

UN INTENTO FRUSTRADO DE TEATRO REVOLUCIONARIO:  
LA MADRE DE GORKI EN ADAPTACIÓN DE MAX AUB<sup>1</sup>

Josep Lluís Sirera  
Universitat de València

EL TEATRO ESPAÑOL DURANTE LA GUERRA CIVIL: UNA HISTORIA PLURAL

La aparición del estudio de Robert Marrast sobre el teatro en la guerra civil española (publicado en España, en traducción catalana, en 1978) significó el primer gran acercamiento crítico y riguroso al panorama teatral de la España republicana de 1936 a 1939. A partir de un importante corpus documental y con el apoyo de testimonios de primera mano, Marrast trazó las líneas generales de la evolución de las prácticas escénicas durante el período. Un panorama que, como el mismo autor reconocía, se centraba en la vida teatral de Madrid y Barcelona, con esporádicas calas en otras ciudades. Lo que quizá no advirtió el investigador francés con la misma claridad es la utilización de fuentes (y testimonios) que no respondían al abanico de propuestas y alternativas que el teatro republicano ofreció durante la contienda. Con todo, y dado su carácter inaugural, es comprensible que el estudio de Marrast dejase huella en cuantos estudios sobre el tema se han llevado a cabo con posterioridad<sup>2</sup>.

En los ochenta, sin embargo, registramos la aparición de las primeras lecturas discordantes. Lecturas que trataban de poner de relieve maneras diferentes a la que Marrast consagraba, y que era en definitiva la propugnada por los responsables de política cultural del PCE y las organizaciones por él controladas. No pretendo, desde luego, adentrarme en un debate que exigiría como paso previo e ineludible disponer de abundante información documental (historias locales de teatros, vaciado y análisis de prensa: carteleras, críticas, etc.), pero a la luz de la información que poseemos en la actualidad, no es aventurado afirmar que el teatro fue campo de enfrentamientos y tensiones ideológicas muy notables entre los diferentes sectores (políticos, sociales) en pugna dentro de la España republicana. Pugnas y tensiones en las que, frente al concepto de *política teatral* propugnado, como queda dicho, por el PCE, es posible distinguir por lo menos una visión alternativa: la defendida por los sindicatos, y muy especialmente por la CNT. A plantearla (y a defenderla) dedicó su estudio Burguet Ardiaca (1984), lamentablemente circunscrito a Cataluña, como sucede así mismo con los bien documentados de Foguet (1999, 2002, 2005a). Para Madrid, Fernando Collado (1989) nos dejó información pertinente en esa misma dirección, en una obra –sin embargo– que no tiene el rigor crítico de las anteriores, y sí una clara voluntad de fresco costumbrista.

En otros casos, como el estudio de Ricardo Blasco para el País Valenciano (1986), es posible encontrar un mayor equilibrio crítico entre ambas visiones, que de tan antagónicas a momentos parece que se refieran a realidades completamente diferentes. Por desgracia, la falta de los estudios antedichos dificulta bastante las cosas: es mucho lo que ignoramos sobre las obras, los autores, las compañías, la

1. Este artículo fue publicado originariamente en *Homenaje a Josefa María Castellví* (Dolores Jiménez y Evelio Miñano, eds.), València, Universitat de València (Anejos de Quaderns de Filologia, 49), 2002, págs. 365-378.

2. Vid. por ejemplo, Bilbao (1976) y (1987), Monlón (1978), Mundi (1987), Monográfico *Anthropos* (1993), Aznar (1986) y (1997), Gómez Díaz (2006)...

gestión teatral... durante los años en que duró la Guerra Civil, y sería preciso ir rescatando del olvido una información preciosa que, de otra forma, acabará por perderse irremisiblemente<sup>3</sup>.

## EL TEATRO DE CIRCUNSTANCIAS DE MAX AUB

Es en este panorama, complejo donde los haya, en el que hay que situar la producción dramática que escribió Max Aub durante el período inmediatamente anterior a la guerra civil y hasta el fin de esta (aproximadamente 1935-1939). Se trata de un total de nueve obras en un acto (algunas de ellas de muy exiguas dimensiones) que Aub proyectaba publicar en 1938 conjuntamente en un volumen titulado *Teatro de circunstancias* y para el que llegó a escribir un prólogo<sup>4</sup> en el que se afirmaba, por ejemplo:

Si existe algún escritor español en cuya obra no haya repercutido la guerra abominable que nos ha sido impuesta, o no escritor o no es español. Se pudo defender en algún tiempo pasado que el mantenerse alejado de las luchas sociales o internacionales era una posición moral altiva y en consonancia con ciertas teorías que reivindicaban muy alto el espíritu; el tiempo es otro, nuestros años son de lucha, y el que no lucha muere o está muerto sin saberlo. No sostengo aquí «que el que no esté conmigo está contra mí», sino que los que no están ni con los unos ni con los otros inexisten, y lo que no existe, mal puede sobrevivir. No es que las piezas que siguen tengan pretensión alguna de longevidad: son demasiado pequeñas, mal encaradas o encarnadas, y nacieron de cualquier manera por encargo y necesidad del momento; pero cumplieron su cometido, llevan su circunstancia en la frente y vivieron lo suyo. Un libro suele ser futuro; este, recuerdo.

Aub se sitúa, pues, en una línea de claro compromiso con las circunstancias dramáticas por las que atravesaba la República, y lo hacía poniendo de manifiesto su defensa de la unidad de acción entre las diferentes partes implicadas en la defensa de la República (véase *Las dos hermanas*, donde exalta la unidad de acción entre la UGT y la CNT), pero sin caer por ello en falsos triunfalismos (con la excepción comprensible de *Por Teruel*, escrita al calor de la batalla que tuvo lugar en aquella ciudad) sino tratando de hacer ver que solo desde el realismo y la comprensión racional del conflicto era posible enfrentarse a las fuerzas franquistas (en *Juan ríe*, *Juan llora*, *Doña Realidad* reconviene tanto a los excesivamente optimistas como a los pesimistas). En *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* se pedirá a todos los demócratas que hagan un supremo esfuerzo, pero que lo hagan desde la racionalidad:

3. Valga como ejemplo de esta necesidad de rescate mi artículo sobre el dramaturgo anarquista valenciano Ernesto Ordaz (2002), completado con la edición de la obra *Temple y rebeldía* de dicho autor anarquista. Sobre este autor, consultar también: Luis Expósito (2005). En esta misma línea, inciden las recientes antologías de Foguet (2005b) y la de Gómez Díaz (2006), así como la edición de dos textos del período bélico que pueden consultarse en este mismo número.

4. Las obras en cuestión son *Jácara del avaro*, *La Guerra*, *El agua no es del cielo*, *Pedro López García*, *Las dos hermanas*, *Fábula del bosque*, *Por Teruel*, *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* y *Juan ríe*, *Juan llora*. Las tres primeras son anteriores al 18 de Julio de 1936; de las restantes, solo *Pedro López García* tiene una cierta extensión, mientras que *Las dos hermanas*, *Por Teruel* y *Juan ríe*, *Juan llora*, son apóditos muy breves. Una edición crítica de este teatro en Max Aub (2002).

5. Max Aub, en carta a Sergio Liberovici 26-10-1963) afirma: «Fueron llevadas de mi mesa a las tablas sin esperar una hora, Fruto de operaciones de urgencia, no respondieron a ningún modelo, a ninguna idea preconcebida.» Dejando a un lado de falta de una elaboración reposada (lo que implica forzosamente descuido en su reducción), es sorprendente que en *El Mono Azul*, al historiar la labor de las *Guerrillas del Teatro* no incluyan entre su repertorio las obras de Aub (Monleón: 1979, 287). Es posible que la destacada militancia socialista de Aub (si bien se mantuviese entre los partidarios de la política de unidad propuesta por Juan Negrín) le perjudicase ante las estructuras teatrales dominadas por comunistas y anarquistas.

con plena consciencia de su compromiso. Esta última característica estará también presente en *Pedro López García*, una compleja y ambiciosa obra, injustamente preterida de entre las que se escribieron durante el período<sup>5</sup>, y que pone de manifiesto que, a despecho de lo afirmado por el propio Aub, este no renunció nunca a una escritura estéticamente rigurosa<sup>6</sup>.

### LAS RAZONES DE UNA ADAPTACIÓN

En estas mismas coordenadas se situará la adaptación que de *La Madre* de Máximo Gorki realizará Aub en 1938, y que según Marrast no estaría lista hasta los primeros días de 1939, lo que la condenó a no poder ser ya estrenada<sup>7</sup>. Se trataba de un encargo que el *Consejo Central de Teatro* de la República le hizo a Aub, con el objeto de que se estrenase en Barcelona. La selección de esta novela (aparecida en 1907 y una de las más famosas del autor) se justificaba por dos razones; en primer lugar, por su innegable popularidad, ya que, por aquellas mismas fechas, y como apunta Manuel Aznar:

El miliciano republicano, ya que no espectador, podía leer la novela de Gorki en la «versión española» De Enrique Díez Canedo, «seguida de una conversación con Ana Zalomova, heroína de esta novela, por S. Orlov» (Madrid-Barcelona, Editorial Nuestro Pueblo, 1938). (Aznar: 1993, 168 n. 10).

En segundo, y más importante lugar, porque se trataba de una obra fácilmente convertible en teatro. De sobras conocido es que Bertolt Brecht la había adaptado en 1932, sabedor de que un personaje de la potencia teatral de *Pelagia*, la protagonista del relato gorkiano, era idóneo para la función didáctica que en aquellos años otorgaba a su teatro. Pero aunque este texto no llegó a la España republicana, el potencial teatral de la novela había sido ya observado en España, y en diversas ocasiones se habían llevado a los escenarios adaptaciones teatrales. Antonio Castellón dice al respecto:

Los escasos montajes que se realizaron en estos centros [obreros] eran extremadamente pobres. Las obras elegidas eran muy mediocres, siguiendo la tradición del teatro-obrero de principios de siglo. Como dato característico, podemos decir que todos los primeros de Mayo representaban sistemáticamente en ellos *La madre* de Gorki y *Juan José* de Joaquín Dicenta. Estas anacrónicas piezas causaban verdadero entusiasmo popular. (Castellón: 1994, 224).

6. De hecho, esta obra fue objeto de dos redacciones: la primera, escrita a los pocos días del inicio del conflicto y titulada *Historia y muerte de Pedro López García*, fue estrenada el 8 de setiembre de 1936 en el cuartel de las Milicias antifascistas en el antiguo Colegio de los Salesianos de València. Unos días después, el 19 de setiembre de 1936 se volvió a representar en el altar mayor de la iglesia de los Dominicos en Valencia, en ambos casos con dirección de Max Aub. La segunda, meses después (publicada en *Hora de España* en 1938), con el título definitivo y con profundas modificaciones y ampliaciones que han sido estudiadas, y editadas, por mí en Max Aub (2002: 36-40, 267-288 y 447-456). Concordamos, pues, con Silvia Monti, quien prefiere calificar este teatro no tanto como de *circunstancias* sino más bien como de *urgencia* (1992, 71), calificativo que también asume Soldevila (1999, 165).

7. Marrast afirma en concreto: «Pel gener de 1939, Max Aub acaba una adaptació dramàtica de la novel·la de Gorki, *La mare*, feta a petició del Consejo Central del Teatre, però ja era massa tard per poder-la representar a Barcelona.» (Marrast: 1978, 172).

La afirmación merecería ser muy matizada por lo que atañe al carácter anacrónico de la pieza gorkiana como comentaré más adelante, y en todo caso no se precisa quién era el autor de la correspondiente adaptación. Recordemos a este respecto que Luis M. González recoge la presencia de esta obra sobre los escenarios madrileños antes del inicio de la Guerra Civil: el 29 de marzo de 1933 en el teatro Eslava, a cargo de la compañía de Ana Adamuz y el 27 de junio de 1934 en el Chueca, por la compañía de María Teresa Montoya (González: 1996, 237 y 306). No sabemos si se trata de la versión de Issac Pacheco que cita Marrast (Marrast: 1978, 27), y que pese a lo que el investigador afirma, no debió de tratarse de un estreno absoluto, pues Collado no hace ninguna alusión a este frustrado intento en su crónica teatral de noviembre de 1936 (Collado: 1989, 69-89). Aznar aporta información sobre Pacheco (Aznar: 1993, 167 n.7). Como este mismo investigador indica, a Aub le falla la memoria en su *Discurso en el x Congreso Internacional de Teatro* (París, Junio de 1937) al dar por estrenada esta obra (Aznar: 1993, 167 y en 179 la afirmación de Aub). La que sí fue estrenada fue la versión de Eduardo M. del Portillo, el 25 de marzo de 1938 en el Teatro Progreso por la compañía de María Brú y Francisco Alarcón. Este último montaje que fue el que más éxito obtuvo con cincuenta y cinco representaciones en total según Luis M. González (1996, 535). Collado, que recoge también dicho estreno (así la califica, y no de reposición) difiere de la compañía a cuyo cargo corrió:

Progreso, 23, en versión de Eduardo M. del Portillo se dio a conocer *La madre*, por la compañía encabezada por Ana Adamuz, que obtuvo un resonante éxito interpretativo. La obra en cuatro actos, ilustrada musicalmente por el maestro Sama, constituyó un triunfo considerable. (Collado: 1989, 344)<sup>8</sup>.

Ahora bien, ¿Por qué el Consejo Central del Teatro solicitó a Max Aub una nueva adaptación de la novela de Gorki? Estrenarla en Barcelona no nos parece razón suficiente. Cabe suponer en primer lugar que, pese a su triunfo, la de Portillo se trataría de una adaptación bastante mediocre, dado que Manuel González se negó a estrenarla en el Teatro Español (Marrast: 1978, 42). Por supuesto, no podemos dejar de lado la posibilidad de que este rechazo se inscriba en la violenta pugna que se desarrolló en el mundo teatral entre comunistas y anarquistas, y que ya hemos esbozado más arriba. Dominado el Consejo Central de Teatro por los primeros y sus aliados, se trataría de ofrecer una adaptación alternativa a la que tanto éxito estaba obteniendo, y que correspondía a unos criterios teatrales más tradicionalmente melodramáticos, muy cercanos a los postulados teatrales propugnados por los anarquistas durante el período (Sirera: 2002). Max Aub, ferviente partidario de Negrín, sería la persona idónea para llevar a cabo la tarea de ofrecer una alternativa a las versiones existentes.

## LOS CRITERIOS DE LA ADAPTACIÓN

Pasemos ahora a analizar cuáles fueron los criterios que Aub utilizó para preparar su versión. Una versión que ha sido alternativamente alabada (Monleón: 1971a, 124-125) y criticada (Kemp: 1972, 103). Y es que no faltan, en efecto, alguna que otra incoherencia (que indicamos en nuestra edición [Aub: 2002, 317-390]), y se advierte un exceso de parlamentos de elemental tono didáctico. Pero, con todo, nos parece que acierta Monleón en su juicio: Aub es capaz, a pesar de las circunstancias

8. Marrast concuerda en esto con Collado (Marrast: 1978, 71).

adversas, de elaborar una versión dramática de la novela de Gorki que mantiene muchos de los rasgos de la obra original (y no solo de los argumentales a diferencia de lo que hace Brecht en su versión), así como busca una vía de acercamiento hacia un público que, pese a su militancia progresista y a su compromiso con la República, hasta aquel momento se había sentido más motivado por un teatro de tono melodramático que por las propuestas –mucho más experimentales y estéticamente más sólidas– emanadas desde el Consejo Central de Teatro, del que (no lo olvidemos) era Max Aub secretario (Marrast: 1978, 46-47).

Queremos decir que el autor no renuncia a la voluntad de experimentación estética (de renovación de formas y contenidos), de acuerdo con las exigencias de los sectores teatrales republicanos vinculados al Consejo Central y a sus máximos representantes en el campo de lo dramático (Rafael Alberti y María Teresa León). Pero también es consciente de que los hábitos del público (especialmente los de las capas populares) estaban muy arraigados en fórmulas y géneros bastantes más tradicionales, siendo especialmente afecto a los esquemas propios del melodrama progresista representado no solo por Joaquín Dicenta sino, muy especialmente, por autores como José Fola Igúrbide y por los textos publicados por editoriales como la barcelonesa Maucci.

¿Dónde se ponen de manifiesto estas concesiones al melodramatismo? En primer lugar, y frente a la tendencia racionalista (que asume plenamente Brecht) de presentar la lucha de Pablo y su madre como un enfrentamiento contra el sistema capitalista, Aub hace descansar buena parte del conflicto en los personajes, en sus motivaciones y sentimientos. Mientras Brecht minimiza la historia del amor frustrado de Pablo a causa de su dedicación a la revolución, y no tiene reparos en provocar la muerte de este para que quede claro que la toma de conciencia de la Madre se debe más a su toma racional de partido que al amor ciego que le inspira su hijo, Aub da mayor relieve a la anécdota amorosa (más de lo que el propio Gorki hace, me atrevería a decir), y son las palabras de su hijo –impresas– las que, al final de la obra, le proporcionan el necesario valor para enfrentarse a la policía y vocear su verdad, tal y como Gorki (mucho más cercano, por lo que se ve, al melodrama que a las doctrinas épicas brechtianas) hace también. Es su amor de madre lo que le hace tomar conciencia y la convierte en *madre* de todos los camaradas de su hijo.

Más aún, la represión capitalista tiene unos rostros muy nítidos, unos personajes teatralmente muy bien definidos: no solo el Director de la fábrica, sino especialmente los confidentes de la policía: el tabernero Begunzef e Isaías, que pasan de ser personajes episódicos en Gorki para convertirse en la obra de Aub (el segundo por lo menos) en villanos de melodrama, que vigilan, acechan y siembran el terror con sus delaciones. La muerte de Isaías tendrá, pues, un relieve mucho mayor en su versión<sup>9</sup>.

Asimismo, Aub –consciente de que tenía que conseguir que el público se mantuviese atento a lo largo de una obra cuya duración dobla, sin esfuerzo, la de la versión brechtiana– no desaprovecha los rasgos humorísticos de la novela original. Lo que en Brecht se reduce a una gozosa exaltación de la astucia de la Madre, en Aub se convierte en situaciones y frases cargadas de un humor más elemental pero más directo: el personaje de María, la amiga de Pelagia, que está ausente de la obra del alemán, se encuentra en la del español bastante potenciada como personaje simpático, que no ahorra comentarios sobre sus apetencias eróticas...<sup>10</sup> Análogo cometido juega la *Niña muy elegante*

9. Aub hará algo parecido en el en el guión de *Sierra de Teruel*, donde aparece un traidor: el tabernero que asesina a Pío, como recuerda el propio Aub en su «Discurso acerca de *Sierra de Teruel*». (Aub: 1967, 92).

10. Así, podemos leer el siguiente comentario, de regusto machista:

MARÍA. Qué quieres, me gustan los hombres.

MADRE. ¿Aun los que te pegan?

MARÍA. Cuando más pegan, mejor hacen lo otro. (Aub: 2002, 327)



de la escena 28, que ridiculiza los comportamientos y pensamientos de la clase dominante en un tono ciertamente muy obvio y que está ausente de la novela de Gorki.

Por esta última razón tampoco evita el autor, antes todo lo contrario, los golpes de efecto teatral: la emotiva escena en la que *Pelagia* aprende a leer, que en la novela tiene un papel más marginal y en la obra de Brecht un carácter casi mecánico, cierra la primera parte, lo que le permite afirmar –al mismo autor– que la obra «trata de la alfabetización» (Kemp, 1972: 397), reiterando una de las consignas de la República en armas: el papel esencial que ha de jugar la educación en la victoria sobre el fascismo. Intencionalidad política aparte, Aub ha sabido dotar a esta escena de una gran carga dramática, al poner de relieve lo dificultoso de la tarea que asume *Pelagia* y las consecuencias que se derivan de ello: poder entender *la vida*, las dos primeras palabras que leerá la protagonista:

MADRE. Tápate bien. (*Sale ANDRÉS. La MADRE coge una labor. Mira los libros. Se levanta. Coge un libro, se sienta, balbucea. Llega un ruido de la calle; cierra el libro, asustada.*) Ele-a: la. ¿Y ésta? Uve-i: vi. De-a: da. La-vi-da. La vida, la vida... (Aub: 2002, 359).

Los discursos políticos, por otra parte, se dirigen explícitamente al público, sin ironía ni distanciamiento de ningún tipo (final de la escena 30, con el alegato de Pablo que se dirige hacia el público, pues se supone que los jueces están en el patio de butacas [Aub: 2002, 385]). Al contrario: tiene Aub verdadero interés en implicar constantemente al público, en emocionarlo. Al final de la obra, y a diferencia del final de la novela (o del que propone Brecht en su adaptación), *Pelagia* se impone a sus agresores y avanza hacia el público iluminada por un reflector. Aquí Aub se encuentra muy cerca de Brecht, ya que, mientras Gorki acaba la novela dando la impresión de que los policías, furiosos, asesinan a golpes a la Madre, Brecht la cierra con *Pelagia* encabezando una manifestación del Primero de Mayo en 1917 (los hechos narrados por Gorki ocurrirían durante la intentona revolucionaria de 1905) y recitando un poema con el que trata de inspirar valor a los espectadores para que continúen luchando pese a las circunstancias. Es evidente que el momento histórico que atravesaba Alemania en 1931, cuando Brecht concluye su adaptación (en vísperas del triunfo nazi) aconsejaba este mensaje de ánimo. Lo mismo sucede en la versión de Aub: había que acabar con una imagen de estímulo y de incitación a continuar la lucha. De aquí este final, ciertamente espectacular y emotivo (Aub: 2002, 387-388).

Como queda apuntado más arriba, esos recursos los integra Aub en una concepción del teatro que desborda los moldes de ascendencia naturalistas con que el melodrama había llegado a dotarse a principios de siglo. Ignoramos si la obra fue escrita pensando en un espacio teatral convencional (los teatros barceloneses en los años treinta se movían dentro de los parámetros de la caja italiana, mejor o peor adecuada), aunque suponemos que en todo caso Aub diseñaría un espacio dramático acorde con la magnitud y complejidad de la adaptación. Para la versión de la obra de que disponemos, que iba a estrenarse en México en 1968 con motivo del centenario del nacimiento de Gorki (y que no tuvo finalmente lugar), diseña un inteligente sistema de plataformas que le permite que la obra se desarrolle sin interrupción y a diferentes niveles:

El enorme fresco de Orozco que sirve de fondo al patio, figura exactamente en la parte necesaria para el drama: una fábrica. Los diversos planos de las plataformas situadas a su pie son suficientes para la diversidad del lugar de las treinta y una escenas. Las galerías que circundan el patio permitían la fácil instalación de las luces necesarias. No había foro más natural para este drama.

El escenario está dividido en dos grandes plataformas, separadas por dos metros de altura. Se comunican por dos escaleras –derecha e izquierda– invisibles para el público. Denomino a la superior Plataforma 1 y a la inferior, Plataforma 2. Bastan las luces para destacar los lugares correspondientes a la acción (Aub: 2002, 318<sup>11</sup>)

Una escenografía con reminiscencias constructivistas y en el que se atribuye un papel capital a la luz. Influencia clara, como ya que ha indicado, de las propuestas escénicas piscatorianas y de las vanguardias soviéticas. Asimismo, y de acuerdo con las experiencias realizadas en la Unión Soviética durante los años veinte, y que se habían convertido en un referente casi mítico para el teatro progresista de todo el mundo<sup>12</sup>, Aub desarrolla en esta obra escenas de masas (muy bien resueltas) e insiste también en tratar de convertir a los espectadores en parte de la acción: son estos los destinatarios explícitos de diversas réplicas; los soldados disparan contra ellos; al público dirigen sus alegatos los obreros que están siendo juzgados...<sup>13</sup>

Recursos todos ellos que Max Aub había utilizado ya en obras anteriores para romper la cuarta pared y jugar con el equívoco realidad / representación (caso de *El Desconfiado prodigioso*), para rozar la metateatralidad (*Crímen*), etc. y que ahora serán puestos al servicio de una idea muy clara: conseguir un espectáculo atractivo y emocionalmente impactante (por ejemplo, la escena 24, la de la manifestación del primero de Mayo), con que contribuya no solo a elevar la moral de los combatientes y de la retaguardia republicana sino también a aunar los esfuerzos de los diferentes sectores que coexistían, con muchas tensiones, en la España leal. Mientras Gorki pone el acento en el proceso de concienciación de la protagonista y deja en segundo plano la opción política (lo que no quiere decir que la oculte, ni mucho menos), y mientras Brecht con su adaptación reclama de forma explícita para el Partido Comunista el papel de vanguardia y motor del proletariado, Aub pone el énfasis en la necesaria unidad anticapitalista de un amplio abanico de sectores sociales, y de la que no se excluye ni a católicos ni a anarquistas. La filiación socialista del autor, sin duda, influyó en esta amplitud de miras, que ya manifestó los meses que estuvo compartiendo la dirección del valenciano diario *Verdad* con el comunista Josep Renau<sup>14</sup>, o en el canto a la unidad de acción entre ugetistas y cenetistas que es su propósito dramático *Las dos hermanas*, escrita al inicio del conflicto.

11. En esta página se incluyen algunas notas del editor acerca de la lectura teatral que propone la acotación aquí reproducida.

12. Aub viajó en 1933 a la Unión Soviética. Tuvo ocasión de ver allí teatro y publicó sus experiencias de dicho viaje en una serie de artículos aparecidos en el diario *Luz* ese mismo año, así como en un artículo aparecido en el número 12 de *Nueva Cultura* (julio de 1936), artículos que han sido estudiados y reproducidos en gran parte por Manuel Aznar (1993a, 37-88 y 113-128). De la misma forma, no podemos olvidar que Aub conocía bien las propuestas teatrales de Piscator, y su concepto de teatro épico, tal como pone de relieve en el prólogo que compuso a *La Guerra* (Aub: 2002, 242-247) y en el artículo publicado sobre el teatro del alemán en la revista *Nueva Cultura*, (n.º: 3, marzo de 1935) y que ha sido editado asimismo por Manuel Aznar (1993a, 89-98).

13. Valgan como ejemplos estos dos:

ANDRÉS por el pasillo central del lunetario. Le sigue la luz de un reflector.

ANDRÉS. Buenas noches. Acaban de soltarme. Traigo saludos de Pablo para todos ustedes. (Aub: 2002, 355)

○ este otro:

Aparece en la Plataforma 2 y entona «La Internacional». La manifestación desaparece por la izquierda. Después se oye el ruido de una tropa en marcha. Aparece un destacamento de SOLDADOS por la derecha. Se coloca frente al público en la Plataforma 1.

OFICIAL. ¡Alto! ¡Alto! En filas; la primera, de rodillas. (A otro OFICIAL.) Este es buen sitio. Dominamos la calle. No podrán pasar. (Se oye «La Internacional» fuera del patio.) ¡Alto! ¡Disuélvanse! («La Internacional» se oye más fuerte.) He dicho «Di-sué- van-se». No lo repetiré. ¡Apunten! (Oscurece rapidísimamente.) ¡Fuego!

Los SOLDADOS disparan sobre el público. «Ayes.» Silencio. (Aub: 2002, 372-373)

14. Entre el 31 de julio de 1936 (fecha de la aparición por vez primera de dicho diario) y el 22 de noviembre de ese mismo año, en que Aub tomó posesión del cargo de Agregado Cultural de la Embajada de España en Francia.

Esta llamada a la unidad se hace patente en el tratamiento de los diferentes personajes que conforman la obra. Así, la misma protagonista, *Pelagia*, se nos presenta como una mujer profundamente religiosa, siguiendo en esto la novela y alejándose de la lectura brechtiana de la obra, en la que el abandono de la religión por parte de la Madre se produce sin apenas conflicto. La *Pelagia* aubiana, sin embargo, no abandonará tan fácilmente sus rezos o sus ruegos a Dios, lo que no le impedirá tener las cosas claras respecto de quienes son los responsables de la prisión de su hijo y de sus compañeros. No hay, pues, caída en el fácil anticlericalismo que caracterizó una parte importante del republicanismo español, que se trasladó a amplios sectores del anarquismo y que se vio exacerbado durante la Guerra Civil por la actitud beligerante contra la República por parte de las jerarquías católicas españolas y por numerosísimos religiosos.

Más interesante se nos presenta el personaje de *Rybine*, que en la novela de Gorki personifica un comunismo utópico (con posibles lecturas tolstoyanas) arraigado en el campo y difícilmente encuadrable en las rígidas estructuras de los partidos comunistas. Mientras en Brecht el tema se ve de nuevo soslayado (al fin y al cabo el peso del campo en la Alemania de los años treinta no era ni comparable a la situación de países más rurales, como la Rusia o la España de principios de siglo), Aub encara sin vacilar la vitalidad de que gozaba el anarquismo en la España leal, y su tradicional arraigo en el campo, y tratará de integrarlo en el esfuerzo común, de forma paralela a como Negrín tuvo que hacer con la remodelación de su Gobierno para volver a dar entrada a ministros anarquistas en 1938<sup>15</sup>. Su convencimiento de que la guerra solo era posible afrontarla con una reedición del *Frente Popular* queda así de manifiesto. Por esta razón, los constantes roces, las diferencias de criterio, que surgen entre este personaje y Pablo, el hijo de Pelagia, representante de la ortodoxia comunista, no impedirán su mutuo entendimiento y colaboración: la pasión de Rybine, en una imagen cristológica nada lejana al imaginario anarquista, antecede inmediatamente al juicio y condena de Pablo y sus camaradas y al dramático grito de Pelagia con que se cierra la obra. No hay revolución posible, insistirá Rybine, si esta se circunscribe al mundo urbano, y se limita al proletariado:

RYBINE. ¿Y nosotros de qué estamos hechos sino de sangre de campesinos? ¿Es que las ciudades crecen como los hongos? No, compañeros, no. Lo importante es el campo; de ahí nace todo, y todo ha de salir de allí. Cuando los campesinos se den cuenta de cómo viven, de la explotación de qué son objeto, entonces...

VESSOFCHIKOF. Entonces, ¿qué?

RYBINE. Entonces será la nuestra.

ANDRÉS. Sí, y el ejército saldrá de los cuarteles de las ciudades y los aplastará. Créeme, Rybine, yo no digo que el trabajo en el campo no sea importante, pero lo que urge es organizarnos en las fábricas: defender nuestros derechos. (Aub: 2002, 324-325).

15. En la remodelación de su gobierno, que Juan Negrín llevó a cabo en abril de 1938, el cenetista Segundo Blanco González fue nombrado Ministro de Instrucción Pública y Sanidad, ministerio del que dependían los teatros. Este nombramiento tuvo notables consecuencias en la política teatral ya que el PCE, que había tratado de someter los sectores teatrales (arrebataando a los sindicatos el control de los locales y el establecimiento de la política teatral) mediante una serie de decretos del ministro Jesús Hernández que ponían la vida teatral bajo control municipal y gubernamental, se vio obligado a dar marcha atrás y renunciar a dicho control; hasta el final de la Guerra, pues, se mantendrían las dos estructuras paralelas: la de los teatros profesionales sometidos a control sindical, y la de los grupos e instituciones más directamente comprometidos con el esfuerzo bélico, bajo control del PCE y de intelectuales afines, así como de las administraciones (provinciales, locales, autonómicas) en las que eran mayoría. El Consejo Central de Teatro, aun tratando inútilmente de imponerse a unos y a otros, acabará alineándose con los últimos y se responsabilizará del control de unos pocos teatros y compañías profesionales en las ciudades más significativas: Madrid, Valencia y –de consuno con la Generalitat– Barcelona.



No excluye Aub ni a los sectores radicales, más o menos identificables con la izquierda de PCE. En la novela de Gorki, Vessofchikof aparece como el representante de una militancia que nace de la amargura por sus problemas familiares (su padre es un borracho que ocasionalmente roba) y que no es bien visto en el pueblo (la Madre se sorprende de que vaya con su hijo), mientras que en la adaptación Aub aprovecha este carácter irritable y sombrío para calificar su estado con un término que forzosamente tendría que ser reconocible por el público: «es una enfermedad infantil del género del sarampión» (Aub: 2002, 360). Y *enfermedad infantil* era, no lo olvidemos, para Lenin el extremismo: una de sus obras más conocidas se denomina precisamente *El extremismo, enfermedad infantil del comunismo*. Más adelante, sin embargo, se nos informará de que «Ahora habla de sus camaradas. Y hay que oírle pronunciar esa palabra. Se ha encontrado a sí mismo, mide su fuerza, tiene conciencia de lo que le falta y, sobre todo, ha nacido en él un verdadero sentimiento de compañerismo» (Aub: 2002, 376). Vessofchikof, pues, ha sido *integrado*, ha unido su fuerza a la del conjunto.

#### UNA REFLEXIÓN FINAL

Así las cosas, creo que estaremos en condiciones de reconocer que Aub fue más allá del puro encargo de circunstancias, y trató de dar una respuesta personal al dilema (estético y también político) en que se debatía el teatro republicano durante la Guerra Civil: la búsqueda de unos nuevos cauces estéticos para dar salida a las grandes consignas de unidad de todos los antifascistas y de resistencia a ultranza<sup>16</sup>, frente a la insistencia en la escritura melodramática sobre patrones naturalistas, imbuida –eso sí– de idéntico espíritu de lucha, aunque se ponga más el acento no en lo circunstancial (la Guerra Española) sino en lo trascendente (la guerra de clases que la ha motivado). Aub tratará de lograr una síntesis en esta adaptación: huirá de las estructuras naturalistas (la misma división de la obra en 31 escenas así lo deja bien claro) pero no renuncia a elementos típicamente melodramáticos como la personalización del conflicto, la exageración de las contradicciones entre personajes positivos y negativos... Como tampoco renuncia a dejar claro que la lucha de los proletarios y campesinos rusos es la misma lucha que los espectadores están desarrollando en aquellos mismos momentos, de aquí los mecanismos para implicarlos en la representación. El resultado final es, sin lugar a dudas, de una indiscutible calidad y, caso de haberse llegado a representar, hubiese marcado un antes y un después en la historia del teatro político español.

16. El teatro de Aub no oculta lo que de costoso, económica y humanamente, tiene la Guerra: Pedro López García muere en la primera versión, y en la infantil *Fábula del bosque* las niñas protagonistas son informadas de que el pueblo donde vivían sus padres ha sido completamente destruido:

LA MAYOR. De allí venimos. Allí estuvo el pueblo. Ahora, cuando volvimos, ya no estaba.

LA PEQUEÑA. No quedaban más que los huesos. (Aub: 2002, 296)

## BIBLIOGRAFÍA

- AUB, Max (1967), *Hablo como hombre*, México, Joaquín Mortiz.
- \_\_\_ (2002), Edición de *Primer teatro*; estudio introductorio de Josep Lluís SIRERA; ediciones de: Manuel DIAGO, Fernando LATORRE y Remei MIRALLES, València, Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim (*Obras Completas de Max Aub*, dirigidas por Joan Oleza, VII-A).
- AZNAR SOLER, Manuel (1993), *Max Aub y la vanguardia teatral (escritos sobre teatro, 1928-1938)*, València, Universitat de València.
- \_\_\_ (1997): «El teatro español durante la II República (1931-1939)», *Monteagudo*, 3ª época, n°: 2, págs. 45-58.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1993), coordinadora de *Guerra Civil y producción cultural. Teatro, poesía, narrativa. Anthropolos*, n°: 148.
- BILBATÚA, Miguel (1976), introducción y edición de *Teatro de agitación política*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- \_\_\_ (1987), «El teatro durante la Segunda República y la Guerra Civil», en *Literatura y Guerra Civil. Debates de crítica joven*, Almería, Instituto de estudios almerienses, t. VII, págs. 59-80.
- BLASCO, Ricard (1986), *El teatre al País Valencià durant la Guerra Civil*, Barcelona, Curial.
- BURGUET ARDIACA, Francesc (1984), *La C.N.T. i la política teatral a Catalunya (1936-1938)*, Barcelona, Institut del Teatre.
- CASTELLÓN, Antonio (1989), *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, Madrid, Endimión.
- COLLADO, Fernando (1989), *El teatro bajo las bombas en la Guerra Civil*, Madrid, Kaydeda.
- EXPÓSITO, Luis (2005), «*Temple y rebeldía: del proscenio a la trinchera. Teatro, revolución y guerra en Valencia (1936-1938)*», *Stichomythia. Revista de teatro contemporáneo*, n°: 3, <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero3/INDEX.html>.
- FOGUET I BOREU, Francesc (1999), *El teatre català en temps de guerra i revolució*, Barcelona, Serra d'Or (Publicacions de l'Abadia de Montserrat).
- \_\_\_ (2002), *Las juventudes libertarias y el teatro*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo.
- \_\_\_ (2005a), *Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- \_\_\_ (2005b), *Teatre de guerra i revolució (1936-1939)*, Tarragona, Arolas.
- GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel (2006), *Teatro para una guerra (1936-1939)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM.
- GONZÁLEZ, Luis Miguel (1996), *La escena madrileña durante la II República (1931-1939)*, monográfico de *Teatro, revista de estudios teatrales* (Universidad de Alcalá de Henares), n°: 9-10.
- KEMP, Lois A. (1972), *The plays of Max Aub. A kaleidoscopic approach to theatre*, University of Wisconsin, Tesis Doctoral (Microfichas).
- MARRAST, Robert (1978), *El teatre durant la Guerra Civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Barcelona, Institut del Teatre.
- MONLEÓN, José (1971), *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus.
- (1979), *El Mono Azul. Teatro de urgencia y Romancero de la Guerra Civil*, Madrid, Ayuso.
- MONTI, Silvia (1992), *Sala d'attesa. Il teatro incompleto di Max Aub*, Roma, Bulzoni.
- MUNDI, Francisco (1987), *El teatro de la Guerra Civil*, Barcelona, PPU.
- SIRERA, Josep Lluís (2002), «Teatro y revolución en la Valencia de 1936: de la utopía al melodrama», *Stichomythia, revista de teatro contemporáneo*, n°: 0, <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a4.htm>.
- \_\_\_, (2002), edición de *Temple y rebeldía* de Ernesto Ordaz Juan, *Stichomythia, revista de teatro contemporáneo*, n°: 0, <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/ordazpor.htm>.
- SOLDEVILA, Ignacio (1999), *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub.