imposible, de la que Aub se da cuenta con absoluta lucidez³⁵; texto que Ángel Sainz define la “crónica de una desilusión anunciada” y que viene a confirmar las ideas preconcebidas en *La vuelta 1964*³⁶, considerada por el estudioso el “escenario de pruebas para lo que supondría el viaje posterior”³⁷. Sufraga esta tesis la actitud que Rodrigo asume con sus (escasos) jóvenes seguidores, obligados por la censura a un parcial conocimiento de su obra, que le apodan

³³ (Aub 2002: 241).

³⁴ (Aub 2002: 220; 230; 237).

³⁵ En más de una ocasión Aub, quien se considera un “turista al revés”, que “va a ver lo que ya no existe” (Aub 2015: 133) declara no haber vuelto a España: “Vengo – digo –, no vuelvo. Es decir, vengo a dar una vuelta, a ver, a darme cuenta, y me voy. No vuelvo; volver sería quedarme”; “Regresé y me voy. En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes; no que le haya heredado. Hablo de hurto, no de robo” (Aub 2015: 113; 403).

³⁶ Las consecuencias del viaje a España de 1969, que decreta la asunción consciente de una vuelta imposible, fueron tantas veces imaginadas por Aub, como él mismo confiesa en el prólogo del diario español y, más adelante, en los apuntes del 29 de septiembre: “Leo una tesis que lleva como apéndice una conversación grabada en mi casa, meses antes del viaje aquí anotado: en ella encuentro, *a priori*, las consecuencias que pueden sacarse de estas páginas. ¿Quiere decir que fui a España con la idea preconcebida del estado actual de la Península? Es posible. Doy mi palabra que deseaba lo contrario. Sencillamente: no vivía a oscuras”; “[...] Sí: no era España, no era mi España. Pero lo sabía con certeza de antemano y hacía mucho tiempo. ¿Qué me sorprendía? Me sorprendía no sorprenderme, que todo fuese – ¡ay! – tal como me lo había figurado” (Aub 2015: 17-18; 182).

³⁷ (Sainz 2003).

“maestro”, provocando en él una reacción idéntica a la que Aub adoptará en ocasión de una entrevista reproducida en *La gallina ciega*:

Rodrigo: No me llame maestro [...] Se me hace muy extraño [...] Maestros, los albañiles³⁸.

Aub: No me llames maestro. Ya no estoy en edad de ser albañil³⁹.

En la España de 1969 Aub vive, con el mismo dolor y la misma rabia de Remigio, esa sensación fantasmal, de invisibilidad, que en Rodrigo asume, en cambio, contornos de resignación:

Ahora, cuando estoy algo más libre, es cuando debieran venir algunos –jóvenes o maduros– a hablar conmigo, a verme, a enterarse, por curiosidad, para darse cuenta, para saber, y no acude nadie. Dentro de un mes, si me quedara, andaría por ahí como Antonio Espina y Fernando González, fantasma de mí mismo, vuelto sombra de lo que fui sin que nadie se acordara del santo de mi nombre ni de una línea de mi figura, como no fuera yo, siendo mi sombra, delante o detrás [...]⁴⁰.

La vuelta –real– del exiliado Max Aub supone el (des)encuentro, el encuentro imposible con una “España que ya no es España [...] era moza, ahora llena de arrugas”⁴¹; una España en la que el autor no se puede reconocer y donde su existencia resulta anacrónica: “No, no me puedo quedar [...] no pido sino un siglo de retraso”⁴²; anacronismo prefigurado y preanunciado por Rodrigo, quien expresa su sensación de extrañamiento a través de esta lapidaria sentencia: “no podemos estar al día. Para nosotros, cada amanecer tiene un cuarto de siglo de retraso”⁴³. Trasunto del autor, el hipotético hermano es consciente de que “hay que darse por entero, si no, no sirve. Ya no lo estoy. Solo quedan residuos”⁴⁴; experimenta la frustración del desterrado que vive en un perenne conflicto interior, en una ambigüedad que en palabras de Marra López “proviene de estar aquí y no estar, de estar allá y situarse de espaldas a su realidad: de no estar total y verdaderamente en ningún lado”⁴⁵; un dualismo propio del exiliado, dividido entre el deseo, irracional, de volver y la conciencia del compromiso político y que bien se representa en otro acto único, *Tránsito*, donde Aub escenifica el oxímoron de dos mujeres-patrias, simbólicamente llamadas Tránsito (alusión al país de acogida, México, y a su connatural condición de transitoriedad) y Cruz (imagen del calvario del exiliado) y entre las cuales el protagonista, Emilio, se siente escindido.

³⁸ (Aub 2002: 255).

³⁹ (Aub 2015: 398).

⁴⁰ (Aub 2015: 375).

⁴¹ (Aub 2015: 204).

⁴² (Aub 2015: 326).

⁴³ (Aub 2002: 259).

⁴⁴ (Aub 2002: 259).

⁴⁵ (Marra López 1963: 61).

Ridículas estatuas de cera expuestas en el museo del gran arte socialista, nueva brutal definición atribuida a Rodrigo y, en general, a los refugiados españoles, los desterrados aubianos llegan a identificarse en la metáfora de la gallina ciega, que proporciona otro elemento de unión entre *El remate*, *La vuelta 1964* y el homónimo diario del autor. Esta imagen, tan sugerente y fuerte, empleada por Remigio para referirse a la insalvable distancia –geográfica y espiritual– que lo separa de sus hijos, como una gallina que haya “empollado huevos de pato”, reaparece, en *La vuelta 1964*, encomendada al joven “poeta adicto al régimen” Luis Moreno, quien la aprovecha para condensar en pocas y penosas palabras la condición de los escritores exiliados, fieles a la causa republicana y, se convierte, finalmente, en el título del diario español de 1969, consagrada como símbolo definitivo del destino del autor y de su sentimiento de desarraigo:

Cuando le veo, a él y a otros –a Espina, a Bergamín– pienso irremediabilmente en las gallinas que empollaron patos y luego los vieron echarse al agua. Os ha pasado lo mismo con vuestro futuro. Habéis empollado años y años la idea de una España liberal y republicana, y os ha salido a imagen y semejanza de su padre, que es Franco. Lo vuestro periclitó⁴⁶.

Al fin yo soy la gallina muerta, desplumada, colgada en el mercado común. Uno de esos pollos colgados, desplumados que me horrorizaban cuando niño y que ya aparecen en mi *Fábula verde*. Mi idea era que la gallina ciega era España no por el juego, no por el cartón de Goya, sino por haber empollado huevos de otra especie⁴⁷.

Si, de acuerdo con Ángel Sainz y Silvia Monti, se puede interpretar *La vuelta 1964* como una suerte de ensayo general de un potencial regreso del autor a su tierra⁴⁸ –y conste que en 1965 el gobierno franquista le denegó a Aub el visado para volver a España por haber publicado, en México, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*– la vuelta real a la península, en 1969, le otorga autenticidad a esa España simulada en el drama, que se verá reflejada en las impresiones abrumadoras que habitan la *Gallina ciega*, sin ningún artificio literario. Y como el imaginario Rodrigo, el mismo Aub morirá en su nueva patria, en México, solo dos meses después del último y definitivo viaje a España en la primavera de 1972.

BIBLIOGRAFÍA

- Aub, Max (1985), *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, edición de Federico Álvarez, Madrid, Aguilar.
- Aub, Max (1994), *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*, edición de Javier Quiñones, Barcelona, Alba.

⁴⁶ (Aub 2002: 245).

⁴⁷ (Aub 2015: 401).

⁴⁸ (Monti 2002a: 33).

- Aub, Max (2000), *Sala de espera. Edición íntegra (1-30)*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- Aub, Max (2002), *Obras completas. Teatro breve*, edición de Silvia Monti, Valencia, Biblioteca valenciana, vol. VII B.
- Aub, Max (2006), *Obras completas. Teatro mayor*, edición de Manuel Aznar Soler et al., Valencia, Biblioteca valenciana, vol. VIII.
- Aub, Max (2015), *La gallina ciega. Diario español*, edición de Manuel Aznar Soler, Madrid, Visor.
- Aub, Max (2016), *Jusep Torres Campalans*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- Aznar Soler, Manuel (2006), *Estudio introductorio*, en Aub, Max, *Obras completas. Teatro mayor*, Valencia, Biblioteca valenciana, vol. VIII, pp. 13-55.
- Aznar Soler, Manuel (2012), *Historiografía y exilio teatral republicano de 1939, Iberoamericana*, 47, pp. 129-141.
- Borrás, Ángel (1975), *El teatro del exilio de Max Aub*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Breton, André (1996), *Antologia dello humour nero*, edición de Paola Dècina Lombardi, Torino, Einaudi.
- Doménech, Ricardo (2013), *El teatro del exilio*, Madrid, Cátedra.
- Doménech, Ricardo, Monleón, José (2010), *Entrevista con el exiliado Max Aub en Madrid, El correo de Euclides*, 5, pp. 188-194.
- Durán, Manuel (1996), *Humor, indignación: dos extremos en la obra de Max Aub*, en Cecilio Alonso Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto español*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, vol. I.
- Gómez Catón (2010), *Max Aub recuerda sus años vividos en España. "Yo soy un escritor español, pero ciudadano mejicano"*, *El correo de Euclides*, 5, pp. 142-145.
- Greco, Barbara (2017), *Contrafactualidad fantapolítica coral: "Imposible Sinaí" de Max Aub (1982)*, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 20, pp. 237-250.
- Greco, Barbara (2018a), *El "Luis Buñuel" de Max Aub: iconos de una época entre biografía y novela, entre literatura y cine*, *eHumanista/IVITRA*, 13, pp. 75-85.
- Greco, Barbara (2018b), *Max Aub: apocrifi e maschere letterarie*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Grillo, Maria Rosa ed. (2002), *La poetica del falso: Max Aub tra gioco e impegno*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Marra López, José (1963), *Narrativa española fuera de España. 1939-1961*, Madrid, Guadarrama.
- Monleón, José (1971), *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus.
- Monti, Silvia (1998), *Las vueltas de Max Aub*, en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, Sant Cugat del Vallès, Gexel, pp. 513-520.
- Monti, Silvia (2002a), *Estudio introductorio*, en Aub, Max, *Obras completas. Teatro breve*, Valencia, Biblioteca valenciana, vol. VII B, pp. 7-63.
- Monti, Silvia (2002b), *El falso a Teatro*, en Maria Rosa Grillo (ed.), *La poetica del falso: Max Aub tra gioco e impegno*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Oleza Simó, Juan (2005), *Max Aub entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo*, en Gabriel Rojo Leyva (ed.), *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México, pp. 15-36.
- Orazi, Veronica (1998), *Implicaciones biográfico-existenciales en el teatro de Max Aub: el tema del exilio en "Los trasterrados"*, en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, Sant Cugat del Vallès, Gexel, pp. 539-548.
- Pérez Bowie, José Antonio (2005), *La ficcionalización del discurso ensayístico. Sobre "Homenaje a Lázaro Valdés" de Max Aub*, en Gabriel Rojo Leyva (ed.), *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México.
- Rodríguez, Juan (2006), *Paralelo Buñuel-Aub*, en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, pp. 299-312.

Sainz, José Ángel (2003), *El retorno de Max Aub o la poética de un imposible*, CiberLetras, 10.
Soldevila, Ignacio (2006), *El encuentro de dos dramaturgos contemporáneos: Antonio Buero Vallejo y Max Aub*, en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, pp. 333-355.

BARBARA GRECO • PHD IN SPANISH LITERATURE FROM THE UNIVERSITY OF PISA (2013), Barbara Greco is Researcher in Spanish Literature at the University of Turin. Her research interests include modern and contemporary Literature, especially the study of falsification, humour and vanguard experimentations. She coedited three volumes about fantastic in Hispanic literature, published by Biblioteca Nueva in 2014; is author of the monographic studies *Max Aub: apocrifi e maschere letterarie* (Edizioni dell'Orso, 2018), *La musa bifronte di José Agustín Goytisolo* (Edizioni dell'Orso, 2015) and *L'umorismo parodico di E. Jardiel Poncela: i romanzi* (Edizioni dell'Orso, 2014) and wrote several articles about Cervantes, Galdós, Jardiel Poncela, Goytisolo, La fura del Baus, Aub and Merino.

E-MAIL • barbara.greco@unito.it