

Oscar Cornago Bernal, <i>Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos."</i> (Fernando Doménech Rico).....	159/429
Herbert Fritz y Klaus Pörtl, eds., <i>Teatro contemporáneo español posfranquista II: Autores y tendencias.</i> (M ^a José Condeguerri).....	167/437
Enric Gallén y Miquel M. Gibert, eds., <i>Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text.</i> (Francesc Foguet i Boreu).....	172/442
María Asunción Gómez, <i>Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español.</i> (Rafael Utrera Macías).....	181/451
Francisco Gutiérrez Carbajo, <i>Teatro contemporáneo: Alfonso Vallejo.</i> (Fernando González Ariza).....	185/455
César Oliva, ed., <i>El teatro español ante el siglo XXI.</i> (Fernando González Ariza).....	186/456
Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga, eds., <i>Antonio Buero Vallejo, dramaturgo universal.</i> (Ángel Abuín González).....	190/460
José A. Sánchez, <i>Dramaturgias de la Imagen.</i> (Susanne Hartwig).....	193/463
Gregorio Torres Nebrera, <i>De Jardiel a Muñoz: estudios sobre el teatro español del medio siglo.</i> (Sarah Wright).....	201/471
M ^a Francisca Vilches de Frutos, ed., <i>Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos.</i> (Rafael Bonilla Cerezo).....	202/472

MAX AUB Y LA VIDA CONYUGAL: TRIÁNGULO AMOROSO, DRAMA POLICIAL, ANARQUISMO EN SOMBRAS PLATEADAS DE CINE

RAFAEL BONILLA CERESO
Universidad de Córdoba

El bagaje escénico de Max Aub durante el exilio viene condicionado por las dificultades que sufrió su recepción. Partiendo de un comportamiento literario muy definido, sorteó múltiples contratiempos políticos para alumbrar un teatro rebelde, inusitado, que oscila según la difícil conducta de quien no estrena (Oliva 149-50).

Perdido su público natural, del que le aíslan la censura franquista y los obstáculos de comunicación con Europa, en plena guerra, y sin conocimiento de la realidad mexicana,¹ Aub llegaba a Veracruz el primero de octubre de 1942. Muy pronto, los "recursos expresivos," los "inventos" latentes en su espíritu, darían lugar a una de sus obras más personales y a la vez menos estudiadas: *La vida conyugal*.²

Pieza de teatro épico, sólo en parte, realista y documental (Doménech, "Un vistazo" 673), conjuga un drama personal—el de un matrimonio mal avenido—y un drama ideológico que pone en juego la primacía de la amistad sobre las ideas políticas. Un drama, creemos, en el que los principios hegelianos aplicados a la teoría de los géneros adquieren plena carta de naturaleza.³

Ignacio Soldevila apunta que la obra se puede calificar de "drama policial" atendiendo al papel relevante que la policía

ejerce en la acción. Sobre esta idea ha profundizado Silvia Monti, quien habla de la condena del estado policial que se opone brutalmente a los más elementales derechos del ciudadano: la libertad, el trabajo, la familia, la patria (135).

En *La vida conyugal*, Aub alcanza "la mayoría de edad como dramaturgo."⁴ Conseguirá, por vez primera, que personajes y conflictos tengan su propia vida sin tener que apoyarse en el dato político que había estimulado al autor. Hecho éste realmente excepcional en su teatro, donde la tensión entre el escritor y la "objetividad" dramática, entre su mirada política y la situación de los personajes, es una constante esencial (Monleón 25). Logrará despertar, en palabras de Octavio Paz, "la atención férvida de los espectadores" (318). Y para ello se servirá de una red de personajes, cuidadosamente tejida, que es el objeto del presente estudio.

1. *El matrimonio "cum iugum"*

La extensa acotación con que se abre el drama proporciona datos inestimables para comprender la situación de los protagonistas. El "aroma censor" de la dictadura de Primo de Rivera se refleja en la humildad del hogar⁵.

Una habitación modesta. Puerta al fondo del lateral izquierdo, que se supone da al recibidor; otra en el lateral derecho, que lleva al desván. Librería corrida al fondo, donde una ventana da a un paisaje de tejados. Una panoplia y una cómoda, a la izquierda; un armario empotrado en la pared, a la derecha. En primer término a la derecha, siempre del espectador, una mesa. Media mañana. En un puerto español, 1927.⁶ (Aub, *La vida conyugal* 305)

Esta distribución espacial, notoriamente realista,⁷ anuncia una de las claves de la obra: el regusto policial de los hechos. La presencia de dos puertas en los laterales sugiere el juego de ocultación y huida que definirá la presencia de Samuel en casa de Ignacio. La librería corrida actúa como imagen de la intelectualidad, motivo dominante en el escritor.

Se trata de una familia en la que el padre, pensador de buena familia, ha sufrido las consecuencias de la dictadura. Resignado ante su "privilegiada" situación, Ignacio consagra su vida a un atarácico estado. Sumido en sus reflexiones, descuida la relación marital y abandona los deberes como progenitor. Está tan obsoleto y apollillado como la panoplia que domina el lado izquierdo de la escena. Encarna un tiempo pasado, el recuerdo silencioso y ausente de una época aborrecida en los sueños Samuel.

La cronología exacta (1927) sólo se percibe en la lectura pero el desarrollo de los acontecimientos proporciona signos suficientes para fechar la trama con nitidez. La cuidada planificación de Aub trasciende la dictadura de Primo de Rivera para criticar la represión de cualquier tiranía. En este sentido, la marca temporal es sólo un punto de partida, un procedimiento semejante al de Martín Recuerda en sus *Arrecogidas*⁸ (Fernando VII—dictadura Franquista), o Víctor Erice en el diptico integrado por *El espíritu de la colmena* y *El Sur*. Ambas películas comienzan con una referencia explícita a la posguerra—por medio de un rótulo que data la narración—pero muy pronto rebasan este período y se convierten en un canto a la iniciación vital.⁹

La presentación del matrimonio tiene lugar a través de una segunda didascalia en la que la prosopografía trasluce infinidad de propiedades etopéyicas:

Ignacio, vestido con una bata usada; treinta y ocho años, sin afeitarse, sentado a la mesa, hojea un libro, escribe. Llegan los lloros de una criatura. Ignacio se para; vuelve a su faena. Entra Rafaela, treinta y cinco años, belleza pasada, bata de andar por casa. Ignacio la mira. (305)

El intelectual abúlico ha dejado de crear para convertirse en "escribidor" de artículos "alimenticios" que después no cobra. Encerrado en su torre de marfil, con barba de tres días, contempla el devenir del mundo ignorando cualquier voluntad de cambio. El contraste con Rafaela, espejo de la actividad, surge desde los primeros diálogos. Las acotaciones dedicadas a la

mujer denotan frenético movimiento. Rafaela no se detiene en ningún instante de la conversación:

(IGNACIO no contesta/RAFAELA rebusca en los cajones de la cómoda.)
 (RAFAELA ha dado con lo que buscaba, va a salir.)
 (Deja lo que cogiera en la cómoda encima de una silla, se arregla un poco el pelo.)
 (Sale, vuelve a poco, saca un bolso del cajón de la cómoda.) (305-06)

Cuando reparamos en la discusión, la actitud de la pareja confirma lo que dejaban intuir las didascalias. Así, un literato como Ignacio, al que se le supone un gran razonamiento verbal, resulta profundamente lacónico. Inmutable ante los problemas que acechan su hogar, responde con escueto silogismo. Aplica la lógica cartesiana del diccionario a la creación artística y a las relaciones familiares. Es entonces cuando las réplicas de Rafaela se alzan con un tono acusador y exclamatorio. Sabe que es corazón de la casa. La sangre que falta en las venas de Ignacio mana a borbotones en su interior.

Max Aub insiste en la disociación de esferas que existe entre ambos. Mientras la mujer queda reducida al ámbito de lo doméstico y solventa las necesidades primarias, la única función de Ignacio es dar rienda suelta a su creatividad. Fantasía que en gran medida ha sido autocercenada por asumir el régimen imperante.

Las intervenciones de Rafaela, presididas por el grito y el aire retador, dominan a su marido. Reacciona para mover el triste deambular de Ignacio en alguna dirección. Sus ironías, pertenecientes al campo de lo literario, son una muestra del talento de Aub como consumado humorista. La ironía, siempre pareja a la movilidad de la heroína, se fusiona con la aposiopesis en el primer "diálogo social" del texto. Su continuo trajín deviene en incapacidad para resolver las penurias de la vida diaria y esa incapacidad se transfiere a la oralidad:

RAFAELA.— ¡Ahora voy! (Deja lo que cogiera en la cómoda encima de una silla, se arregla un poco el pelo.)

¡Qué vida, señor, qué vida! Y tu ahí, como si todo te interesara nada . . . (Sale, vuelve a poco, saca un bolso del cajón de la cómoda.) El recibo de la luz. Veinticinco cuarenta. No sé cómo vamos a llegar al veinticuatro de este mes; porque lo que es al final no llegamos nunca . . . [. . .] ¡No puedo más! (306)

Resulta llamativa la similitud de Rafaela con las heroínas de Lauro Olmo y, más aún, con el personaje central de la obra maestra de Fernando Fernán Gómez *El mundo sigue* (1963). Sobre todo si sabemos que en una conversación con Haro Téglén el cineasta manifestó su casi absoluto desconocimiento de la producción aubiana. Coinciden en sus personajes fracasados, derrotados, cansados y cobardes, hundidos, frustrados y reprimidos, débiles y brutales, sin horizonte, ilusos sin remedio o desesperados sin ilusión, siempre tentados por la corrupción. *El mundo sigue*, como muchas obras teatrales de Aub, arrastra el estigma de ser una película maldita, nunca exhibida comercialmente, reducida al ámbito de las filmotecas. Cuando Fernán Gómez la hubo montado organizó una proyección privada a la que asistieron Lauro Olmo, Buero Vallejo y dos o tres personas más:

Yo había buscado para ese visionado a unos señores a los que me parecía que les podía gustar. Y la película les entusiasmó; pero los dos, tras comentar la película entre sí, me dijeron lo mismo: "Estamos convencidos de que tú ya sabes que esta película no va a dar un céntimo. Nos han dicho que eres productor, o productor asociado, y estamos comentando que cómo has hecho esto." (Nickel Odeon 65)

La afirmación de Olmo—"el teatro actual en España es la historia de una gran dificultad"—se aclararía de forma profética en este *film* contracorriente y en la obra aubiana en general. No parecen ya tan casuales las concomitancias entre el final¹⁰ de *La vida conyugal* y la soberbia película del ilustre cómico.

2. *El anarquista "pródigo"/el intelectual hastiado*

La gran dicotomía de la obra brota de la escena segunda del primer acto: la abulia, el carácter conformista de Ignacio, se da de bruces contra la rebeldía apasionada de Samuel, amigo de la infancia y anarquista convencido. Se diría que—con independencia de las ideas políticas—representan la cara y la cruz de una misma moneda. Ignacio siempre ha vivido para la literatura; no quiso ser un hombre de acción. Sólo es un "fantasma intelectual en tiempos de Dictadura" (Monleón 19). Samuel, en cambio, personifica la audacia y el espíritu aventurero pero se siente incapaz de lograr la estabilidad del hogar. Consciente grado a la causa revolucionaria, asume con facilidad el papel de deuteragonista pues la familia ha quedado relegada de sus prioridades:

SAMUEL.— Hace tiempo que no los veo. Creo que están bien. ¿Y vosotros?

IGNACIO.— Ya ves.

SAMUEL.— ¿Cuántos chicos tienes? ¿Tres?

IGNACIO.— Cuatro. (307)

Las referencias a una suerte de determinismo de andar por casa, mezclado con superstición, ponen fin a la caracterización del revolucionario:

IGNACIO.— ¡Qué líos no armaste con aquella Unión Estudiantil! Siempre creíste que los hombres se podían redimir con solo unirse! [. . .] Querido Samuel: ¡secretario perpetuo antes de nacer!

SAMUEL.— ¿Crees en horóscopos?

IGNACIO.— Lo dirás en broma . . . , pero a veces me pongo a dudar. Hasta me he vuelto supersticioso: creo que escribo mejor del diez al quince de cada mes. Y espero que me sucedan cosas buenas el día doce [. . .] Es la chochez que empieza . . . Treinta y ocho años, viejo . . . Treinta y ocho . . . ¡Y eres más viejo que yo! (308)

Aunque estos comentarios opongán a los amigos terminarán por aproximarnos. Mientras el intelectual cercano a la madurez queda ridiculizado por el horóscopo, Samuel, igualmente "víctima de la chochez," se enzarza en una discusión convertida en analepsis. Adoptan la forma de unos colegiales (Ruiz Ramón 245), de unos niños revoltosos discutiendo quién es más alto, quién corre más o quién tuvo más éxito con las chicas. Pero la burla de Aub alberga un profundo cariño hacia la amistad cultivada en la niñez, hacia la lealtad por encima de los derroteros políticos de la vida:

SAMUEL.— Cinco meses. ¡Pero soy más alto que tú!

IGNACIO.— ¿Aún te acuerdas? ¡Qué discusiones! Ahora ya no hay caso . . . , cada diablo en su casilla, y no hay quien nos saque . . . (308)

En este instante el anarquista "pródigo" ha recuperado la confianza del viejo camarada. Buen momento pues para un nuevo parlamento humorístico que perfila las opciones vitales divergentes. Por medio del políptoto dilógico, "clase/clases," Aub subvertirá el determinismo que antes había denunciado. Aun reconociendo que el comportamiento está mediatizado por las circunstancias, según el célebre aserto de Ortega, "las condiciones económicas y sociales" a las que alude Samuel no impiden que el hombre sea resultado de la elección personal. En ningún caso se puede postular que el origen social de estos personajes—idéntico—haya determinado su destino. Otra cuestión es que la memoria, la voluntad de no olvidar, se convierta en imperativo categórico a lo largo de la caracterización de los mismos.¹¹ Samuel escogió el compromiso, Ignacio la indiferencia, el refugio en un mundo libresco ajeno a lo demás:

SAMUEL.— Se me ocurrió de pronto. (*Pausa*). Tú puedes sacarme del apuro. Es curioso cómo esas viejas amistades dejan raigones. ¿Qué tenemos de común tú y yo? ¿La edad? Quizá haya algo en el aire del año . . . o de los años en que nace uno [. . .].

IGNACIO.— ¿Cuándo dejarás de emplear palabras tan feas?

SAMUEL.— Llámalo como quieras, pero somos de la misma clase.

IGNACIO.— Y nos conocimos en las mismas clases.

SAMUEL.— Es más hondo que un chiste. (309)

Las posturas enfrentadas les impiden apreciar las circunstancias que rodean a cada uno. Samuel censura a Ignacio el alejamiento de lo que él considera el auténtico camino pero es incapaz de comprender aquello que reprocha. Entiende la sociedad como un organismo invertido, carente de unidades menores. En consecuencia, no presta demasiada atención a la familia de Ignacio:

IGNACIO.— ¿Has pensado que no estoy solo?

SAMUEL.— ¿Vive alguien contigo?

IGNACIO.— ¿Estás ciego?

SAMUEL.— ¿Quién? ¿Tú mujer?

IGNACIO.— Me parece.

SAMUEL.— Te aseguro que hubiese pensado en todo menos en eso. (309)

Mientras el anarquista defiende la revolución a gran escala, Ignacio opta por el nacionalismo a ultranza. En este sentido, Max Aub ha vertido encendidas críticas hacia la reducción autárquica cuando habla de la situación del teatro en Rusia.¹² Desde una perspectiva práctica, cuando escribe obras claves para entender su visión del mundo como *No* o *Siempre se puede hacer algo*, decide acudir a conflictos bélicos mundiales, generadores, tanto en el ámbito fascista como en el revolucionario, de los más íntimos problemas del ser humano y, por tanto, superadores del marco político exclusivamente nacional¹³:

SAMUEL.— Eso era antes: cuando la rapidez, la velocidad no habían transformado el mundo. Ahora se está cerca de todas partes. La lucha ya no es cuestión nacional, el problema se plantea en una escala mucho mayor.

IGNACIO.— Te equivocas. El nacionalismo no ha sido nunca tan vivo, tan susceptible, tan fuerte. (310)

3. Un delator "hitchcockiano"

Una vez delineada la trama conyugal, Aub conduce la acción hacia el segundo hilo dramático: la represión política y el asesinato de Rubio:

IGNACIO.— ¿Rubio?

SAMUEL.— ¿Rubio? ¿Aquel de padre mayordomo de los López Abascal? ¿Aquel empollón, chivato y siempre de parte de los profesores? (311)

Estas "cualidades" del delator se antojan fundamentales para analizar su comportamiento futuro. Se ampara en una superioridad impostada que no logra encubrir un origen humilde. Sin ningún tipo de escrúpulos, aferra la máscara del régimen.

Para dilatar la intriga, Aub acude a una acotación interna en la que desarrolla nuevas parcelas de los amigos. Es la antesala de la aparición del chivato. El dinamismo inherente a Samuel, su constante huida, identifica a este personaje en cada espacio dramático. Sus conversaciones iniciales—en casa de Ignacio y en el estudio de Lisa—girán alrededor de la concepción de un "mapa mental" de las viviendas. Si para Ignacio la concepción espacial está ligada a un entorno cotidiano y humilde—aunque intente aparentar una burguesía ya desparecida—, para Samuel toda casa supone un lugar de transición:

IGNACIO.— Arriba hay una buhardilla. Lo que no hay es cama. A lo sumo haremos que tres de los chiquillos duerman juntos y subiremos el colchón del mayor.

SAMUEL.— ¿No hay más salida que la del recibidor?

IGNACIO.— No. Esta puerta da al desván del que te hablé antes. (311)

SAMUEL.— Desde ahora quiero avisarle que si llaman me esconderé. ¿No hay más salida que ésta?
LISA.— No. (SAMUEL indica las puertas de la derecha.)
La cocina. El cuarto de baño. (324)

Precede al primer diálogo de Rubio una acotación que esboza su actitud con Ignacio: (*éste es de la misma edad que SAMUEL e IGNACIO; lleva un paquete de golosinas en la mano, que deja sobre la cómoda. Va demasiado bien vestido*). Este paquete ejerce una función primordial en el drama: representa metonímicamente al soplón. La golosina externa esconde a un vil delator presente en escena incluso después del asesinato. Todos los hechos que suceden en la obra serán “contemplados” por el pequeño envoltorio: el homicidio, la llegada de la policía, la confesión de Rafaela. Su planteamiento remite a una técnica muy cinematográfica creada por Alfred Hitchcock, el mago del *suspense*. La cámara enfoca un objeto pequeño que tendrá gran importancia para el desarrollo de la acción y al instante abre el encuadre para narrar los hechos.¹⁴ Detengámonos ahora en su primer parlamento:

RUBIO.— ¿Ya no vas por casa de Lisa? Ya sabes que vivimos en el piso de arriba . . .
IGNACIO.— ¿Y cómo se te ha ocurrido . . .? Anda siéntate. (311-12)

Rubio acaba de plantear el segundo gran tema de la obra: el adulterio de Ignacio, sus continuas visitas a casa de Lisa. De este modo, el breve diálogo inicial actúa como *anticipatio* de la “sorprendente” confesión de Rafaela pocas escenas después. A la vez, prefigura un recurso simétrico al utilizado para anunciar la ejecución de Samuel. En los dos momentos climáticos, Aub proporciona al espectador datos, pequeñas pistas, para reconocer la situación de cada uno de sus personajes.

Pero más allá de las burdas ironías, Rubio se define por el diálogo con fines interrogatorios, claro correlato del que emplean los policías. Aunque inquiera constantemente es remiso a proporcionar cualquier tipo de información. Responde con evasivas, rasgo común al perfil de su mujer:

RUBIO.— ¿Preparas algo más?
IGNACIO.— De momento, no. Y tú, ¿qué haces?
RUBIO.— Negocios.
IGNACIO.— Así, ¿vagamente?
RUBIO.— Pues sí, vagamente. (312)

RAFAELA.— Su marido, ¿en qué se ocupa?
SEÑORA DE RUBIO.— Negocios . . . (333)

En su afán por mostrarnos un individuo repulsivo, Aub otorga a Rubio propiedades que lo ridiculizan ante Ignacio. Cuando el delator emplea términos como “condiscípulos” para ganar la confianza del intelectual no hace sino degradarse. Toda su “personalidad” se funda en el dominio del arte suariorio:

RUBIO.— Hay que aguantar el tipo, ¿no? Los negocios son más fáciles si te presentas ante tu cliente lo más emperifollado que puedas. Los hay que entonces no se atreven a decirte que no.
IGNACIO.— Serán malos comerciantes. (312-13)

Ignacio es un “cliente” al que hay que visitar para obtener lo que se desea. De ahí la importancia del envoltorio, de ahí el valor simbólico del paquete con dulces. Un recipiente goloso, atrayente, puede esconder en su interior algo exquisito. Tal vez el placer conduzca siempre a la perdición. Las intenciones de Rubio carecen de este regusto pero su acercamiento al literato rezuma “halagos” y miramientos.

La habilidad de Aub ensalza la figura del anarquista a través de la “distinción.” No olvidemos que Rubio obvia que los dos amigos surgieron de la misma “clase” y de las mismas “clases.” Desconoce que en el origen la separación ideológica no era tal:

RUBIO.— Publicar, firmada por él, la lista de los edificios comprados estos últimos años por el Presidente. Como éste no se fía de nadie, los compra y registra a su nombre. La jugada era fácil.

IGNACIO.—¿Y por eso le quieren matar?

RUBIO.—¡Hombre! . . . ¡Matar es mucho decir! Bueno. (Se levanta.) Encantado de haberte visto. Y ya sabes: tus últimas cosas son excelentes. [. . .] (Sale. RUBIO se deja olvidado el paquete. Vuelve IGNACIO, va a la puerta de la derecha, abre y llama.) (313-14)

Los sucesos venideros, signados de tragedia en la persona de Samuel, se dan la mano con el espejo invertido de la valoración del escritor como individuo de su tiempo. En la alabanza que Rubio hace de la producción novelesca de Ignacio reside la más dura crítica del dramaturgo hacia el intelectual falto de compromiso. Las novelas de Ignacio son asépticas, frías, conscientes de que no deben sobrepasar determinados límites. La “obra” de Samuel —una mera lista de los edificios comprados por el presidente—huye de la autocensura y el conformismo. No le duelen prendas en denunciar aquellos hechos del gobierno que considera deleznales.

4. *La amistad recobrada/una mujer en silencio. El homicidio del film noir*

Esta primera imbricación de las dos tramas argumentales se remansa con la aparición de un personaje colectivo, dual, en la escena VI. A partir de este momento, Rafaela se convierte en el eje de la acción. La trama político-policiaca queda relegada a un segundo plano. Comenzamos a percibir la amargura de una mujer que no se siente valorada. Una esposa que ha quedado reducida a mera criada del hogar conyugal. Desplazada del corazón de su marido, y de su cama, por Lisa, la amante, “la otra.” El primer paso que necesitaba Aub para convertir a Rafaela en la heroína que demandaba su obra acaba de producirse.

Los “agentes de la ley” se caracterizan por la enorme tradición entre palabras y *kinésica*.¹⁵ En todas sus intervenciones utilizan frases sumamente breves, casi telegráficas. No responden directamente ninguna de las preguntas de Rafaela lo que establece un claro paralelismo con la escena en la que

Rubio se negaba a revelar su ocupación. Han comunicado todo a través del gesto y el movimiento:

POLICÍA 2°.— Nada. Señora, usted perdone, pero me parece que he tropezado con una jofaina de porcelana. Gajes del oficio.

POLICÍA 1°.— ¿Vamos? Buenos días.

POLICÍA 2°.— Perdone usted el destrozo. Usted lo pase bien. (316)

Hondo recuerdo cinematográfico destila la escena del regreso de Rubio a casa de Ignacio. Ya anunciábamos la presencia de elementos *hitchockianos* en la planificación de las intrigas del delator. Aub se sirve de un recurso que el director inglés subraya en una pieza que tiene mucho de teatral: *The rope (La sogá)*. En su afán de experimentación técnica, se rodó en un solo plano secuencia, sin bien hoy sabemos que necesitó ocho planos—de diez minutos cada uno—y que en los subsiguientes cambios de rollo se interrumpía la filmación.¹⁶

La historia es simple pero estimulante: dos brillantes alumnos, Shaw Brandon (John Dall) y Philip Morgan (Farley Granger), cometen un asesinato y deciden celebrar una cena sobre el arcón donde han introducido al difunto. Todo ello para poner a prueba la inteligencia de su profesor, Rupert Cadell (James Stewart). Cuando éste comienza a sospechar, deja abandonada una pitillera en la estancia. El pequeño objeto actúa como excusa perfecta para volver a la escena del crimen y hacerlos confesar. No resulta difícil relacionar este plano y el regreso de Rubio, con el pretexto de recuperar su paquete, en *La vida conyugal*:

RUBIO.—Me dejé olvidado antes un paquetito. Siempre llevo unos dulces a casa. Usted perdone. ¡Pero usted llora, señora! ¡No se preocupe por Ignacio! ¡Le soltarán en seguida. Se llevaron detenidos a los dos, ¿no? (317)

Y de una escena típica del “suspense” pasamos a otra que bebe inequívocamente del más puro *film noir*. Se ha señalado que *El rapto de Europa* posee ciertos puntos de contacto con

Casablanca.¹⁷ Nos referimos a la despedida de Rick e Ilsa, al sacrificio por amor del inolvidable propietario del "Café Americain." De la misma manera, la irrupción de Samuel armado con una pistola y el movimiento de Rubio para capturar a Rafaela, a quien apuntará con otro revólver, propician otra escena digna del cine negro. Samuel se ve obligado a soltar el arma, momento de tensión que será aprovechado por Rafaela para girarse de forma imprevista y clavar la lanza de la panoplia en la espalda de Rubio. Si exceptuamos este atávico desenlace, la planificación de los hechos coincide con el momento clave de *The Maltese Falcon*.¹⁸ (*El Halcón Maltes*), obra maestra de John Huston dirigida en 1941. Aquí, Sam Spade (Humphrey Bogart) apunta con una pistola a Joel Cairo (Peter Lorre), quien súbitamente logra atrapar a Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor). Spade deposita la pistola en el suelo y cuando va a levantar los brazos noquea a Cairo con ayuda de Brigid. Más allá del conocimiento que Aub tuviera de esta película, lo que pretendemos destacar es la influencia de los *topoi* de la novela policiaca (Hammett, Chandler)—más tarde concretada en imágenes—cuando nuestro dramaturgo compone su historia:

SAMUEL.— Ya suponía que eras tú, sabandija. Señora, hágame el favor de traer cuerdas y una sábana.
(RAFAELA se deja caer en un sillón; no puede más.)
Descanse un momento, no tenemos prisa. ¿Venías a regodearte con tu obra, víbora? Pero aquí acaban tus hazañas, chivato. (A Rafaela.) ¿Se encuentra mejor? Siento no poder ayudarla. Haga un esfuerzo, se lo ruego.
(RAFAELA se levanta, pasa por el lado de RUBIO. Éste, de un salto, se coloca tras la mujer y saca su pistola.)
RUBIO.— ¡Ahora mando yo! (SAMUEL deja caer su revólver, levanta los brazos. RUBIO avanza hacia él; RAFAELA se queda atrás.) Y ahora me vas seguir.
(RAFAELA mira angustiada a todas partes; luego, como movida por un resorte, coge una lanza de la panoplia y la hunde en la espalda de RUBIO. Grita éste, SAMUEL se le echa encima y le aporrea la cabeza con la culata del revólver. (317-18)

5. *Estabilidad conyugal/ "mujer paréntesis"*

Para evitar que la acción quede limitada a una mera trama detectivesca, Aub reconduce los acontecimientos. Sobre un suceso pleno de intensidad transpone otro aún más devastador: Rafaela revela que Ignacio se encuentra esos momentos junto a Lisa, su amante. La novedad del autor reside en partir de dos esquemas teatrales muy manidos como son el *triángulo amoroso*, camino poco transitado en su producción,¹⁹ y la trama policiaca, que trasciende hasta lograr una obra compleja. Una obra en la que, como ha señalado Pilar Moraleda,²⁰ todo lo que sucede alude a la situación del país: el anarquismo, el intelectual egoísta, la situación agónica de la mujer, la dictadura. Gracias a esta sabia imbricación de temas, *La vida conyugal* se convierte en una soberbia pieza teatral. Los tópicos, al servicio del compromiso con la realidad,²¹ trascienden lo recurrente, se convierten en hallazgos²²:

SAMUEL.— Sí. ¡Y tengo que verle en seguida, en seguida!

RAFAELA.— Pues vaya a la calle del Ayuntamiento número 4. Allí le encontrará. . .

SAMUEL.— ¿Está segura?

RAFAELA.— Tan segura como de esta sangre que mancha el piso. (318)

Un piso habitado por la gran desconocida de la obra: Lisa, esteta sin compromisos que busca la diversión de un pequeño escarceo amoroso. La acotación espacial que enmarca el segundo acto se relaciona a la perfección con la que daba inicio al primero y define la personalidad de su inquilina:

(Una habitación estudio, cuadros vueltos contra las paredes. Un caballete vacío. En primer término un sofá cama, como si verdaderamente la cuarta pared separara al público de la escena. Puerta al fondo izquierdo, en un recoveco, que da a la escalera. Dos puertas a la derecha.) (319)

Se trata de una pintora vocacional inmersa en un momento de incertidumbre. Ha dado la espalda a sus cuadros y no acierta a seguir ningún camino. Consciente de que siempre será "la otra," se sabe despreciada por Rafaela pero—al igual que ella—vive con la frustración de contemplar a "su" hombre absolutamente ajeno a su cariño. De ahí que se plantee escapar a América con Samuel:

LISA.— Ya sé; por ti, todo. No te importa nada.²³

IGNACIO.— Todas decís lo mismo . . .

LISA.— ¿No se te ha ocurrido pensar que es así de verdad?

IGNACIO.— Feliz tú que puedes suponer saber cómo son los demás.²⁴ (*Pausa.*) ¿Trabajaste?

LISA.— No.

IGNACIO.— ¿Por qué? ¡Tanto hablar, tanto discutir, tanto quiero hacer esto y lo otro y, a la hora de la verdad, a la hora de matar, lo dejas ir todo a la bartola, te tumbas o vas al café a charlar! (319)

Aub huye del arquetipo para modelar el complemento de la gran "sufridora." No busca la antítesis de Rafaela, mujer de reminiscencias ibsenianas. De esta manera, el egoísmo de Ignacio queda confirmado por las palabras de Lisa que, curiosamente, son idénticas a las pronunciadas por su esposa en el primer acto. Lo que aproxima a Ignacio a esta mujer de "tránsito" es el carácter bohemio. Como se deduce del diálogo, no tiene una regularidad laboral, hecho que Ignacio recrimina con dureza. Surgen en el escritor argumentos propios de Rafaela cuando le criticaba su apatía para cobrar los artículos. Ignacio censura su propio comportamiento, su propia imagen reflejada, que es Lisa, por medio de las ideas que Rafaela esgrime contra él. Es un hombre entre dos mujeres, ambas lo completan y ambas se afirman y niegan entre sí.

La conversación entre los amantes es interrumpida cuando llega Samuel para informar de lo sucedido en el hogar marital. Sorprendentemente, Ignacio no reparará en el posible sufrimiento de su esposa sino que reflexiona cínicamente sobre el gobierno:

IGNACIO.— ¿Y Rafaela?

SAMUEL.— Deshecha. Hubiera podido esperarte en casa. Pero, por una parte, la necesidad de saber lo de la carta, y, por otra, el barullo y el desquiciamiento que producen acontecimientos como el sucedido, me empujaron a verte en seguida.

IGNACIO.— ¡Rubio! Es fantástico. No, fantástico no. Ahora los gobiernos se han convertido en puras policías. (322-23)

Lisa no tendrá más remedio que admitir al eterno fugitivo en su casa. La escena está hábilmente orquestada para perfilar la personalidad del tercer vértice del triángulo: Ignacio. Aub recurre de nuevo a la caracterización indirecta:

LISA.— ¿Hace mucho que conoce a Ignacio?

SAMUEL.— Veinte años o más.

LISA.— ¿Siempre fue igual?

SAMUEL.— ¿Qué entiende usted por igual?

LISA.— Tan encerrado, tan desesperado. (324)

El enfrentamiento entre ambos ha cristalizado definitivamente: mujer esteta / revolucionario idealista. Pero a diferencia de Ignacio, convencido de la radical separación entre el intelectual y lo que podríamos denominar "hombre de acción," Samuel, y ahora Lisa, piensan en la compatibilidad de ambos para cambiar el mundo. Un mundo que es contemplado, desde la perspectiva anarquista, de un modo un tanto mesiánico, utópico, muy enraizado en el *New Deal*. Un ideal revolucionario, socialista, pero con cierto regusto capriano:

SAMUEL.— Tratándose de belleza, quizá. Pero nada más. La belleza la da Dios. A mí me interesa otra clase de belleza. Peleo por un mundo donde todos se den cuenta de esa que le interesa a usted, pero a todos ¿eh?

LISA.— ¿Una especie de paraíso de los intelectuales?

SAMUEL.— Y de los que no son intelectuales. (325)

Hasta el final de la escena, Aub logra dilatar el duelo *tête à tête* entre Rafaela y Lisa. Esta demora de la tensión explota en la número V, el diálogo más apasionado e impactante de toda la obra. Los reproches y la percepción de la diferencia social se subvierten con la denuncia del egotismo de Ignacio.²⁵ Para ello se sirve de la mención a “su ombligo,” sintagma empleado de modo análogo por ambas mujeres:

RAFAELA.— No hay duda: entre las dos, usted es la más joven. Creía que a Ignacio ya no le importaban estas cosas. (*Pausa.*) Ya no viene usted por casa. ¿Le da vergüenza? Lo comprendo. ¡Es tan fácil lo que ha hecho! Usted no ha parido. Usted tendrá todavía el pecho firme y el vientre sin arrugas. No se atreven a tener hijos: ahí le duele, si le quiere. Después de cada sesióncita tiene usted que salir corriendo, ¿no? ¡Arrastrada! ¿Qué? ¿No sabe qué decir? ¡O calla la señora pintora porque lastimo sus castos oídos? Claro, no tiene que lavar los calconcillos del señorito, no tiene que remendar los calcetines del señor, no tiene que soportar los ronquidos ni las vueltas y revueltas del genio. [. . .] ¡Pero esto se acabó! ¿Me oye? ¡Se acabó!

LISA.— Señora, yo quiero a Ignacio, pero creo que él no me quiere.

RAFAELA.— (*Ríe.*) ¡Eso me faltaba por oír! ¿Pero ahora se da usted cuenta de que él no quiere a nadie? Porque para él solo cuenta su ombligo, su literatura, y hasta, si me apura mucho su facha. (327-28)

Ahora bien, resulta excesivamente simplista cargar las tintas sobre Ignacio. No es el único culpable de las desventuras de Rafaela. Aub evita el maniqueísmo en las *dramatis personae* por medio de presentaciones indirectas, censura de puntos de vista socioeconómicos y acusadas actitudes ideológicas. Ha de procurar, por tanto, que los lectores/espectadores no perciban una interpretación de signo dual muy diferenciada: Rafaela = mártir, heroína/Ignacio = intelectual egoísta. Cierto que en todo momento tiende a potenciar la figura de la esposa, pero el

fracaso de este matrimonio no es únicamente atribuible a la desidia del marido:

IGNACIO.— ¡Me has ido echando de tu vida! No te interesa nada.

RAFAELA.— Eso son cuentos. ¡Déjate de literatura!

IGNACIO.— No dejas pasar una ocasión: picas, excitas, punzas, hieres, ofendes. (330)

6. *Palimpsestos aubianos en la “victoria” de Rafaela*

El acto tercero comienza con un nuevo ejercicio de estilo que oscila entre una construcción teatral plenamente clásica, en la que pervive la unidad de tiempo, y el adelanto de la técnica cinematográfica consagrada por el guión que Carl Foreman firmó para Fred Zinnemann en 1952 y que pasaría a la historia como *High Noon* (*Sólo ante el peligro*, 1952).²⁶ En esta película—a medida que se aproxima el duelo final—se intercalan planos del reloj para que crezca la ansiedad del espectador. Es un colosal ejemplo de equiparación del “tiempo real” al “tempo cinematográfico.” Aub también acudirá a un reloj, a la repetición obsesiva de la hora en la que Samuel ha de embarcar, para tratar de adecuar el tiempo transcurrido entre cada pregunta al desarrollo de la acción:

SAMUEL.— ¿Qué hora tienes?

IGNACIO.— Las cinco.

SAMUEL.— (*Saca su reloj.*) Menos cinco. (334)

IGNACIO.— ¿No ibas a embarcarla?

SAMUEL.— Esa fue mi primera intención. Luego pensé en los peligros de la aduana. (*Pausa.*) No encuentro palabras para decirte otra vez lo que siento lo sucedido. Pero dentro de una hora no quedará rastro de mi paso. IGNACIO.— Una hora no es nada. (335)

SAMUEL.— Estás equivocado. (*Pausa.*) ¿Qué hora tienes?

IGNACIO.— Deben de ser las cinco y cinco, las cinco y diez . . . (336)

IGNACIO.— Hasta eso me ha sido negado por mí mismo. (*Pausa. Mira su reloj.*) Las cinco y diez ¡Parece mentira cómo crecen los días! (336)

Más allá de sus logros como virtuoso precursor del ritmo, en el acto tercero asistimos al segundo enfrentamiento ideológico entre Ignacio y Samuel. La autoafirmación de Ignacio, realizada esta vez en primera persona, revela su visión nihilista, schopenhaueriana, de la existencia. Incapaz de asumir la responsabilidad que tiene como hombre, vegeta en un mundo aparte, en una indiferencia que le roe el alma:

IGNACIO.— ¿Qué? ¿Pereza? ¿Inercia? ¿Algo más hondo? No sé. Pero algo me ata y me impide moverme. [. . .] No es narcisismo; algo más hondo: la seguridad de no poder comunicar con nadie, la seguridad de que todos vivimos en compartimientos estancos entre los cuales no hay luz posible. (335)

Al regusto unamónico que destila se superpone el atribulado talante de Andrés Hurtado, protagonista de *El árbol de la ciencia*.²⁷ Y esta profunda angustia de corte existencialista, sartriano, se proyecta en la relación que mantiene con el amigo de la infancia. El socialismo utópico de Samuel, según el modelo diseñado por Fourier, Saint-Simon o Saint Just—más que puramente anarquista—se opone a las ansias de poder y la deshumanización del arte en la que se ha sumergido Ignacio. Su visión del gobernante hereda el aristocratismo gubernativo de Montesquieu, la necesidad de una oligarquía intelectual dirigente. Aspira a verse plasmado en las páginas de una historia de la literatura sin darse cuenta de que las páginas de su vida aún permanecen en blanco:

SAMUEL.— Para ti, uno y uno no harán nunca dos, sino eternamente uno y uno. Ahí están las raíces de la tragedia. (*Pausa.*) No sabes lo que es el pueblo. (337)

IGNACIO.— ¿Vamos a dejarlo? A ti te interesa el juicio de los hombres vivos, a mí me tiene sin cuidado. Lo único que le pido a la vida, ¿sabes lo que es?, que dentro de cien años, de doscientos, figure mi nombre en una historia de la Literatura; que un estudiante, dentro de cincuenta, de quinientos años, rebusque papeles para reconstruir a su modo y manera mi vida. (337)

La idea del intelectual pagado de sí mismo, deshumanizado,²⁸ rebelaba a Aub. Así lo expresa en "Una carta" recogida en *Hablo como hombre*: "Tengo la impresión de que los intelectuales del mundo entero están metidos en una enorme sala de espera, sin saber qué tren tomar, e ignorando la hora de salida" (Soldevila, *El compromiso* 45).

A la espera de ese tren, Ignacio ignora que la amistad que mantiene con Samuel se resquebrajará en breve. Las diferencias ideológicas que los separan, superadas por el cariño mutuo, terminarán por aniquilar al revolucionario. Su muerte será una culminación del compromiso con la causa. La vida de Ignacio, un triste cementerio cultural.

La escena cuarta del tercer acto propone un violento choque entre Rafaela y Lisa, sacudida que alcanza su auténtica dimensión cuando analizamos la conversación previa de la propia Rafaela con la señora de Rubio. Si no tuviésemos esto en cuenta se podría pensar que el autor condena a Lisa para entronizar definitivamente a la heroína. Sobre este triángulo femenino²⁹ gira la concepción de la mujer en el texto. Unas recelan de otras porque se sienten superiores a las demás pero todas se complementan entre sí. Todas tienen miserias que esconder. Lisa se considera una artista y como tal es bastante voluble. Su ruptura con Ignacio no sería una gran tragedia para ella y no acepta en ningún caso la reconversión de Rafaela. Ésta, por su parte, está apegada a la realidad y sabe que la familia ha salido adelante gracias a su tesón. En consecuencia, no va a tolerar las impertinencias de la mujer de un soplón pagado de sí mismo:

RAFAELA.— ¿No ve mis manos? ¿No las huele? ¿No reconoce el olor? ¿No? ¡Váyase! ¡Váyase! (*Con los gestos*

y la voz empuja a la SEÑORA DE RUBIO, que sale.) (340)

RAFAELA.— ¿Así que ya se ha cansado y lo deja? ¿Cree que es posible? ¡Qué postura más cómoda! ¡Hoy escojo y mañana lo dejo! ¡Qué fácil! ¡Qué bonito! [. . .] No, no me diga nada; ya la veo frente a un escaparate: se arregla usted los labios, el bolso bajo el brazo, la falda corta, los tacones altos; y si no escoge la escogen . . . (340)

Pero Samuel sabe que Lisa es como Ignacio y en ningún caso podría soportar su compañía. Percibe que Lisa no está hecha para la vida clandestina. Además, la pintora es el único personaje que goza de plena autonomía en la obra. Ignacio, escritor sumiso al régimen, sufre "inquisiciones" para que informe sobre aquellos que no lo son; Rafaela está irremisiblemente ligada al destino de su marido, al hogar, y Samuel, resentido evidente, encarna el objeto del acoso policial y será represaliado de manera definitiva. Por el contrario, a Lisa le ampara la ciudadanía suiza y puede acogerse a su pasaporte cuando se canse de sus devaneos artístico-amorosos.

La llegada del Inspector y los policías para interrogar a Ignacio (escenas IX y X), excesivamente simple, ligeramente esbozada, prepara el clímax final. Estamos en la antesala final de este gran "drama del absentismo" (Monleón 54): "Entiéndase el término como la base de un pacto tácito entre el escritor y el poder. Será la esposa del intelectual, confesándose la autora del crimen, la que rompa ese resbaladizo equilibrio elegido por el intelectual en su rechazo y, a la vez, aceptación del poder":

RAFAELA.— ¡Sólo ves tu propia tranquilidad! ¡Tu solo nombre! ¡Escurres el bulto! ¡Capaz de denunciar a cualquiera con tal de salvarte! ¡Yo lo maté! ¡Ahí! ¡Ahí! (Señala el sitio. Dirigiéndose a su marido, se deja caer en una silla) ¡Qué descansó! (351)

Rafaela acepta su culpa, su responsabilidad, mientras que Ignacio elude compartirla. Ambos representan la España de

1927, la España que se prepara para enfrentarse a la debacle de la Guerra Civil. Pero Rafaela se rebela y se enfrenta a la verdad (López 167). No se conforma, acepta los hechos. Pertenece a la estirpe de mujeres aubianas que son capaces de confesar la culpa y redimir a la vez la propia angustia. Cuando asume su crimen y, paralelamente, afirma su identidad, es consciente de que ha perdido y será encarcelada. Pero ha caído con decoro. Ha logrado "su" victoria.

Un triunfo que se proyecta, en definitiva, sobre la figura del propio Aub. Superado el escollo de la censura, el escritor trasterrado dio a luz uno de los partos menos valorados de su pluma y se convirtió en el gran renovador del mundo literario español en el exilio. Gracias a este "autor de comedias sin estrenos" (Buero Vallejo 66) "muchas ventanas" (González 257) se abrieron para que entraran nuevos aires en la cerrada fortaleza de la intransigencia.

NOTAS

1. No debemos pensar que el panorama teatral mejicano a la llegada de Aub era sumamente alentador. Las palabras del autor son tajantes en este sentido: "El teatro está y no está, en México. No ha existido hasta hoy un teatro mexicano [. . .] Existe en función de su público: si no hay espectadores no hay espectáculo. La culpa de la inexistencia del teatro mejicano es el pueblo mejicano" (Adame 794).
2. La obra se estrenó en el Teatro Fábregas en septiembre de 1944, dirigida por Celestino Gorostiza y con Carlos López Moctezuma y Clementina Otero en los papeles principales. No conocemos ningún estudio exhaustivo del texto en los ensayos y monografías críticas consultadas.
3. Wright señala que "according to Hegel, drama is a unity of the epic and the lyric. From the epic it derives 'an event, action or practical affair,' an external world, and from the lyric 'a self-conscious and active personality,' an inner world, personal and subjective, interacting with other individual worlds" (15).
4. Monleón recoge estas palabras de Aub: "Ya en *La vida conyugal* alcancé mayoría de edad. Sencillamente, me hice hombre; lo que no importa para que, de cuando en cuando, vuelva a las andadas por gusto, necesidad o despedir la pluma vieja por otra nueva. Pero, gene-

ralmente, el tamaño mayor coincide con la madurez. La sazón del fruto es otro problema" (51-52).

5. Como ha señalado Bobes Naves, "el espectador de una obra de teatro oye los diálogos y a la vez a los actores que se mueven y remiten a un ambiente con objetos que usan, y todo actúa directa y simultáneamente sobre la imaginación y los sentidos, haciendo que el mensaje sea más vivo, más rápido, más intenso y, por tanto, más eficaz que en otros géneros literarios" (13).

6. En adelante citaremos por la edición de 1968.

7. Aunque los años cuarenta fueron propicios para el desarrollo del montaje escénico en Europa, no sucedería lo mismo en España. Cuando llegaron las innovaciones *realistas*, ni los teatros estaban preparados para ello, ni se contaba con directores capaces para que la renovación alcanzara más aspectos que el textual. No debe extrañar, pues, que los planteamientos escénicos de estas obras carezcan de novedades profundas. Cfr. Oliva 228.

8. Véase en este sentido la introducción que realiza Ruiz Ramón en su edición de José Martín Recuerda, *Las arrecogidas del beaterio de Santa María Egipcíaca*.

9. *El Sur* comienza con el siguiente cartel, "Otoño. 1950," para después dar un giro hacia una narración de corte intimista. Erice, como hace Aub en *La vida conyugal*, nos cuenta la historia de un individuo en un determinado momento sociohistórico que condiciona su comportamiento. Nos presenta la vida de unos perdedores de la guerra civil condenados a un exilio interior. Entre Ignacio y Agustín, protagonista del *film*, las semejanzas son sustanciales. Cfr. Arocena 195.

10. En *El mundo sigue*, la guardia civil se lleva por una calle, en la que se ve un charco y una luz, al protagonista, Carlos Larrañaga. A continuación, tras un plano deliberadamente mal compuesto, la mujer, Lina Canalejas, exhausta, se deja caer llorando sobre la cama en la que tenía su ajuar. Como se puede apreciar, es una forma de catarsis parecida a la de Rafaela, si bien aquí el apresado es el varón. La situación de maltrato psíquico y anímico al que estas mujeres son sometidas por el hombre es idéntica en ambos casos.

11. La técnica de oponer dos visiones del mundo partiendo de la amistad estudiantil será retomada en la pareja Ricardo-Alberto, protagonistas de *Cara y Cruz*:

RICARDO.— ¿Te has preguntado alguna vez lo que es un hombre? Aunque sólo sea como aparecía en las páginas coloreadas de la fisiología que estudiábamos juntos en San Isidro. ¿Recuerdas? Rosa, rojo, azul. Las venas, las arterias, el corazón. (594-95)

12. En una entrevista que lleva por título "Una mirada sincera al estado actual de Rusia," recogida por Aznar Soler, podemos leer:

—¿Existe en Rusia un espíritu nacionalista?

—Sí, y se advierte en todos los órdenes.

—Y ese nacionalismo ¿hace que el régimen pierda universalidad?

—Así lo parece. Abandonan la idea de una revolución comunista próxima en el mundo. Las actuales circunstancias de la política alemana les han enseñado mucho. [...] Y mientras se aleja la posibilidad de esa revolución mundial es comprensible que surja, viva y aumente el nacionalismo. Nacionalismo que, por otra parte, corresponde en las artes a una renovación del academicismo. (40)

13. Max Aub tiene muy claro el peligro que representa encerrarse en las propias fronteras: "Quede constancia, sin embargo, y para gloria de su grandeza, que en España es donde menos florece ese menguado nacionalismo, hez bronca de la época; aunque parezca mentira. Allí jamás oí lo que he tenido que oír aquí y allá, en pago de ser hombre, un hombre como cualquiera." Cfr. Rodríguez Plaza y Herrera (11-12) e igualmente el estudio de Capella (46).

14. El tratamiento de los objetos por el "mago del suspense" ha sido ampliamente analizado. Nos referimos a la importancia de los "insertos" para llenar los sucesivos encuadres de sentido acudiendo al detalle, en nuestro caso el paquete de golosinas, o al objeto de interés en cada momento. La presencia de la sogá, en la película del mismo título, o del paquete de Rubio en la obra aubiana, marcan, efectivamente, la progresiva angustia en la que se sumen los personajes. Cfr. Alberich 174. No se puede hablar en este caso de "Mac Guffin" pero sí de un cierto procedimiento visual—la presencia constante del paquete a lo largo de toda la obra—empleado con frecuencia por Hitchcock en su etapa inglesa y definitivamente consagrado en la botella de vino con muestras de uranio en su interior que preside la acción de *Notorius* (*Encadenados*, 1944). Cfr. Truffaut 155.

15. La represión policíaca aparece, según Ricardo Doménech, como fondo social en cuyo marco se aloja un problema amoroso, que el autor dramatiza con minuciosidad, y como gran poder incisivo en el tratamiento de la psicología de los personajes. Como obra psicológica, sin embargo, y en esta ocasión al margen de cualquier referencia histórica concreta, *Deseada* es el título más representativo. Más representativo o, quizá, el único que con entera propiedad puede estimarse como un claro exponente de esta tendencia dramática. Véase en este sentido, Doménech, "*Morir por cerrar los ojos*" 48-49.

16. *The rope* es una pieza teatral de Patrick Hamilton aparecida por primera vez en 1929. Lo que más nos interesa para establecer la

similitud del recurso con *La vida conyugal* es que la película de 1948 nació de la necesidad de "cinematografizar" lo teatral sin traicionar, precisamente, la teatralidad. Cfr. Alberich 169.

17. Aub ya había mostrado su afición por el cine como forma artística con un potencial mágico para captar al público: esto constó en su trabajo en *Sierra de Teruel*, en su prólogo a *Campo francés* y en su larga colaboración con Luis Buñuel. Sin embargo, la prueba definitiva de la profunda "lente cinematográfica" con que escribió *La vida conyugal* la proporciona el hecho de que, antes de estrenarse, ya había sido objeto de una adaptación a la gran pantalla, *Distinto amanecer*, a cargo de Julio Bracho, que falseó la obra original y provocó las protestas de Aub. Estudios como el de Scarlett en "*El rapto de Europa y Casablanca*: dos dramas de la crisis de conciencia europea y americana," vienen a confirmar las conexiones con el séptimo arte del autor valenciano. Scarlett se pregunta: "¿Qué le habrá sucedido a *El rapto de Europa* en su camino de hacerse un filme clásico en blanco y negro (mejor dicho, en sombras plateadas) de la edad dorada de Hollywood?" (747). Nosotros, para estudiar la relación de *La vida conyugal* con el cine, nos basamos en procedimientos técnicos que se habían desarrollado durante esos años o bien surgirían algo después (nunca más allá de un lustro), si bien subrayaremos ciertas vinculaciones argumentales con determinadas películas.

18. "Brigid and Cairo can barely contain their animosity for each other, and as their insults turn to slaps, Spade, once again disarms Cairo. As Brigid quickly reaches for the gun, all further conversation is interrupted by a knock on the door, followed by the insistent buzz of the doorbell." Cfr. Cahill 56. Las casualidades del arte hacen que tres de los protagonistas de *Casablanca*, Bogart, Lorre y Sydney Greenstreet, se reencontren en la obra maestra del *film noir*.

19. El triángulo clásico, con su secuela de adulterios aparece en *Deseada*, *La vida conyugal* y, parcialmente, en *El rapto de Europa*. En palabras del propio Aub, acudía a este tema porque "de cuando en cuando tiene uno ganas de irse a pasear por donde no suele." Cfr. Isasi 17.

20. "La obra es una firme condena de la inhibición acomodaticia de ciertos intelectuales ante el poder represivo de las dictaduras, a la vez que plasma en unos cuantos trazos ese ambiente de represión—con toda su parafernalia de espías, cobardes, traidores y chivatos—ciñéndolo a la persecución de los anarquistas. Quizá sea éste el mayor logro de Aub en la obra: trascender los moldes del drama burgués introduciendo en ellos un teatro de denuncia y compromiso políticos." Cfr. Moraleda Barcía 50-51.

21. Hay que tener en cuenta que en esta década de posguerra, los valores del teatro español de la preguerra, o estaban olvidados (Lorca, Valle-Inclán, Unamuno, etc.), o estaban en el exilio (Alberti, Casona y el propio Aub) y, por tanto, su teatro no trascendía a la realidad española del momento. Sumando a estas pérdidas literarias el bajo nivel económico, la rigidez de la censura, el aislamiento internacional que se impuso a España y el conservadurismo del público español, la audacia de este drama resulta aún más admirable. Cfr. Pérez-Stansfield 74.

22. Disentimos de la visión ofrecida por Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres. Lo que consideramos la mayor virtud de la obra, la imbricación de la trama doméstica en el telón de fondo político, es censurado por estos autores: "Con el telón de fondo—poco afortunado, a nuestro juicio—de los conflictos matrimoniales y la frustración de un ama de casa agobiada por el trabajo cotidiano, y con una trama que no acaba de convencernos, se plantea lo que a partir de ahora será tema permanente en la dramaturgia de Max Aub: la indiferencia política, el absentismo del individuo que prefiere la propia tranquilidad al compromiso solidario" (79).

23. Según Marra-López "... para ellos no existía la realidad social inmediata, para estos escritores deshumanizados no existía nada ajeno a su intelectualidad. Eluden el mundo que les rodeaba, salvo en un sentido puramente estético, como base de su inspiración, que luego transformarían intelectualmente, y a veces ni eso, y prescinden del ámbito existencial" (27-28).

24. A nuestro juicio, Aub comparte con Ignacio, más allá de su opuesta concepción vital, un relativismo perspectivista que está hecho de escepticismo realista pero que respeta la identidad objetiva, misteriosa y última del mundo y de la vida. Estos rasgos de su teatro fueron acertadamente definidos por Bosch quien lo vincula con Quevedo y Cervantes. Véase en este sentido Bosch 34.

25. Profundo contraste sin duda el que existe entre personaje y creador. Si existe un exponente en nuestras letras de lo que se ha dado en llamar "animal literario," ése es sin duda Max Aub; por haber hecho de la literatura objeto obsesivo de su existencia y, a la vez, por haber sabido abrir su literatura de par en par a la vida: "en esa relación dialéctica, vida y literatura se interpenetran y confunden rebasando y disolviendo toda marca fronteriza entre sus territorios." Cfr. Pérez Bowie 210.

26. Cotejemos la escena de *La vida conyugal* con las siguientes escenas del guión de Foreman y apreciaremos las semejanzas. Es evidente que no influyeron entre sí pero reflejan la profunda visión cinematográfica que anidaba en la dramaturgia de Aub: "Kane empieza a

escribir su testamento. Mira el reloj: faltan dos minutos para las doce horas. Los tres pistoleros. Un par de ciudadanos a la puerta de una casa. Sam Fuller y su esposa. El antiguo marshall Matt Howe. Helen. Amy. El reloj que señala las 11:59. El péndulo. El trío ante la vía férrea. Kane. Péndulo y reloj: son las 12 en punto." Cfr. Coma 22.

27. Según Soldevila, "Aub es el único escritor moderno que se em-
papa lúcidamente con los grandes maestros, creadores de formas
literarias, de la generación del 98" ("El español" 11).

28. La crítica de Ortega y Gasset es evidente en el personaje de Igna-
cio. Sin embargo, hay que matizarla considerablemente pues los pri-
meros trabajos de Aub fueron, según Wright, "vanguard experiments
influenced, among other literary currents, by Ortega y Gasset's *La
deshumanización del arte*, an influence Aub later repudiated as too
elitist, and by Crommelynck, Cocteau, Achard, Meyerhold, and
German Expressionism" (32-33). Coincidimos con esta afirmación
sólo en parte, pues Aub aceptó el credo ideológico orteguiano aunque
repudiara las ideas de los epígonos del maestro.

29. El triángulo amoroso aubiano, lejos de convertirse en un conflicto
pasional, es fruto de las circunstancias históricas. El tiempo va
minando las relaciones. Por esta razón Pedraza Jiménez, en "Los
personajes femeninos en el teatro político escrito desde el exilio,"
señala: "El hombre desde el punto de vista afectivo, no es nunca
culpable ante sus compañeras, no es más que otra víctima de esas
circunstancias" (318). A lo largo de este trabajo mantenemos que
Ignacio, aun teniendo la mayor parte de culpa, no es el único
responsable de la situación que atraviesa su familia. Fue absorbido
por el sistema y en muchas ocasiones le faltó el apoyo de Rafaela.

OBRAS CONSULTADAS

- Adame, Domingo. "Max Aub en México: teatro y crítica." *Actas del
Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*. Tomo 2.
Ed. Cecilio Alonso. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996.
- Alberich, Enrique. *Alfred Hitchcock, el poder de la imagen*. Barce-
lona: Fabregat, 1987.
- Arocena Carmen. *Victor Erice*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen/
Cineastas, 1996.
- Aub, Max. *Cara y Cruz. Teatro completo*. México: Aguilar, 1968.
- _____. *La vida conyugal. Teatro Completo*. México: Aguilar,
1968.

- Aznar, Manuel. *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre el
teatro, 1928-1938)*. Valencia: Aule de Teatre, col. Lección Palmi-
reno, Servei d'Extensió Universitaria, U de Valencia, 1993.
- Baroja, Pío. *El árbol de la ciencia*. Ed. Pío Caro Baroja. Madrid: Caro
Raggio/Cátedra, 1995.
- Bobes Naves, Carmen. *Estudios de semiología del teatro*. Madrid:
Aceña Editorial, 1988.
- Bosch, Rafael. "El teatro de Max Aub." *Hispanófila* 19 (1963): 25-36.
- Buero Vallejo, Antonio. "El teatro de Max Aub y su espera infinita."
Cuadernos Americanos 183.3 (1973).
- Cahill, Marie. *The Maltese Falcon*. Leicester: Hollywood Classics,
Magna Books, 1991.
- Capella, María Luisa. "Las patrias de Max Aub." *Max Aub veinticinco
años después*. Cursos de Verano de El Escorial Ignacio Soldevila
Durante y Dolores Fernández. Madrid: Editorial Complutense,
1999.
- Coma, Javier. *Solo ante el peligro/ El hombre tranquilo*. Barcelona:
1997.
- Doménech, Ricardo. "Morir por cerrar los ojos" de *Max Aub*. Barce-
lona: col. Voz Imagen, Cine y teatro, 14, Aymá S.A. Editora, 1967.
- _____. "Un vistazo al teatro en el exilio." *Historia y crítica de la
Literatura Española. Época contemporánea: 1939-1980*. Ed.
Domingo Ynduráin. Coord. Francisco Rico. Barcelona: Crítica,
1980. 673-74.
- Durán, Manuel. "Humor, indignación: dos extremos en la obra de
Max Aub." *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el
laberinto español"*. Tomo I. Ed. Cecilio Alonso. Valencia: Ayunta-
miento de Valencia, 1996.
- González, Miguel. "Max Aub, peregrino con su patria." *Max Aub
veinticinco años después*. Cursos de Verano de El Escorial diri-
dos por Ignacio Soldevila Durante y Dolores Fernández. Madrid:
Editorial Complutense, 1999.
- Isasi, Amanda C. *Diálogos del teatro español de la posguerra*. Madrid:
Editorial Ayuso, 1974.
- López, Estela R. *El teatro de Max Aub*. Universidad de Puerto Rico:
col. Uprex/Teatro y cine, Editorial Universitaria, 1976.
- Marra López, José. *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*.
Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963.
- Martín Recuerda, José. *Las arrecogías del beaterio de Santa María
Egipcíaca*. Ed. Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Cátedra, 1995.
- Monleón, José. *El teatro de Max Aub*. Madrid: Cuadernos Taurus,
1971.

- Monti, Silvia. *Sala d'atessa. Il teatro incompiuto di Max Aub*. Roma: Bulzoni Editore, 1992.
- Moraleda Barcía, Pilar. *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1989.
- Oliva, César. *El teatro desde 1936*. Granada: Editorial Alhambra, 1989.
- Ortego, Claudia. "Lugares y espacios del destierro en el teatro del exilio de Max Aub." *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*. Tomo I. Ed. Cecilio Alonso. Valencia: 1996. 299-310.
- Paz, Octavio. "San Juan." *El Hijo Pródigo* 5 (15 agosto 1943): 318.
- Pedraza Jiménez, F.B. y M. Rodríguez Cáceres. *Manual de Literatura Española*. XIV. *Posguerra: dramaturgos y ensayistas*. Madrid: Cénlit, 1995.
- Pedraza Jiménez, Pilar. "Los personajes femeninos en el teatro político escrito desde el exilio." *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*. Tomo I. Ed. Cecilio Alonso. Valencia: 1996. 311-18.
- Pérez Bowie, José A. "Max Aub: la escritura en subversión." *Max Aub veinticinco años después*. Cursos de Verano de El Escorial dirigidos por Ignacio Soldevila Durante y Dolores Fernández. Madrid: Editorial Complutense, 1999. 209-23.
- Pérez-Stansfield, María del Pilar. *Direcciones del teatro español de posguerra*. Madrid: Edic. José Porrúa Turanzas, 1983.
- Rodríguez, Joaquina y Alejandra Herrera. *Relatos y prosas breves de Max Aub*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español*. Siglo XX. Madrid: Cátedra, 1985.
- Scarlett, Elizabeth A. "El rapto de Europa y Casablanca: dos dramas de la crisis de conciencia europea y americana." *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*. Tomo II. Ed. Cecilio Alonso. Valencia: 1996. 745-51.
- Soldevila, Ignacio. "El español Max Aub." *Ínsula* 160 (1960): 11-15.
- _____. *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub, 1999.
- Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 2001.
- V.V.A.A. *El cine de Fernando Fernán Gómez*. *Nickel Odeon* 9. Madrid: 1997.
- Wright, Lucinda W. *Max Aub and tragedy: a study of "Cara y Cruz" and "San Juan"*. 1986.

**LA MIRADA DEL OTRO:
LA POSICIÓN DEL ESPECTADOR
EN EL TEATRO ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO
(BORJA ORTIZ DE GONDRÁ, ITZIAR
PASCUAL, ANGÉLICA LIDDELL,
RODRIGO GARCÍA)**

SUSANNE HARTWIG

Justus Liebig Universität, Giessen

El tamaño del "sitio" del que cada cual cree disponer está relacionado tanto con el sitio que se da él mismo como con el que le conceden los demás. (Laing, *El yo y los otros* 128)

Parece una de las preocupaciones fundamentales de nuestra época la pregunta, inquietante por su esencia, sobre la relación entre el yo y el otro. Una reciente película de éxito la anuncia como sujeto principal en su título: *Los otros*.¹ Aborda la historia de una mujer que intenta protegerse de unos fantasmas que parecen habitar su casa hasta que se da cuenta de que son ella y sus hijos los verdaderos fantasmas: están ya muertos mientras los otros son en realidad aquéllos a quienes pertenece la vivencia. Este cambio de percepción hace pensar en la mo-