

II
REPÚBLICA
Y LITERATURA



LA RECEPCIÓN A TRAVÉS DE LA AUSENCIA: EL TEATRO DE MAX AUB / RECEPTION THROUGH ABSENCE: THE THEATER OF MAX AUB

EVA RABASA MORENO
Universitat de València

Recibido: 03/03/2020

Aceptado: 15/06/2020

Resumen: La ausencia de Max Aub en el canon dramático y en la escena española persiste desde su consagración como dramaturgo hasta su exilio. En este trabajo se ofrece, en primer lugar, una panorámica teatral de la República, así como el desarrollo de la obra aubiana y su labor como agente cultural. En segundo lugar, se revisa la escena española que, tras la victoria franquista, padeció una brecha insalvable, manifiesta en los diferentes autores y dramaturgias desarrolladas en la Península, las cuales difieren con mucho de las del destierro. En tercer lugar, se presenta la situación de los intelectuales transterrados, pues el exilio y la censura marcaron un impasse en la producción literaria provocando, así, una barrera entre el público y los autores. Finalmente, se analiza la recepción de los textos aubianos, las causas de su olvido y las repercusiones que esto ha tenido en la actualidad.

Palabras clave: Max Aub, literatura de la memoria, teatro español, recepción.

Abstract: Max Aub's absence persists in the dramatic canon and on the Spanish scene from his recognition as a playwright to his exile. Firstly, this article offers a theatrical overview of the Republic, as well as the development of Aubian work and his hard work as a cultural agent. Secondly, the Spanish theatrical scene is reviewed. After Franco's victory, this scene suffered an unbridgeable gap. This gap can be found in the various authors and dramaturgies developed in Spain, which are disparate by far from the exiled ones. Thirdly, the situation of the exiled intellectuals is addressed: the exile and censorship marked an impasse in literary production and, as a result, it created a barrier between the public and the author. Finally, this article analyses the reception of the Aubian texts, the reasons why they fell into oblivion and the repercussions of it nowadays.

Key words: Max Aub, literature of memory, spanish theatre, reception.

De nuevo, me detengo en la figura de Max Aub (París, 1903-México, 1972) con el propósito de acercarme a una cuestión que, a pesar del transcurso del tiempo, oscila entre la cicatrización y el resquebrajo: me refiero al teatro aubiano. Así, quisiera invocar en estas líneas a una de las «figuras egregias de la cultura europea, pero sobre todo «de las ruinas de Europa»» (Muñoz Molina, 1999: 78); es decir, quisiera escribir sobre la memoria, mas, sobre todo, del olvido.

Las guerras y el exilio lo acompañaron toda su vida. En 1914, el estallido de la Primera Guerra Mundial ponía a su familia en peligro por los orígenes alemanes de su padre y franceses de su madre; así que determinaron mudarse a España, concretamente a Valencia. Años más tarde, en 1939, fue víctima de una denuncia falsa que lo acusaba de comunista y, a partir de ese momento, fue recluido en varios campos de concentración franceses: el Roland Garros, Vernet y Djelfa. En este último permaneció hasta 1942, momento en el que su amigo, el cónsul mexicano Gilberto Bosques, pudo ayudarlo a salir para, por fin, exiliarse a México.

Todo ello hizo que su escritura fuera la manera de dejar constancia de sus experiencias vitales y de anteponerse al exilio al que fue sentenciado. Así, sus obras se insertan dentro de la escritura de la memoria porque nacen de los recuerdos y de las experiencias vividas, pero también son una declaración de intenciones ante el posible olvido.

Entre otras cosas, este binomio de memoria-escritura –fundamental en toda su producción literaria–, junto con su ciclo de novelas de *El Laberinto mágico*, le ha llevado a erigirse como uno de los mejores narradores de la Guerra Civil y, como tal, en los últimos tiempos ha sido incorporado en el canon de los grandes novelistas de la posguerra española. Sin embargo, constreñir su producción dramática a su narrativa es, cuanto menos, contemplar su obra desde una perspectiva reduccionista, pues, el incansable Aub fue un intelectual dedicado, además de al cultivo de las letras en su más amplio sentido –por profesar todos los géneros literarios–, a actividades relacionadas con la gestión cultural, la traducción, el cine, la crítica literaria y el periodismo, la docencia y un largo etcétera.

Precisamente, es en esta faceta de hombre de teatro sobre la cual quisiera centrar mis esfuerzos: no porque no se haya estudiado lo suficiente, –todo lo contrario, grandes expertos *maxaubianos* han asumido la tarea, muy acertadamente, de editar y analizar sus textos dramáticos, investigar sobre su labor como dramaturgo o reflexionar sobre la recepción de sus obras, entre otras cosas– sino porque su ausencia en el mundo teatral evidencia que la recuperación y normalización de los autores republicanos exiliados en la historia de la literatura continua siendo un cometido por desentrañar y efectuar en su totalidad.

Él mismo se confesaba, tal y como apuntaba unas líneas atrás, como un autor con preferencia por el género teatral:

Yo no comencé escribiendo versos, sino teatro. No sé por qué, pero 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 el teatro era la mejor manera en la 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 –cosa que he seguido haciendo el resto de mi vida– el parecer de mis personajes. No digo mi parecer sino el de mis personajes (Aub, 1972: 37-40).

Inevitablemente, su trayectoria como dramaturgo seguiría un camino paralelo al desarrollo del teatro español. Por ello, con el fin de ubicarle en la historiografía literaria y señalar las causas de la ausencia de sus textos dramáticos, aludiré, brevemente, al contexto teatral en el que se insertó, tanto por su labor como creador como por la de agente cultural.

Trazar una síntesis del panorama teatral español de la década de los veinte, treinta, cuarenta y cincuenta –donde se ubican gran parte de la producción literaria y la labor cultural de Aub– es, en sí misma, una tarea compleja, dada la brevedad del lugar donde enmarco estas palabras y por el contexto histórico cambiante y convulso en la que nos situamos: mientras que para los españoles 1939 significa el fin de la Guerra Civil y el inicio de una dictadura de signo fascista, para el resto de Europa supone, además, el comienzo de una de las guerras más cruentas de la historia: la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). En este contexto se debe entender la literatura –y más concretamente el teatro– que, en líneas generales, al igual que la vida de millones de personas, quedó fragmentada y rota por los conflictos bélicos. De esta manera se comprende el proceso de rehumanización y de compromiso autoral con las circunstancias socio-históricas epocales que vino a dejar de lado una praxis literaria pura, de carácter deshumanizado.

Los primeros textos aubianos son de corte vanguardista y constituyen su primera etapa, que se extiende desde 1923 hasta 1935. Estos se instalan en un periodo en el que el anquilosamiento del teatro era, a todas luces, la diana de las críticas intelectuales. Así lo ponen de manifiesto textos como «Las dramáticas del momento» (1925), de Antonio Espina, «La crisis teatral» (1927), de Pérez de Ayala; y los ensayos de José Díaz Fernández *El nuevo romanticismo* (1930), o Luis Araquistáin en *La batalla teatral* (1930). Todos ellos pedían un futuro más claro y digno para la literatura, especialmente, para el teatro (Aznar Soler, 1997).

En este sentido –a pesar de que esta percepción se mantendría desde los años veinte hasta la Guerra Civil y el Franquismo–, la llegada de la República en 1931 supuso un halo de esperanza para quienes creían firmemente que el teatro debía

reinventarse y transformarse. De esta época son remarcables los esfuerzos del Gobierno por intentar acercar la cultura al pueblo y a este fin contribuyeron las Misiones Pedagógicas¹ que, entre otras propuestas, contaron con un Teatro del Pueblo y con un Teatro Guiñol. Igualmente, en este cometido fueron fundamentales los teatros universitarios, que fueron una alternativa a las prácticas comerciales y burguesas. Estos grupos, de los cuales destacan La Barraca, dirigido por un tiempo por Federico García Lorca, y El Búho, capitaneado por Max Aub, intentaron poner en marcha una serie de reformas y dirigirse a un nuevo público: el pueblo.

La renovación teatral que se propuso debía ser completa, es decir, que no solo debía incidir sobre el repertorio, sino que también tenía que alcanzar el componente espectacular: actores, escenógrafos, directores de escena, críticos y el público. Ciertamente, todos estos esfuerzos constituyeron una excepción a las formas teatrales y estéticas predominantes, esto es al teatro comercial y burgués caracterizados por su conservadurismo.

Durante la República, la labor de Max Aub en el mundo teatral fue primordial: por una parte, como dramaturgo, compuso todo su *teatro primero* en el que sería decisivo su conocimiento sobre la literatura contemporánea europea, procedentes de sus viajes por el continente, tertulias y suscripciones literarias. De ahí que en sus obras sean ostensibles rasgos asociados a las vanguardias europeas y a la influencia de algunos artistas, como Ribemont-Dessaignes, Gordon Craig o Copeau. En estas obras, Aub tratará una problemática común: la falta de comunicación y comprensión entre las personas.

Esta primera etapa vanguardista, aunque tildada por los críticos como un periodo de formación, posibilita examinar su obra con una mayor perspectiva pues, como expresa Javier Lluch Prats, «en su viraje estético lo relevante también es que Aub arrastrara, conjugara y renovara su caudal expresivo y estilístico de herencia vanguardista» (2014: 17). Sirva para ilustrar estas palabras la acotación inicial de *De algún tiempo a esta parte* (1939), la cual sitúa a la protagonista sobre la escena de un teatro, cuyo decorado –un salón gótico– está siendo desmontado por los tramoyistas.

Por otro lado, como agente cultural criticaba desde 1933 la situación teatral española, opinión sumamente agravada, probablemente, por el conocimiento que

¹ Especial atención merece el esfuerzo educativo llevado a cabo por las Misiones Pedagógicas durante la Segunda República, cuyo cometido era llevar a los pueblos de la península las diferentes lecturas, representaciones teatrales y proyecciones cinematográficas, entre otras cosas. Tal como explica su creador, M. Bartolomé Cossío, el motivo de creación de las misiones hay que hallarlo en la gran diferencia intelectual y económica entre los habitantes del campo y los de la ciudad (Canes, 1993: 151).

poseía del teatro europeo. Así lo expresó en varios artículos publicados en prensa durante este año, donde, a colación de su viaje a Rusia, destacaba la importancia que tanto el gobierno como el pueblo otorgaban al teatro².

La percepción del declive del género teatral fue un fenómeno que se pudo avistar ya durante los años veinte y que se mantendría hasta la dictadura franquista. A pesar de ello, y al contrario de lo que se pudiera pensar, en los años de la contienda, el teatro se caracterizó por su constante actividad en las tres ciudades principales –Madrid, Barcelona y Valencia–, un teatro que solo paró en los momentos más duros de la conflagración. Así pues, durante los últimos años de la República, el teatro siguió dos caminos bien diferenciados: por una parte, la conservación del teatro que se estaba llevando a cabo antes de la guerra; por la otra, la transformación del teatro hacia vertientes más revolucionarias.

En este sentido, el teatro de corte más subversivo estaba realizándose por todos aquellos intelectuales que anteriormente habían puesto en entredicho la calidad del teatro español. Sin embargo, cabe señalar que no todo lo representado se puede considerar una muestra del teatro del siglo XX, es decir, «las dramáticas del momento no son únicamente las que se exhiben yertas sobre los escenarios», como manifestaba Antonio Espina (1927: 329). Por tanto, frente al teatro comercial, había una serie de iniciativas vanguardistas que encarnaban un nuevo tipo de dramaturgia y que no tuvieron cabida en la escena hasta los años cincuenta. Así lo expresa Guillermo Heras:

Valle-Inclán, Azorín, Grau, Unamuno, Gómez de la Serna, el Lorca más difícil y Alberti, al igual que Bergamín, no tuvieron acomodo en el teatro de su época. Pasaron los años y, solo en algunos casos, se produce una recuperación tardía. La escritura escénica de estos hombres de cultura total, de genio poético, hondura ensayística y libertad personal, fue arrinconada por las estructuras obsoletas del teatro de consumo. Fue una ausencia irreparable para el teatro del futuro, justamente el que ahora estamos intentando hacer (1992: 140).

Algunos de estos mismos dramaturgos, obligados por las circunstancias, pivotaron de la práctica del arte deshumanizado a la rehumanización del mismo. Este giro hacia un arte comprometido y responsable –por cuestiones obvias– se observa a partir de los años treinta, especialmente en algunos de los autores que la crítica ha considerado vanguardistas, como Lorca y Alberti; igualmente, a estos dos nombres se ha de añadir, inevitablemente, el de Max Aub.

Si bien tuvo una etapa, la realidad de su tiempo se impuso en su vida, lo que repercutió en su obra de manera definitiva, pues abandonó la problemática anterior de la incomunicación para cultivar una literatura de comunicación y compromiso.

² «De lo que representa en Rusia el teatro, de la importancia que ha cobrado para el Gobierno y para el pueblo. Yo, pensando en España, enfermaba de envidia» (1993: 53).

En realidad, Aub prefirió el término de «literatura activa», como la denominó Gide, en vez de literatura comprometida (1998: 290). A su vez, Carmen Venegas (2007: 18) describe este proceso como «la evolución de un teatro experimental, de vanguardia, de caracteres, de los años veinte, a un teatro político; y de un teatro ético intimista a un teatro ético de circunstancias colectivas, a partir de 1935».

El cambio estético se materializó en su obra *Jácara del avaro* (1935), pieza que encabeza su teatro de «circunstancias» y donde también se han de incluir *El agua no es del cielo* (1936), *Pedro López García* (1936), *Las dos hermanas* (1936), *Por Teruel* (1937), *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* (1937) y *Juan ríe, Juan llora* (1937). En ellas se percibe a un dramaturgo combativo que acude presto al llamado de Alberti, y en las que prevalecerán las urgentes necesidades colectivas frente a la problemática de la incomunicación (Soldevila, 2003: 129). A partir de este momento, el tratamiento de la mirada colectiva será uno de los rasgos definitorios de su dramaturgia:

Para un norteamericano –o un inglés, o un francés– el tiempo pasado es el tiempo pasado, normalmente caído atrás, ceniza sobre la que se puede andar sin quemarse, no para los españoles de mi edad; el pasado presente, nueva inclinación y si no nueva, particular. No se trata de los recuerdos personales sino de los colectivos, de historia presente, a todas horas (Aub, 1998: 276).

Su compromiso también se vio reflejado en su labor de agente cultural, ya que su inquietud por el estado y el futuro del teatro lo llevó a concebir el *Proyecto de Estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de baile* (1936), cuyo objetivo principal era intentar solventar los problemas que el teatro venía arrastrando desde tiempo atrás. Este abarcaba la formación de un Teatro Nacional, una Escuela Nacional de Baile, un Conservatorio y la constitución de los Teatros Experimentales, dentro del Teatro Nacional, y los Teatros Universitarios; aunque, «una perfecta organización de los espectáculos públicos necesitaría, además, comprender el cine, la ópera, la zarzuela y la radio; pero la ambición aconseja límites» (Aznar Soler, 1993: 140).

El hecho de asumir tan tempranamente la reivindicación de una literatura humanizada hace que Aub represente la consolidación de la figura del intelectual implicado y con conciencia crítica. En efecto, su conciencia fue la que le llevó a reprobarnos duramente a aquellos que permanecieron en su torre de marfil, puesto que para él:

Los escritores, sean de la clase que sean, pertenezcan a la clase a que pertenezcan, escriban lo que escriban, no pueden librarse, aun queriéndolo, de las condiciones, de las circunstancias, del tiempo en que viven. [...] el escritor, quiéralo o no, es de su tiempo (Aub, 2002: 221).

La desaprobación la hace no solo porque es un autor comprometido con las circunstancias históricas o con sus ideales políticos, sino porque sitúa su moral por encima de todo y como algo categórico; una moral que le lleva a ser consciente de lo que está sucediendo y a gritar por doquier que, para frenar al fascismo, uno no se puede quedar callado o abogar por el pacifismo.

Por esa razón su obra se considera una defensa de sus principios republicanos y, sobre todo, responde a una voluntad testimonial e intención memorialista, la cual, como bien explica Lluçh-Prats (2014: 14):

Nació de un fuerte compromiso con la realidad histórica y de una conciencia artística que considera que una obra literaria solo adquiere su significado completo si es puesta en relación con su marco contextual político, histórico y social.

En este sentido, cabe destacar que Max Aub fue víctima, testigo y superviviente de una de las barbaries más estremecedoras de la historia. Por ello, el binomio escritura-memoria adquiere una significación fundamental: escribir para no olvidar todo lo que vivió y todo aquello que pasó. De esta manera, su escritura responde a las intenciones de explicar lo vivido, mantener la memoria y sobreponerse al exilio forzado.

Sin embargo, y al contrario de lo que pueda parecer por sus firmes ideales republicanos, como afirmó Pérez Bowie (2003: 3), la esencialidad de su moral y de su conciencia no estaban puestas al servicio de ideologías políticas, sino que eran humanistas en su sentido más literal, es decir, estaban al servicio del hombre. Su condición de víctima y su temprana conciencia hacen que, en la actualidad, su mensaje siga teniendo validez frente a las ideas de sus coetáneos, pues logra trascender un contexto político-social concreto para convertirse en un razonamiento general y universal.

De manera que escribir era una forma de dejar constancia de los actos de violencia que vivió, sufrió y presencié, y, al mismo tiempo, de superar al destierro al que fue condenado. En consecuencia, la memoria en su obra adquiere un doble sentido: su literatura es «de la memoria» porque nace del recuerdo y de la experiencia vivida, pero también lo es porque es un mecanismo para no olvidar y dar a conocer la situación de las víctimas del exilio, de las guerras, de los campos de concentración; de la barbarie (Sánchez Zapatero, 2014: 23).

La escena de la posguerra bajo sospecha (1939-1950)

El destino de Max Aub como dramaturgo no se puede desligar del rumbo que el teatro español tomó a partir de la Guerra Civil. Si durante la República había participado del mundo teatral de diversos modos, la posguerra impediría su continuidad en el mundo escénico. El fin del conflicto significó, entre otras cosas, un fortísimo cambio de rumbo en la vida cultural española. Sabido es que comportó el exilio de miles de personas que vieron sus vidas y libertades en peligro. El éxodo, entendido como «la exclusión del proyecto colectivo nacional» provocó «una ruptura en la evolución social y en el desarrollo personal» (Sánchez Zapatero, 2014: 72-73). Así pues, el desarrollo del teatro, como otros muchos géneros y artes, se vio afectado por este complejo acontecimiento histórico, cuya consecuencia más directa es la existencia de dos tipos de teatro: por un lado, el que se llevó a cabo en la Península; por otro, el que crearon los transterrados³ en sus diferentes lugares de exilio.

El teatro peninsular de posguerra estuvo marcado por la censura, un mecanismo de control ideológico muy eficiente que permitió dominar la producción cultural durante casi cuarenta años. El teatro, como el cine, fue la disciplina más hostigada por los censores franquistas ya que, en palabras de Muñoz Cáliz (2007: 85), «el hecho de dirigirse a un público colectivo incrementaba su potencial subversivo» y los censores recelaban de que «la representación de ciertas obras pudiera convertirse en un mitin». De esta manera, quedó patente cómo el Régimen veía en el teatro un arma revolucionaria de gran potencial, algo en lo que los intelectuales más comprometidos habían hecho hincapié durante la Guerra Civil.

En líneas generales, estos años estuvieron marcados por el desarrollo sin igual de la comedia –el género por excelencia de este período–, ya que era lo que más se ajustó a los intereses del Estado, cuya meta buscaba divertir al auditorio mediante temas y personajes inofensivos. Así, se puede caracterizar al teatro desarrollado en este periodo como convencional y nada innovador.

García Ruiz (1999) divide el panorama teatral de esta época en tres grupos: en primer lugar, los continuadores de la tradición benaventina, donde se insertarían Pemán, Luca de Tena, Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte y López Rubio. Estos dramaturgos se reúnen bajo la etiqueta de «teatro de evasión», concepto que también comparten críticos como Ríos Carratalá (2005)⁴; en segundo lugar, el teatro del

³ Término que Aub adoptó de su amigo José Gaos, quien hacía referencia a la condición de quienes perdieron su tierra por otra extraña (Soldevila, 2003: 135).

⁴ No hay unanimidad entre los críticos respecto a las denominaciones utilizadas, como es el caso de

humor realizado por Jardiel Poncela, Mihura y Neville, quienes recuperaron, en cierta medida, la concepción humorística ligada a las vanguardias y consiguieron renovar el teatro cómico anterior (2003a); y por último, el teatro de testimonio y compromiso, que sería antecedente de la generación realista, lugar donde se emplazarían Buero Vallejo y Sastre⁵.

Al desarrollo de la comedia se le ha de sumar el florecimiento de otros tres estilos: el del teatro clásico, el cual ya había sido recuperado durante la Guerra para poner de relieve las distintas ideologías republicanas y fascistas. De este modo, el régimen puso en marcha toda una serie de representaciones del teatro áureo que ensalzaba los valores de la España imperial y una perfecta moral católica; el de las iniciativas procedentes de algunas compañías tales como la de Arte Nuevo⁶, que constituyó «una temprana reacción ante el teatro que entonces se representaba» (De Paco, 1989: 1065); y el de los teatros más íntimos, que marcaron la transición entre el teatro de los cuarenta y de los cincuenta con el fin de renovar las tendencias predominantes de la inmediata posguerra⁷.

Por consiguiente, hablar de ruptura dramática es pertinente si se consideran los distintos aspectos que provocaron la bifurcación del teatro en dos: la imposición de la censura que, aunque su legislación no fuera clara durante los primeros años de la posguerra, tal y como ha demostrado Berta Muñoz Cáliz (2010), sí afectó a los dramaturgos cuya carrera se había consolidado antes de la guerra—buen ejemplo de ello sería Max Aub—; y la desaparición de los intelectuales de la vida cultural, ya fuera por integrar la diáspora republicana o por otros motivos más cruentos.

Se debe agregar también que, si una parte del constituyente dramático de la península se vio afectada por la conflagración, la otra, conformada por el teatro de evasión y sus cultivadores (Pemán, Luca de Tena, Calvo Sotelo y todos los anteriormente citados por Oliva), hubiera desarrollado su obra y

Conde Guerri (1999: 639), quien engloba bajo el concepto de «teatro de evasión» a Jardiel Poncela porque «elige la evasión de lo real a modo de compromiso estético, actitud que sería compartida igualmente por el grupo de humoristas ramonianos (Wenceslao Fernández, Julio Camba) antes citados».

⁵ Buero Vallejo y Alfonso Sastre, a pesar de que García Ruiz los sitúe junto con algunos autores de los años cuarenta, adquirirán más relevancia a partir de la mitad de los años cuarenta y, especialmente, en la década de los cincuenta.

⁶ Fundada en 1945 por Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Carlos José Costas y José Gordon. Más tarde se unirían Medardo Fraile, José María Palacio y José Franco. Su objetivo, tal y como aclara Sastre en una entrevista concedida al periódico *El Mundo* era «hacer un teatro nuevo que acabara destruyendo el teatro español ya existente» (Alvarado, 2016).

⁷ En esta renovación fue esencial el aperturismo del régimen franquista al exterior que se mostrará a través de la proliferación del teatro extranjero, así como de la gran influencia de las corrientes anglosajonas.

hubiera cosechado igualmente cuantiosos éxitos – teniendo en cuenta que el auditorio prefería géneros y autores más comerciales– se hubiera producido o no la contienda. A este respecto, el cambio más visible fue que ellos pasaron de representar una parte del teatro de guerra y de preguerra a copar toda la cartelera de posguerra.

En síntesis, no se puede afirmar que en el teatro de carácter burgués y comercial hubiera una ruptura, puesto que los mismos géneros y autores siguieron en la escena tras la contienda; pero sí hay una ruptura evidente en el teatro representado por los autores de ideario republicano, que, junto con sus obras, desaparecieron de las carteleras y de la península. En 1963, Max Aub detalló la situación en la que la literatura española se encontraba:

La ausencia de otros escritores produjo ese vacío, el hiato de oscuridad y torpeza del que la literatura española solo se ha recobrado muy en parte gracias al esfuerzo de algunos jóvenes, que tuvieron que hacerlo todo por sí solos (2002: 239-240).

El lugar de los autores exiliados en la historia literaria

Los acontecimientos de carácter histórico-políticos sucedidos en España entre los años 1936 y 1939 darían lugar a un estado dictatorial que originaría dos formas de relación entre el poder y los intelectuales: por un lado, como señala Fernando Larraz (2009) la situación forzaría a múltiples artistas a exiliarse para conservar su libertad ideológica y escapar de la muerte o del encarcelamiento; por otro lado, frente a esta diáspora, hubo otros que decidieron permanecer en la Península fieles al nuevo régimen. La experiencia vital de estos intelectuales, así como el desarrollo de su obra, estaba marcada por el desarraigo del exilio⁸; su producción y su vida quedaban al margen de su tiempo, de su tierra y de los movimientos culturales a los que se adscribían; de modo que el destierro suponía para los artistas una barrera muy poderosa que provocó que su mensaje no llegara al público. Esta incomunicación se conseguía a través de varios procedimientos: el primero, «callar y hacer callar la existencia de un exilio intelectual»; el segundo, la manipulación, al «ofrecer interpretaciones parciales y falseadas ante la

⁸ Larraz y Sánchez Zapatero señalan que, aunque «los destierros han abundado a lo largo de la historia [...], nuestro caso presenta una serie de características que lo hacen particular: es masivo [...]; afectó a la mayoría de escritores de su momento; resultó ineludible y forzoso en casi todos los casos; desencadenó como consecuencia de una guerra cruenta en la que muchos intelectuales republicanos se habían implicado profundamente; estuvo muy disperso geográficamente; y se prolongó extraordinariamente en el tiempo» (2016: 9).

imposibilidad de los lectores de acceder a los textos»; y la última, la normalización, al «integrar a algunos escritores no muy subversivos bajo las premisas morales del Franquismo» (Larraz, 2009: 13).

El teatro quedó dividido entre los artistas e intelectuales que decidieron continuar en la Península con todo lo que ello significaba; y entre los que resolvieron marcharse al exilio. Ante esta situación, críticos como Oliva (1989: 134) dudan de que el verdadero teatro fuera el que quedó en España, el que se hizo fuera de ella o el que podría haber surgido «de no suceder una guerra civil»; o como Doménech (1977: 194), quien afirmó contundentemente que el verdadero teatro se hizo fuera de España.

Para cada uno de los transterrados la sensibilidad del exilio fue diferente: había quienes veían en el destierro la oportunidad de escribir y crear libremente sin ningún condicionante ideológico, por ejemplo, Manuel Durán⁹ profesor, crítico y autor.

Ambas actitudes frente al exilio están igualmente marcadas por la privación de su público normal, al cual no podían alcanzar a través de la difusión de los textos ni por la representación de sus piezas en España. De entre todos los transterrados, Aub fue –y así lo han señalado críticos como Oliva (1989) o Sanz Villanueva (1994)– el intelectual exiliado más significativo y el que más se lamentó de la falta de espectadores y de representatividad:

Pongámonos de acuerdo en cuanto a mi ausencia de los escenarios. a) El público que acude a ellos –por lo general– es de dos clases.

1) el que aplaude a Paso

2) el que aplaude a Genet.

b) Ninguno de los dos puede gustar del mío,

1) porque es totalmente distinto del primero, en medios y fines.

2) porque fue escrito hace más de veinte años.

Lo que no importa para que sienta no estrenar. No todo es Ionesco ni Muñoz Seca. Busco razones para conformarme y no las hallo (Aub, 1998: 461).

Aub era plenamente consciente de que el exilio entrañaba la posibilidad de escribir libremente, mas también conocía los impedimentos que acarrearía:

Solo los exiliados pueden permitirse el lujo –lo es– de escribir algo valedero, en espera de que, al prolongarse las dictaduras, sus voces se vayan extendiendo por consumición. Esto es valedero para Rusia, para Norteamérica, para España, para Grecia, para Argentina, para tantos más. Y los que se doblegan, mueren... Y mueren los que no se doblegan, sin poder publicar muchas veces más que doblegándose al poder contrario. ¡Hasta cuándo! (1998: 229).

⁹ «Y vosotros estáis, allí, enterrados sin más. Y nosotros aquí: vivos. Decidme: ¿os acordáis de nosotros como nosotros de vosotros? No puede ser: porque nosotros sabemos en qué tierra estáis, y vosotros no conocéis esta, tan parecida a la nuestra. Pero el parecido es el parecido, no es la cosa en sí. El parecido solo es cosa de afuera, pero es otra cosa» (1998: 166).

La falta de público, motivada por el desconocimiento de su obra y figura, para Aub fue devastador y un asunto del que siempre se lamentó hondamente:

Ya no tengo nada que hacer. Aquí en México, no quieren nada conmigo, y en España son muy pocos. [...] Pero no he pasado de ser la sombra de un mito. Tal vez un par de decenas de gentes saben quién soy. Tal vez. Tal vez, no. Me estudian como muerto (1998: 462-463).

Si los autores que se exiliaron tuvieron dificultades para poder publicar, representar y hacer llegar sus obras al público, los que regresaron a la Península tampoco pudieron reinsertarse con naturalidad en la escena española, a excepción de Alejandro Casona, quien a partir de los años sesenta tuvo un gran éxito. El resto tuvieron menor repercusión, tales son los casos de los montajes de *La lozana andaluza* o *El adefesio*, de Alberti; o las obras aubianas de cuya recepción se tratará a continuación, que empezaron a ser presentadas a la censura a mediados de la década de los sesenta. Esta situación fue la misma para escritores de la talla de Salinas, Bergamín, León Felipe, Altolaguirre o Sender, pues sus inclinaciones poéticas y narrativas ocultaron sus vertientes dramáticas.

Las primeras inclusiones de los desterrados en la historiografía literaria se dieron a finales de los años cincuenta. Larraz (2009: 92) y Lluch (2007b: 98) mencionan a Carlos Sainz Robles, a Gonzalo Torrente Ballester y a Domingo Pérez Minik como los precursores de esta progresiva incorporación. Aun así, algunos de los críticos quisieron justificar la residencia de los desterrados en países extranjeros como un suceso anodino y normal; en estos casos, la ideología de los críticos o sus temores quedaban al descubierto. Para contrarrestar este hecho, otros historiadores, como Ricardo Gullón, Eugenio G. De Nora o Pérez Minik, a pesar de los impedimentos, intentaron difundir una imagen imparcial de los escritores exiliados y quisieron reseñar verdaderamente sus logros e hitos.

En este sentido, los condicionamientos ideológicos de los críticos y sus decisiones sobre la no inclusión de narradores, poetas y dramaturgos tuvieron sus consecuencias en la historiografía literaria, un lastre que actualmente se cierne sobre ella. A modo de conclusión y citando a Larraz y Sánchez Zapatero:

Es cierto que autores como Sender, Ayala o Aub han conseguido traspasar el umbral de la marginación y que en la actualidad ocupan el lugar de referencia que merecen en las letras españolas, pero también lo es que su caso no deja de ser excepcional, puesto que hay muchos autores que continúan en el ostracismo. Algunos como Masip, Arconada o Salazar Chapela [...]. Como si de un círculo vicioso se tratase, su omisión en el canon literario y en las estructuras académicas ha hecho que las generaciones más jóvenes sean incapaces de incorporarlos a la tradición nacional, con lo que la situación, lejos de tener visos de cambio, parece condenada a perpetuarse. [...] El hecho de que muchas de sus obras sigan siendo prácticamente inaccesibles para el público lector, pendiente de su reedición – algunas no han llegado a ser distribuidas en el mercado editorial nacional, y otras ya solo están disponibles en librerías de lance o bibliotecas especializadas–, induce a pensar que su exclusión está más

relacionada con el estigma que persigue a todo el éxodo republicano, que parece trascender las estructuras de la literatura española contemporánea y no encajar en ninguna de las categorías establecidas para su estudio, que con la mera calidad artística (2016: 21-22).

Recepción y puestas en escena del teatro vanguardista y del exilio

El escaso alcance de la obra aubiana ya se vislumbraba desde su teatro vanguardista. Los textos de esta índole generaron rechazo e incompreensión en aquellos que podían llevarlo a la escena. Soldevila (2003:119) justifica este desinterés porque eran obras cuya problemática no gustaba al público y no eran adecuadas para el teatro comercial. A la vez, Ricardo Doménech suscribe lo anterior: «esa relación difícil con los escenarios se encuentra en el origen mismo de su teatro; quiero decir que está ya en sus primeras obras vanguardistas, tan diferentes –por su forma y por su contenido– del teatro épico de madurez» (1971: 44). Aun así, con el desarrollo del teatro de circunstancias tuvo oportunidad de dirigir y representar algunas de sus obras con su compañía, El Búho, y con las Misiones Pedagógicas.

La conflagración y las posteriores consecuencias truncaron la carrera de Aub, pues, como él mismo se define en su *Manual de historia de la literatura española* (1966), fue «un dramaturgo de cierto interés si la guerra y el exilio no le hubiese impedido llegar a las tablas en su momento, y llevado por los terrenos de la novela». De este modo, explica con sus propias palabras el gran alcance que la Guerra Civil y el consiguiente destierro tuvieron para él; consecuencias que provocarían su imposibilidad de acceder a la escena española y a la distribución de sus obras hasta mediados de la década de los sesenta. Además, el exilio, tal y como se ha analizado anteriormente, era una forma de incomunicar al intelectual de su público y de la corriente cultural a la que se adscribía:

Me roe como nunca la falta de público: al fin y al cabo, mi fracaso. A pesar de que me quiero convencer de que todos los que han valido la pena se han hecho en contra, no acabo de creerlo: hay demasiadas excepciones, y tan buenas como las mejores (Aub, 1998: 192).

Su obcecación y su preocupación por no olvidar y ser olvidado marcaron toda su producción en el exilio. Esto se veía reforzado, como muestran las citas previas, por el hecho de que no era un autor reconocido ni leído en su país, pues, aunque como escritor eligió usar el español para su literatura, «su condición de representante de la cultura republicana y víctima de la intolerancia franquista»

imposibilitaban que «su obra y su nombre fueran recordados correctamente en la España de la dictadura» (Sánchez Zapatero, 2014: 28), algo de lo que Aub siempre fue consciente: «¿Cuántos saben quién soy yo? Cien. Los que conocen de antemano lo que he hecho. No soy un descubrimiento para nadie –ni los demás- y es un mal. Sencillamente, no estoy «a mano». Cada día perdemos más la guerra, hasta morir en ella» (Sánchez Zapatero, 2014: 31).

La recepción del teatro de Aub durante el franquismo ha sido estudiada por Berta Muñoz Cáliz (2010), quien confirma que su dramaturgia fue prácticamente desconocida por los españoles. Las únicas puestas en escena de las que se tiene constancia fueron *Narciso*, en 1963, realizada por un grupo universitario; *Espejo de avaricia*, en una representación de cámara de 1969; y una función en 1974 donde se leyeron diversos fragmentos del autor y que llevó el nombre de *Espectáculo Aub*.

En realidad, el teatro aubiano solo empezó a conocerse –y muy tardíamente– a través de la publicación de los textos, fenómeno al que él mismo se refirió como el «fantasma de papel». La primera pieza publicada en la España franquista fue *San Juan* en 1964, y a continuación *Morir por cerrar los ojos* y *Espejo de Avaricia* en 1967, *No* en 1969, *Crimen y Comedia que no acaba* en 1971, un volumen titulado *Teatro* en 1971, que contenía seis de sus obras, *La vida conyugal* en 1972, y su *Teatro Completo* que fue editado en México en 1968 (2010: 94).

En 1971, José Monleón relataba la situación en la que se encontraba el teatro de Aub:

Cuando en el número 52 de P.A [Primer Acto] publicamos *San Juan* y dedicamos precisamente el número de Primer Acto al teatro de Max Aub, puede decirse que poníamos en contacto al dramaturgo exiliado con el público español. Los más viejos es obvio que recordaban a Aub y algunos de los jóvenes habían leído su teatro o sus novelas, pero, en términos generales, el escritor era un desconocido en España. Que este es, quizá, uno de los más duros precios del destierro (1971: 53-54).

De igual modo, Aub expresaba su decepción por la falta de público en España en el «Segundo Aparte» de *Morir por cerrar los ojos* (1944):

He recogido poco fruto. Si se relee mucho teatro, como es mi gusto, me quedo triste ante el montón de lo olvidado; yo ni siquiera necesitaré serlo, ¿quién me conoció? Por eso es tan de agradecer el empeño de ciertos dramaturgos o críticos españoles de reimprimirme algunos de mis dramas, inencontrables en España, donde siempre lo fueron, y ya en Méjico. [...] Cuando leo tantas publicaciones que tratan del teatro español contemporáneo y no veo aparecer mi nombre, me entristezco. No porque sea mejor o peor mi obra que cualquier otra, pero evidentemente no cuento, no me tienen en cuenta, por la sencilla razón de que mis obras no se representan en Madrid. ¿Cuántos van a leer esta? ¿Los que cabrían un día en el Español?, y tal vez peco de optimista. El teatro está hecho para él (Aub, 2007: 86-87).

El poco conocimiento de la literatura aubiana y, concretamente de su dramaturgia, en España se debió, principalmente, a la censura y a su condición de exiliado. No obstante, fuera de la Península su teatro tampoco fue representado, por ejemplo, en México se tiene constancia de que mantenía buenas relaciones con los artífices del teatro local, pero ello no benefició su acceso a las tablas (Diago, 2004). Igualmente, Muñoz Cáliz (2010: 98) destaca otras razones que explican su ausencia como «lo avanzada de la ideología de las obras aubianas, su experimentalismo formal, sus aspectos extra artísticos o las enemistades que le provocó ser crítico teatral».

Actualmente, Aub «ha conseguido traspasar el umbral de la marginación» (Larraz y Sánchez Zapatero, 2016: 21) gracias al trabajo de recuperación que ha llevado a cabo los investigadores, la Fundación Max Aub y la Universitat de València, entre otras instituciones. Sin embargo, la falta de representatividad persiste:

Si a Aub en los últimos años se le ha venido incorporando en el canon de los grandes novelistas de la posguerra española y se le considera hoy entre los mejores narradores de la guerra civil, su teatro queda todavía pendiente de una normalización por lo que se refiere a su inclusión en el repertorio dramático español del siglo pasado (Monti, 2004: 9).

En suma, pocas de sus obras se han visto materializadas en un escenario, hecho que podría ser comprensible si sus piezas no representadas fueras las de cariz vanguardistas. No obstante, este fenómeno no se limita solamente a este tipo de obras, sino que es un suceso constante en toda su producción dramática, independientemente de su estética. Algunas de las piezas que fueron llevadas a las tablas fueron *Deseada*, *Narciso*, *Los excelentes varones*, *Los muertos*, *A la deriva*, *La cárcel*, *Comedia que no acaba*, y *Espejo de Avaricia*, todas ellas realizadas por grupos de aficionados y universitarios entre los años sesenta y noventa (Muñoz Cáliz, 2010: 138).

La falta de público y su ausencia en las escenas y carteleras siempre le causó gran aflicción, pues, como apuntó Soldevila (2011), Aub, un hombre de teatro como le gustaba definirse, no escribía teatro para ser solo leído, sino que siempre tuvo en cuenta la representatividad de sus textos a la hora de escribirlos:

El teatro de Aub ha tenido y tiene un fiel público lector. Pero no ha encontrado aún sus representantes. Salvo por parte de grupos aficionados, prácticamente nada se ha representado de Aub en los escenarios españoles.

Igualmente, esto ha sido aseverado por otros críticos como José Monleón, quien ponía de relieve que Aub «no ha pasado de ser dramaturgo representado muy esporádicamente y en malas condiciones» (1984: 74).

En la actualidad, el panorama apenas ha cambiado, aunque se han representado algunas obras propiamente aubianas como *No* y *De algún tiempo a esta parte* y adaptaciones como *El laberinto mágico* y *Tengo tantas personalidades que, cuando digo «te quiero», no sé si es de verdad*. Sin duda alguna, el monólogo de *De algún tiempo a esta parte* ha sido la pieza más representada hasta el momento. Este texto se llevó por primera vez a las tablas en 1980 en Valencia en el Teatro Estable del País Valenciano, seguidamente el montaje se repitió en 1995 y finalmente de la mano de Esther Lázaro, en 2017. Lázaro puso en marcha la representación de la obra en julio de 2012 y, desde entonces no ha cesado de representarla, no solo por España, sino también por Europa y América. Otros montajes relevantes de este monólogo fueron el de Ignacio García en Madrid durante los años 2015 y 2016; y el de Mariana Wainstein realizado en Uruguay en 2016.

Así, los numerosos montajes de *De algún tiempo a esta parte* contrastan con la falta de representatividad de otros textos, como *San Juan*, que fue representado únicamente en 1998 en el Teatro María Guerrero; *Morir por cerrar los ojos*, pieza a la que Antonio Muñoz Molina (1998: 131) se referirá como «una obra teatral que nunca ha sido representada dignamente»; o *El rapto de Europa*. Dramas que, a su vez, destacan por su advertencia, su inmediatez y urgencia y por su valor como obras teatrales, pues buscan el impacto y la confrontación directa con el público, para así desestabilizarlo y hacerlo reflexionar sobre los estremecedores acontecimientos de la década de los treinta y de los cuarenta.

La temprana conciencia¹⁰ que aquí muestra Aub de la situación constituye, precisamente, la clave de estas piezas y de tantas otras que denuncian situaciones similares. Este hecho suscita la pregunta de por qué ningún otro escritor español retrató la situación europea vinculándolo con la Guerra Civil y cómo alguien, entre tanta confusión y desconcierto, supo ver y advertir tan pronto el daño que estaba causando y que causaría el nazismo.

Frente a estos sucesos, como destinatarios de su obra, debemos considerar qué significa que alguien se declarase en contra de un régimen fascista en 1938 o denunciar un movimiento «nacionalsocialista» en un momento en que los asesinatos y torturas estaban a la orden del día. En Europa, que los tambores de guerra retumbaban, las consecuencias de tener una conciencia tan sólida y el valor para denunciar lo acaecido fueron su paso por las cárceles y campos de concentración y toda una vida siendo un «extranjero»; siendo el «otro».

¹⁰ Es inevitable evocar las palabras de Agambell: «el contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le corresponde y no deja de interpelarlo, algo que, más que otra luz se dirige directa y especialmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tinieblas que proviene de su tiempo» (2006: 3).

Sin embargo, aunque actualmente siga vigente el mensaje crítico de Aub, que censuraba duramente el nazismo, y la brutalidad que este conllevó en Alemania, así como la falta de humanidad por parte de no pocos gobiernos europeos ante aquellos que de un día para otro se convirtieron en «otros», puede observarse que su ausencia en la escena persiste. Parece ser que su dramaturgia permanece en una suerte de claroscuro para los escenarios peninsulares.

Esta invisibilidad dramática, desde un enfoque semiótico teatral, se interpreta como una mutilación del mismo, en la medida que este género literario tiene como propósito representarse en un escenario, ante unos espectadores y en un espacio y tiempo concretos; así, el *hecho teatral* está conformado por «todos aquellos elementos que intervienen en el teatro» (Gutiérrez, 1989: 78), esto es, texto y representación, los cuales, a su vez, darán lugar las fases textual y espectacular.

De este modo, el *hecho teatral* sigue una evolución hasta su compleción total. La transición está compuesta por seis etapas, las tres primeras están vinculadas a la composición del texto; y las seis últimas a la espectacularidad. El proceso solo se culmina en su último momento, es decir cuando el espectador, además del actor, puede percatarse de los componentes que han intervenido en el resultado final: director, actores, escenografía, iluminación, vestuario y demás integrantes que intervienen en la producción escénica.

Con todo, también se podría aducir que no es posible considerar el teatro aubiano inconcluso y fragmentado porque «el texto contiene ya virtualmente su propia representación» (Gutiérrez, 1990: 136). Sin embargo, ¿cómo podríamos pensar, analizar o estudiar textos que fueron concebidos para su materialización, pero que no han tenido ninguna representación real y concreta?

Llegados a este punto, surgen otras cuestiones que pretenden sacudir el polvo sedimentado en el teatro aubiano, sobre las que se debería reflexionar, tales como: qué significa acercarnos a una dramaturgia incompleta, en la que solo el texto ha sido recibido; qué supone estudiar la recepción de Aub a través de su ausencia –parcial– en la escena; o en qué grado afectó esto a la difusión y conocimiento de su obra.

En conclusión, el regreso de este clásico contemporáneo a la literatura española se ha producido, principalmente, como narrador, pero no como dramaturgo, pues, aunque en sus piezas persiste la voluntad autoral de ser representados, apenas hay en ellos una proyección sobre el espacio escénico ni ha habido un lugar para la materialización de las mismas; es decir, no han culminado en el *hic et nunc*.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Aub, M. (1956). *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid. Recuperado de: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/57252/RTXXVII~N507_Extra~P59-69.pdf;jsessionid=6B38C1345ED6664C3636F5FCB84EC56C?sequence=1.

_____. (1965). *Campo francés*. Madrid: Ruedo Ibérico.

_____. (1972). «Mi teatro y el teatro español anterior a la República». *Primer Acto*, 144, 37-44.

_____. (1974). *Manual de historia de la literatura española*. Madrid: Editorial Akal.

_____. (1993). *Max Aub y la vanguardia teatral: escritos sobre teatro, 1928-1938*, M. Aznar Soler (ed.). Barcelona: Aula de Teatre-Col·lecció Palmireno Universitat de València.

_____. (1994). «El Remate». En Aub Max, *Enero sin nombre*. Barcelona: Alba.

_____. (1998). *Diarios (1939-1972)*, Manuel Aznar Soler (ed.). Barcelona: Alba.

_____. (2002). *De algún tiempo a esta parte*, Joan Oleza Simó (ed.), *Obras completas*, vol. 7 (A). Valencia: Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim.

_____. (2002). *Hablo como hombre*, Gonzalo Sobejano (ed.). Valencia: Patronato de la Fundación Max Aub.

_____. (2007). *Morir por cerrar los ojos*, Carmen Venegas (ed.). Sevilla: Renacimiento.

_____. (2008a). *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*, José María Naharro-Calderón (ed.). Madrid: Biblioteca Cátedra del Exilio.

_____. (2008b). *Obras completas. El Laberinto Mágico III: Campo francés*, vol. 5 (A), Joan Oleza Simó (ed.). Valencia: Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim.

Fuentes secundarias

Agamben, G. (1998). «¿Qué es un campo?», Flavia Costa (trad.). *Artefacto. Pensamiento sobre la técnica*, 2, 1-10. Recuperado de: <http://www.psicosocial.net/>

historico/inicio/centro-de-documentacion-gac/filosofia-y-teoria-comparada/ensayos-y-reflexiones/531-ique-es-un-campo/file.

_____. (2006). «¿Qué es lo contemporáneo?». *Curso de Filosofía Teorética, Facultad de Artes y Diseño de Venecia*. Recuperado de <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>.

Alberti Merello, R. (1938). «Teatro de urgencia», *Boletín de orientación teatral*, 5, p. 7.

Alvar, C., Mainer, J.C. y Navarro R. (2014). *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza.

Alvarado, E. (2016). «Alfonso Sastre: «Arte Nuevo» era el teatro en libertad». *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/cultura/2016/02/17/56c36b5b46163fbd3c8b4590.htm>.

Aznar Soler, M. (1992). «El búho: teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia». En D. Dougherty y M. F. Vilches de Frutos (coords.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939* (pp. 415-428). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC/Fundación Federico García Lorca.

_____. (1997). «El teatro español durante la II República (1931-1939)». *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 2, 45-48. Recuperado de: <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/76961>.

_____. (2003). *Los laberintos del exilio: diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento.

Canes Garrido, F. (1993). «Las misiones pedagógicas: educación y tiempo libre en la Segunda República». *Revista Complutense de educación*, 4 (1), 147-168. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=150110>.

Cernuda Bidou, L. (1937). «Sobre la situación de nuestro teatro», *El Mono Azul*, 36, s.p. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003750572&search=&langes>.

Chapot, M-C. (2003). «Max Aub: de la II a la III República». *Max Aub, testigo del siglo XX. Congreso Internacional del Centenario*, 23-35. Recuperado de: <https://www.uv.es/Entresiglos/max/pdf/chapot.pdf>.

Conde Guerri, M. J. (1999). «Teatro de evasión: Jardiel Poncela». En F. Rico (dir.), *Historia crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*. (pp. 638-642). Barcelona: Crítica.

De Paco de Moya, M. (1987-1989). «El grupo «Arte Nuevo» y el teatro español de posguerra». *Estudios románicos*, 5, 1065-1078. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2667850>.

Diago Moncholi, N. (2004). «Max Aub y el teatro que no fue o la imprudencia de ejercer la crítica teatral». En S. Monti, *Max Aub, de la farsa a la tragedia* (pp. 153-178). Verona: Fiorini.

Díaz Fernández, J. (1930). *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Madrid: Zeus. Recuperado de: https://books.google.es/books/about/El_Nuevo_romanticismo.html?id=E5_U0AAAAMAAJ&redir_esc=y.

Durán Gil, M. (1974). «La generación del 36 vista desde el exilio». En M. Durán, *De Valle-Inclán a León Felipe*. México: Finisterre.

Espina García, A. (1925). «Las dramáticas del momento». *Revista de Occidente*, 30, 137.

Faber, Sebastiaan (2002). «Max Aub o la aporía del exilio». *Laberintos*, 1, 5-23.

Fernández Espina, A. (1938). «Escenarios madrileños». *Blanco y Negro*, p. 4.

García Lorenzo, L. y Vilches de Frutos, M. F. (1984-1985). «El teatro español del siglo XX. Estado de la investigación y últimas tendencias». *Siglo XX/Twentieth Century*, 2 (1-2), 1-14. Recuperado de: <http://digital.csic.es/handle/10261/77408>.

García Ruiz, V. (1996). «Los mecanismos de censura teatral en el primer franquismo y *Los pájaros ciegos* (1948)». *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 22, 59-85.

_____. (2003a). *Historia y antología del teatro español de posguerra*, vol. I. Madrid: Espiral/ Fundamentos.

_____. (2003b). *Historia y antología del teatro español de posguerra*, vol. II. Madrid: Espiral/ Fundamentos.

Gutiérrez Flórez, F. (1989). «Aspectos del análisis semiótico teatral». *Castilla: Estudios de literatura*, 14, 75-92. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136138>

_____. (1990) «El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico». *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, 139-149. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2784798>.

Heras Toledo, G. (1992). «Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30». En D. Doughertyy M. F. Vilches de Frutos (coords.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939* (pp. 139-146). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC/ Fundación Federico García Lorca.

Jelin, E. (2002a). «¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?». En Jelin Elizabeth, *Los trabajos de la memoria* (pp. 17-38). Madrid: Siglo XXI. Recuperado de: <http://cesycme.co/wp-content/uploads/2015/07/Jelin-E.-Los-trabajos-de-la-memoria-.pdf>.

_____. (2002b). «Las luchas políticas por la memoria». En Jelin Elizabeth, *Los trabajos de la memoria* (pp. 39-62). Madrid: Siglo XXI. Recuperado de: <http://cesycme.co/wp-content/uploads/2015/07/Jelin-E.-Los-trabajos-de-la-memoria-.pdf>.

Larraz Elorriaga, F. (2009). *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Larraz Elorriaga, F. y Sánchez Zapatero J. (2016). «Prólogo». En VV. AA, *Los restos del naufragio* (pp. 7-23). Madrid: Salto de Página.

Lluch Prats, J. (2004). «De algún tiempo a esta parte: la tragedia europea en clave de monólogo». En S. Monti (ed.), *Max Aub, de la farsa a la tragedia. Actas de las jornadas de estudio* (pp. 59-81). Verona: Fiori.

_____. (ed.) (2007a). *Epistolario Max Aub – Ignacio Soldevila (1954-1972)*. Valencia: Fundación Max Aub/Biblioteca Valenciana.

_____. (2007b). «La vuelta de Max Aub: nueva vida editorial de un clásico contemporáneo». *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 3, 97-104. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2283116>.

_____. (2008). «Coacciones censorias: Max Aub y los lectores del régimen franquista». *El Correo de Euclides*, 3. Segorbe: Fundación Max Aub, 34-53.

_____. (2010). *Galería de personajes de El laberinto mágico*. Segorbe: Fundación Max Aub.

_____. (2014) «Prólogo: La persistencia de la memoria aubiana». En J. Sánchez Zapatero, *Max Aub y la escritura de la memoria*. Sevilla: Renacimiento.

Malgat, G. (2007). *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Segorbe/Sevilla: Fundación Max Aub/Renacimiento.

Martín Gijón, M. (2011). «El teatro durante la Guerra Civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana». *Lectura y signo*, 6, 263-274. Recuperado de: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/article/view/3558/2566>.

Marrast, R. (1978). *El teatre durant la Guerra Civil Espanyola. Assaig d'història i documents*. Barcelona: Edicions 62.

Monleón Bennácer, J. (1971). «Una entrevista con Max Aub». En Aub Max, *Teatro*. Madrid: Turus.

_____. (et al.) (1977). *Teatro español actual*. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra.

_____. (1984). «Max Aub en el teatro español». *Primer Acto*, 185, 41-57.

Monti, S. (1996). «Narciso de Max Aub y el teatro de vanguardia de los años veinte». En C. Alonso, *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el Laberinto español»* (pp. 241-254). Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

_____. (1999). «Dramaturgos del exilio: Max Aub y Alberti». En F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*. (pp. 633-635). Barcelona: Crítica.

_____. (2004). *Max Aub, de la farsa a la tragedia. Actas de las jornadas de estudio*. Verona: Università Degli Studi di Verona.

Moraleda García, P. (1989). «El teatro de Max Aub y el fantasma de papel». *Anuario de estudios filológicos*, 12, 215-227. Recuperado de: <http://dehesa.unex.es/handle/10662/3531>.

Muñoz Molina, A. (1998). *Pura Alegría*. Madrid: Alfaguara.

_____. (1999). «Max Aub: una mirada española y judía sobre la ruina de Europa». En D. Fernández Martínez e I. Soldevila Durante, *Max Aub, veinticinco años después*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Naharro-Calderón, J. M. (2008). «Actualidad de *El rapto de Europa* (1946)». En M. Aub, *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*. Madrid: Fundación Max Aub.

_____. (2017). *Entre alambradas y exilios. Sangrías de las Españas y terapias de Vichy*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Nieto Yusta, C. (2007). «José Ortega y Gasset y *La deshumanización del arte*». *Espacio, tiempo y forma, serie VII. Historia del Arte*, 20-21. Recuperado de: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/issue/view/184>.

- Oliva Olivares, C. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Editorial Alhambra.
- _____. (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis.
- _____. (2001). «Teatro y sociedad en la España del siglo XX». En *Literatura y sociedad. El papel de la literatura en el siglo XX* (pp. 77-95). La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja. Recuperado de: <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/11033>.
- _____. (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- Pérez Bowie, J. A. (1997). «Introducción». En M. Aub, *La calle de Valverde* (pp. 13-114). Madrid: Cátedra.
- _____. (2003). «Sobre el compromiso de Max Aub: la literatura como rebelión y como revelación». *Revista de Occidente*, 265, 39-52. Recuperado de: https://www.almendron.com/artehistoria/wpcontent/uploads/2011/10/max_aub_03.pdf.
- _____. (2006). «En torno a la concepción aubiana del realismo». *El Correo de Euclides*, 1, 486-495. Recuperado de: <https://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/Jose%20Bowie.pdf>.
- Pérez de Ayala, R. (1927). «La crisis teatral». *Obras completas*, vol. III, 1966. Madrid: Aguilar, 524-525.
- _____. (2009). «Los dilemas de la memoria. Un texto para valientes». (Trad. Dulce Ma. Zúñiga). Ponencia presentada en la Cátedra Julio Cortázar de la Universidad de Guadalajara, México. Recuperado de: <http://www.jcortazar.udg.mx/sites/default/files/TODOROV.pdf>.
- Soldevila Durante, I. (1996). «Max Aub. Cara y cruz de una creación literaria». En C. Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y El laberinto español»* (pp. 15-45). Valencia: Generalitat Valenciana y Diputació de Valencia.
- _____. (2003). *El compromiso de la imaginación. Vida y Obra de Max Aub*. Valencia: Biblioteca Valenciana.
- _____. (2011). «Max Aub, de 1993 a esta parte». Alicante: Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/max-aub-de-1993-a-esta-parte/html/25fea728-a100-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. (Trad. Miguel Salazar). Barcelona: Paidós. Recuperado de: <http://www.centroprodh.org.mx/impunidadayeroy/>

DiplomadoJT2015/Mod3/Los%20abusos%20de%20la%20memoria%20Tzvetan%20Todorov.pdf.

Venegas Grau, C. (2007). «Introducción». En Aub Max, *Morir por cerrar los ojos* (pp. 11-77). Sevilla: Renacimiento.

Vera Méndez, J. D. (2003). «El teatro «deshumanizado» del primer Max Aub», *Congreso Internacional del Centenario «Max Aub, testigo del siglo XX»*, 1-7. Recuperado de: <https://www.uv.es/entresiglos/max/index.htm>.