

# La acotación como instrumento para construir la imagen del exilio en el teatro de Max Aub

Veronica ORAZI  
*Università di Torino*

## *Resumen*

Estudio de la acotación en las piezas aubianas que tratan el tema del exilio. Los textos analizados reflejan los tres momentos clave de la experiencia del destierro: el alejamiento forzado, la permanencia en el exilio, la vuelta (real o imaginada). Estas tres fases se connotan de manera peculiar a través del empleo estratégico de la acotación, cuya función se revela fundamental para concretar el tema. El análisis de estos elementos permite identificar y definir críticamente las técnicas compositivas y las finalidades comunicativas del autor a la hora de plasmar este elemento paratextual para evocar y compartir con el público un núcleo temático tan dramático, tanto a nivel individual como colectivo.

*Palabras clave:* el teatro de Max Aub, acotación y texto dramático, *San Juan, Los trasterrados, Las vueltas.*

## *Abstract*

Study of the stage directions in the Aubian plays that deal with the theme of exile. The texts analysed reflect the three key moments of such experience: the forced departure, the stay in exile, the return (real or imagined). These three phases are characterized in a peculiar way by strategically taking advantage of the stage directions, whose function is fundamental for connotation of the subject matter. The analysis of these elements allows us to identify and critically define the compositional techniques and the communicative purposes of the author when shaping this paratextual element to evoke and share with the audience such a dramatic theme, both at individual and collective level.

*Keywords:* Max Aub's theatre, Stage directions and dramatic text, *San Juan, Los trasterrados, Las vueltas.*

La acotación –como todo elemento paratextual– es un componente estratégico del paratexto teatral, que cuenta mucho, mucho más que el diálogo entre los personajes. Sin embargo, la finalidad de este estudio no es enfocar la acotación desde la perspectiva de su relación con el texto dialogado, sino desde la de su empleo como instrumento para plasmar una imagen, un concepto y, más precisamente, la idea de exilio, tal y como se concreta en la dramaturgia de Max Aub. El objetivo, por tanto, es detectar cómo el dramaturgo aprovecha la acotación para contribuir a caracterizar la obra teatral y al mismo tiempo evocar un tema tan duro y complejo como el de la experiencia del

destierro. Para tal fin, también cabe tener en cuenta la esencia y naturaleza de la acotación, sus funciones y evolución, tanto en la dimensión dramaturgica en general, como en la producción teatral del autor.

La acotación nace como componente paratextual que vehicula indicaciones escénicas necesarias para la comprensión del mensaje de la obra (datos sobre personajes y montaje –tiempo y lugar de la acción, entonación de la voz, proxémica y expresividad, decorado, vestuario, luminotecnia y efectos audiovisuales, música, organización del espacio escénico, etc.)<sup>1</sup>. A partir del siglo XX, este elemento llega a cumplir una función clave por lo que se refiere a la puesta en escena pero también al discurso/texto teatral (Fix; Toudoire-Surlapierre, 2007; Mingioni, 2013). Es así que la acotación acaba desempeñando un papel estratégico a nivel de indicación escénica pero también como vector comunicativo, puesto que en ella se concreta el desarrollo de la esencia misma del texto/de la representación teatral<sup>2</sup>.

Así pues, en el caso que nos ocupa, el objetivo de la investigación es sacar a luz, a través del análisis de los rasgos, las funciones y la peculiar redacción de las acotaciones que Aub emplea en su teatro, cómo estas contribuyen a concretar la imagen del exilio, desde una perspectiva individual y colectiva. La base textual que he trabajado la constituyen las piezas escritas en México que tratan este tema<sup>3</sup>; por ello, han quedado excluidos del análisis los textos redactados antes de la salida de Aub de España y los que, a pesar de haber sido producidos durante el exilio, tratan temáticas diferentes.

Lo expuesto define el perímetro del estudio de la función y plasmación de la acotación: por un lado, se prescinde de la primera producción dramaturgica aubiana, tanto la caracterizada por una visión deshumanizada del arte –es decir, la que remite a sus experimentaciones iniciales– como su teatro de circunstancias y sus primeros tres monólogos (Aub, 2002a), todos anteriores a la experiencia de la ausencia forzada (Aub, 1972); por otro lado, no se incluyen en el corpus textual que constituye la base del análisis –por evidentes razones– otras obras que, a pesar de haber sido compuestas por el autor después de dejar España, abordan temas diferentes. Cabe añadir, además, que el uso y la construcción de la acotación siempre quedan afectados por el tema desarrollado: no extraña, pues, que un núcleo temático tan contundente como el del exilio influya en la forma y el contenido y también en la técnica de redacción de este elemento paratextual. Finalmente, hay que tener en cuenta que, en esa época y en la vivencia individual del autor, todavía la connotación de la acotación, como todo aspecto relativo a la concepción, percepción y descripción de la realidad y del individuo, aún no

---

<sup>1</sup> Los rasgos principales que caracterizan la acotación son: contenido, finalidad, incidencia, función, relación con los mecanismos diegéticos, objetividad y restricciones aplicativas (Gallèpe, 1997). Sobre el tema, véanse, por lo menos, Bertolucci (1973); Cano (1989); Ezquerro (1992); Abuín González (1993); Calas (2007); De Min (2013); Titomanlio (2014).

<sup>2</sup> Pensemos, para poner tan solo un ejemplo, en la dramaturgia ‘del gesto’, donde la acotación coincide con el texto mismo (como en *Acte sans parole I* y *Acte sans parole II* de Samuel Beckett, de 1956) y su forma y contenidos originan hibridaciones innovadoras, cargadas de significados ulteriores.

<sup>3</sup> La crítica ha estudiado detenidamente el tema del exilio en el teatro aubiano; entre las contribuciones que cabe recordar mencionaré tan solo Monleón (1980); Monti (1992); Adame (1996); Orazi (1998; 2011).

se había reinterpretado según un perspectivismo múltiple y fragmentado, tanto subjetivo como colectivo. De hecho, en ese período y en las piezas objeto de estudio, la acotación desempeña un papel comunicativo (informativo y emotivo) y ya o aún no representa una dimensión paratextual donde se concretan rasgos peculiares de la actitud e inclinación creadoras del autor; esto en cierto sentido ha facilitado la operación de identificación de las técnicas y mecanismos de composición de este componente del paratexto, a la hora de estudiar el tratamiento que Aub le reserva al emplearlo como instrumento de trabajo.

Otro elemento clave lo representa el receptor, es decir a quién va dirigido este dispositivo paratextual y tal acto comunicativo. Este puede ser otro creador (por ejemplo, el director de escena) o bien el lector. La diferencia es fundamental, porque para el director de escena, los actores, etc., que se pueden considerar co-creadores que interpretan el texto teatral en el momento de la puesta en escena y participan de alguna manera en su re-creación con su lectura, la acotación y su contenido son una fuente de inspiración potencial. El lector, en cambio, aprovecha la acotación como fuente de información y como dispositivo textual evocador, que suscita una imagen caracterizada por elementos concretos y emotivos, que facilita el acercamiento al mensaje textual y crea las condiciones para descodificar las intenciones del autor y su texto.

Este estudio, por tanto, se abordará desde la perspectiva del lector de piezas aubianas compuestas desde el momento del alejamiento forzado de España y durante la permanencia en el exilio del dramaturgo<sup>4</sup> que tratan temas relacionados con la experiencia indeleble del abandono involuntario de la dimensión identitaria propia (tierra, país, usos y tradiciones, raíces históricas y culturales, afectos y relaciones humanas, idioma)<sup>5</sup>. Los resultados reafirman los momentos clave de la experiencia traumática del exilio, que se reflejan en el texto: el alejamiento, la permanencia y la vuelta (real o imaginaria, es decir, ficcional), que permiten detectar cómo el autor materializa en las tablas la vivencia dramática de estas tres etapas del destierro a través de la acotación (pero también de otros elementos paratextuales, como las dedicatorias, los preámbulos, las notas preliminares, los prólogos, etc., que también concretan otra dimensión paratextual respecto al diálogo entre los personajes).

¿Dónde y cuándo empieza el exilio? Empieza con el alejamiento forzado, en el momento mismo en que el individuo abandona a su pesar su entorno, su todo (existencia, afectos, tierra, país, en fin, identidad). El exilio, tal y como se presenta en la

---

<sup>4</sup> Véase Monleón (1984). La experiencia del destierro es consustancial a la producción literaria aubiana y a la misma trayectoria vital del autor; son varios los estudios clave que ahondan en este tema, entre ellos Borrás (1969; 1973; 1975a; 1975b); González Sanchís (1998); Monti (2002); Doménech (2013).

<sup>5</sup> En el caso del exilio republicano español hacia América latina, el desarraigo lingüístico resulta menos contundente, por percibirse una variación que sin embargo es menos desazonante desde el punto de vista identitario respecto a las recaídas conllevadas por el desarraigo lingüístico total, como en el caso de los exiliados que hablan otro idioma, hecho que amplifica la sensación de enajenación experimentada por el desterrado.

dramaturgia aubiana, empieza en un barco, en el San Juan, título de la pieza homónima de 1942<sup>6</sup>. En la dedicatoria Aub escribe:

A Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli y Javier Vilaurrutia<sup>7</sup>. Si México, para mal de la dignidad humana, hubiese sido cualquier otro país, nunca hubiese podido escribir esta obra que vi, clara, maniatado en la bodega de un barco francés peor que este *San Juan* de mi tragedia; a ustedes, que son hoy el teatro mexicano —que aun sin estar, es—, la dedico en prenda de agradecimiento, amistad y esperanza. (Aub, 2006a: 150)

La pieza se ambienta en un buque, en el verano de 1938. La acotación inicial describe la embarcación como un microcosmos trágico: es este el espacio exclusivo donde se desarrolla la acción y que, precisamente por ello, transmite una sensación de cerrazón obligada: “el corte vertical” de un “buque de carga [...] acondicionado para transporte de pasajeros” (Aub, 2006a: 152). La alusión a este acondicionamiento evoca, nada más levantarse el telón, toda una historia de refugiados, reforzada por los demás detalles: en la bodega, literas superpuestas; en primer término, equipajes amontonados que sirven de asiento, cuyo desorden y cuya nueva función son elocuentes; una manga de aire que cuelga hasta media altura; el hueco de una escalera móvil que da a la cubierta, del cual llega la luz del día que ilumina la bodega justo en su perímetro; el resto “permanece en completa oscuridad mientras no se encienda la luz artificial” (Aub, 2006a: 152). “El buque, en los dos primeros actos, está anclado a la vista de un puerto de Asia Menor, el tercero en alta mar” (Aub, 2006a: 152), porque se le ha denegado asilo político. Estos detalles se aprovechan para transmitir la sensación de que, de la posible solución del drama, se pasa a la progresiva pérdida de toda esperanza, hasta precipitar en la tragedia final. En el primer acto “son las dos de la tarde, en el segundo las nueve de la noche del mismo día, en el tercero los últimos momentos del atardecer del día siguiente” (Aub, 2006a: 152). Estas precisiones le marcan el tiempo a la larga e inútil espera de los pasajeros y, con la alusión al extinguirse del segundo día, comunican una impresión de final trágico e ineludible.

Al empezar la pieza, “cinco niños [...] aparecen en cubierta y bajan a la bodega con grandes precauciones, [...] una docena de chiquillos y chiquillas se abalanzan sobre ellos, uno [...] lleva una bandera negra. Gran batalla de sables de madera” (Aub, 2006a: 153). Esta pelea entre niños que juegan a los piratas evoca la imagen dolorosa e intemporal de la infancia en la guerra: los menores, hasta en los momentos más duros, escenifican su trágica condición, vacilando entre el juego y la distorsión

---

<sup>6</sup> La pieza se estrenó en el Teatro Principal de Valencia el 25 de febrero de 1998, en coproducción con el Centro Dramático Nacional y el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, con el reparto indicado en Aub (2006a: 768-769); primera edición Aub (1943; luego Aub, 1964; Aub, 1968: 353-410; finalmente Aub, 2006a: 149-205 y Aub, 2006b). *San Juan* es una de las obras teatrales aubianas más estudiadas; entre las contribuciones más relevantes cabe recordar Aznar Soler (1995; 1998a; 2000); Juan Penalva (2006). Manuel Aznar Soler también ha estudiado la recepción crítica de la obra (Aznar Soler, 1999 y 2001).

<sup>7</sup> Celestino Gorostiza, director de la compañía Teatro de México; Rodolfo Usigli, dramaturgo considerado el padre del teatro mexicano moderno; Javier Vilaurrutia, dramaturgo mexicano cuya obra influyó en muchos jóvenes artistas.

inconscientemente lúdica, paródica y grotesca de su realidad, que rezuma el sufrimiento y la muerte que los rodea a su pesar, como víctimas más vulnerables que las demás víctimas.

La acotación al principio del tercer acto refleja una situación empeorada, que las condiciones meteorológicas contribuyen a enfatizar: es la tarde del día siguiente, “ya muy anochecido”, estamos en “alta mar”, en plena “tempestad” (Aub, 2006a: 189). Algunos elementos aparecen antropomorfizados: a los motores del buque se les oye jadear de manera desacompasada y este descompás suscita una impresión inquietante, mientras el viento ulula y las olas rompen contra el casco del San Juan. Todos estos efectos acústicos seguirán percibiéndose como una espantosa banda sonora a lo largo del último acto. La escasa luz eléctrica, “amarillenta y débil, disminuye muy poco a poco” y, “en la bodega, el trajinar de pasajeros mareados” (Aub, 2006a: 189) completa el cuadro, remitiendo a la situación de profundo malestar que ha ido amplificándose progresivamente, según subrayan todos estos datos. Hasta que, hacia el final, “el ruido de las máquinas se hace más intermitente” (Aub, 2006a: 198), después que el capitán ha intentado forzar los motores para tratar de salvar el buque del hundimiento. Este cambio en los efectos sonoros aumenta la tensión del remate. De la misma manera, cuando la situación se vuelve aún más crítica, los efectos sonoros y la luminotécnica se intensifican: “la luz empieza lentísimamente a bajar”, “el ruido de los motores es cada vez más intermitente” (Aub, 2006a: 199), hasta que estos acaban “por cesar” (Aub, 2006a: 200). Por tanto, el desenlace trágico lo anuncian el apagarse gradual de la luz y el amortiguarse de los ruidos, interrumpidos por “algunos sirenazos débiles”, mientras “la luz baja visiblemente” y “muchos pasajeros se ponen a rezar” (Aub, 2006a: 201). Poco a poco, la percepción de efectos luminosos y acústicos que proceden del buque disminuye hasta extinguirse, para dejar paso a la fuerza de la naturaleza que lo hundirá todo y cuyas consecuencias en los pasajeros se hacen patentes a través de la debilitación de los vanos esfuerzos humanos: “sube el ruido del viento y del mar. Todos caen hacia la derecha, luego a la izquierda” (Aub, 2006a: 202). Ahora, además de los efectos audiovisuales, también la proxémica, los ademanes y movimientos de los actores que interpretan a los personajes, propician el *crescendo* hacia el clímax de la tragedia, junto con las oraciones de los presentes que completan el cuadro: todo ya es “viento, mar, rezos” (Aub, 2006a: 202). En un momento dado, la “luz” se vuelve “imperceptible”, luego “se apaga. En el fondo de la bodega, el rabino enciende una vela” (Aub, 2006a: 202), último intento inútil para evitar que todo se extinga. La proxémica y la actuación de los actores en escena siguen anunciando la tragedia final: “el buque, por el balanceo de la gente, parece moverse de derecha a izquierda y viceversa” (Aub, 2006a: 202). Finalmente, “se apaga la vela. Suben los ruidos y al momento cesan. Oscuridad, silencio” (Aub, 2006a: 203). Después de aprovechar tantos efectos audiovisuales con un gran potencial evocador, descritos con todo detalle en las acotaciones, improvisamente todo parece extinguirse e inmovilizarse: el contraste voluntario entre la presencia de luces, ruidos, voces y su repentina ausencia le confiere a la desaparición de estos mismos elementos un papel clave. De hecho, inmediatamente después, otra acotación decisiva lo explica todo: “silencio absoluto. A los diez segundos, cae el telón” (Aub, 2006a: 203). La tragedia se

concreta sin diálogo, sin palabras, sin acción, en la ausencia total de luz y sonidos, en el vacío y el clímax textual y su remate lo posibilitan precisamente el contenido de las acotaciones que acompañan el final del texto.

La segunda fase mencionada, la de la permanencia en el exilio, en esta obligada dimensión representada por el prolongarse de la ausencia forzada, se refleja, por ejemplo, en los cuatro actos únicos titulados *Los trasterrados*; es decir, *A la deriva* (1943), *Tránsito* (1944), *El puerto* (1944) y *Último piso* (1944), que declinan el tema desde perspectivas diferentes<sup>8</sup>. De las cuatro piezas, la que resulta más interesante por el peculiar tratamiento y empleo de la acotación es sin duda *Tránsito*, que no llegará a publicarse hasta la aparición del primer número de la revista aubiana *Sala de espera*, en 1948<sup>9</sup> (Aznar Soler, 1998b). En la acotación inicial se lee: “una habitación cualquiera, de noche. En México, en 1947. En la cama duermen Emilio y Tránsito. Emilio se mueve” (Aub, 2002b: 82). Por la actuación del actor que interpreta al protagonista, antes de que se haya pronunciado tan solo una palabra, el público entiende que “El hombre no puede dormir, se levanta, se pone una bata, enciende un cigarrillo, pasea, mira el reloj. El fondo de la escena se oscurece más, mientras la luz de un reflector ilumina fuertemente a Emilio” (Aub, 2002b: 82). Aun en la ausencia de diálogo, todo ya evoca el malestar del hombre y sugiere una fuerte tensión emotiva, que el autor concreta a través del evidente transtorno de Emilio, descrito aprovechando la gestualidad y sus actos, pero también adelantando otro rasgo que se revelará fundamental, o sea el empleo de la luminotécnica para concretar la doble dimensión en que, a pesar de todo, sigue permaneciendo el personaje, en una situación de ‘Tránsito’ ilusorio que, en cambio, acabará clavándole donde se encuentra.

Todo ello se define aún más precisamente cuando “se ilumina la figura de Cruz, sentada; va vestida de luto” (Aub, 2002b: 82); mientras tanto, “Tránsito da media vuelta. Solo se ve la silueta de Cruz” (Aub, 2002b: 83); luego, “Tránsito da media vuelta. De nuevo se ve claramente a Cruz” (Aub, 2002b: 83). El sentido de la alternancia de las dos mujeres en las tablas, que el lector/espectador todavía desconoce y cuya identidad y relación con el protagonista ignora, lo aclaran las acotaciones y el juego de luces que ilumina alternativamente las dos dimensiones de la vivencia bifronte del protagonista. Se entenderá, entonces, que se trata de dos mundos paralelos, que asoman de manera intermitente a lo largo del desarrollo de la acción, a partir de esta primera imagen que presenta a Cruz sentada en medio de la habitación, mientras Tránsito duerme en la cama que hasta un momento compartía con el hombre y se remueve de vez en cuando.

“Emilio se ha sentado ante la mesa. Enciende la luz. La que ilumina a Cruz, mengua. Tránsito se despierta” (Aub, 2002b: 86). El receptor de la obra ya ha entendido que existe una precisa relación entre los efectos luminotécnicos y la situación de los tres personajes en la escena; la total o parcial aparición y desaparición de una u otra mujer,

<sup>8</sup> Publicados en Aub (1968: 815-878 y, finalmente, en Aub, 2002b: 67-125). Estas cuatro piezas breves, debido también al tema que desarrollan, han llamado la atención de la crítica durante años; entre las contribuciones dedicadas a ellas, recuérdense Doménech (1962; 1966); Orazi (1998; 2011).

<sup>9</sup> Revista unipersonal, publicada por Aub entre junio de 1948 hasta diciembre de 1951 (Caudet, 1992: 402-409). “*Tránsito*”, *Sala de Espera*, 1 (1948: 1-10).

materializa dos vidas, dos presentes, que se desarrollan de manera solo parcialmente independiente: el presente de Emilio y de su nueva pareja en el exilio y el presente de su familia que ha quedado en España. Todo remite al inevitable desdoblamiento que el destierro acarrea y que acaba desdoblando la realidad, la cual deja de ser unívoca para bifurcarse y conllevar una imborrable e inaguatable sensación de desazón, desorientación y enajenación en quien la vive, en este caso Emilio, el protagonista, que con sus gestos y ademanes enseña, casi mimándola, una vivencia esquizofrénica que no sabe ni puede remediar.

De hecho, cuando “Llaman a la puerta. La luz que descubriría a Cruz se apaga del todo” (Aub, 2002b: 87) y se confirma un desdoblamiento en apariencias solo psicológico del tiempo y el espacio que, sin embargo, existe y se impone en toda su objetividad en la vida mexicana del protagonista. La reacción del individuo sumido en este dilema, para el cual no tiene solución que quede a su alcance, se describe aprovechando una vez más la proxémica: en la acotación siguiente se explica que “Emilio se encoge de hombros y se sienta de nuevo ante la mesa, la cabeza entre las manos. Tránsito se levanta, se le acerca, le pone las manos en los hombros” y, como había ocurrido hace poco, cuando “Tránsito sale. Vuelve a aparecer Cruz” (Aub, 2002b: 90); es así que queda fijada ya la dicotomía que afecta a la vida y la emotividad del exiliado.

Sin saber qué hacer, porque dramas como este no tienen solución ni vía de escape y se vuelven algo que marca de por vida, “Emilio se ha acostado y apaga la luz. El espacio donde está Cruz se ilumina más. Entra Pedro, de guerrillero; se dirige hacia su madre” (Aub, 2002b: 92). Este mecanismo representativo delata la naturaleza casi obsesiva del pensamiento, de recuerdos y de una conciencia que duelen. Es precisamente en la fase menos controlada, la del sueño, al manifestarse el subconsciente, cuando la otra dimensión existencial del desterrado cobra más fuerza y la vuelta de lo removido –la vida que este ha dejado en su país de origen– se impone. Lo que antes era un resquicio en la mente atormentada del hombre en la escena ahora se abre de par en par y se descubre que Pedro, el hijo de Emilio, que ha quedado con el resto de la familia en España, ha tomado el relevo en la oposición contra el régimen. El joven le recrimina a su padre su alejamiento y desaparición, y llega a acusarle por haber traicionado la causa común. Luego, “Pedro deja caer la cabeza en las rodillas de su madre” (Aub, 2002b: 93): lo han matado y esto se expresa con un ademán simbólico cargado de tensión dramática, una vez más sin palabras, más bien aprovechando la proxémica y las acotaciones para presentar al personaje como una víctima más de la misma barbarie que ha empujado hacia el exilio a su padre y a muchos otros. Es entonces cuando “se desvanece la luz que alumbra a Cruz y a Pedro. Emilio enciende la lámpara de la mesilla de noche. Tránsito despierta” (Aub, 2002b: 93). Lo inaguatable de esta doble vida que el individuo no ha elegido, sino que sufre y sigue sufriendo sin saber ni cómo ir adelante ni cómo borrarla –ambas opciones inviables–, lo refleja la imagen desgarradora de este hombre que lucha sin esperanza, aun solo de apaciguar parcialmente un malestar que nunca podrá remediar ni se desvanecerá.

En este acto único, las acotaciones contribuyen al igual que el texto –el diálogo entre los personajes– a concretar el tema (Mango, 1985), es decir el dilema sin solución

del exiliado, su condición de perenne esquizofrenia –un daño más–, inducida por la guerra, la dictadura y el destierro. Es este un desdoblamiento que afecta a todo exiliado, que Aub materializa empleando las acotaciones y los efectos especiales, en este caso esencialmente luminotécnicos.

Finalmente, la acotación también se hibrida con otros elementos paratextuales, como por ejemplo las dedicatorias o los preámbulos que a veces Aub antepone a sus textos; estos juegan un papel clave, por contener elementos que de hecho son indicaciones escénicas, y originan un paratexto híbrido que desempeña una función comunicativa estratégica, tanto desde el punto de vista de las informaciones para el montaje como desde la perspectiva de la comunicación de datos y connotaciones que contribuyen a evocar conceptos, sensaciones e imágenes. Es el caso de algunas piezas breves que enfocan otra fase de la experiencia del destierro, la vuelta, real o imaginaria (caso, este, aún más desgarrador e interesante; Mahdavi, 2017). Entre ellas, resultan especialmente sugerentes *Las vueltas (1947, 1960 y 1964)*<sup>10</sup>, tres actos únicos en cuyo preámbulo Aub escribe:

Que yo sepa, no he estado en España desde el primero de febrero de 1939. Las obras –u obra– que siguen, escritas en 1947, 1960 y 1964, suceden allí y, más o menos, en esas fechas. Inútil decir que reflejan la realidad tal y como me la figuré. ¿Qué tiene que ver con la verdad? Daría cualquier cosa por saberlo: por eso las publico. Las reúno porque obedecen a un motivo común. Bastará para darles unidad que los mismos actores interpreten los papeles principales de las tres piezas. (Aub, 2002b: 181)

Este paratexto común a las tres obras enseña otra faceta del tratamiento del tema: la que remite a la ironía, el humor, el componente lúdico, desenfadado e iconoclasta (Durán, 1996; Pérez Bowie, 1999) con que el autor envuelve sus declaraciones recogidas en el preámbulo. De hecho, ese “Que yo sepa, no he estado en España desde el primero de febrero de 1939”, revela su juego alrededor de la inverosimilitud verosímil, alimentado por una ambigüedad voluntaria que oscila entre lo descubierto y lo encubierto; igual que la afirmación según la cual las tres “reflejan la realidad tal y como me la figuré”, que enfatiza la imposibilidad por el autor de saber si existe alguna correspondencia entre esta imaginación suya, que sintetiza en las tres vueltas, y una realidad que quién sabe cómo ha quedado, y al mismo tiempo el deseo de descubrirlo. A final de cuentas, lo que Aub comunica es que la vuelta no es posible, porque es imposible volver –a veces físicamente– pero también porque lo que el exiliado encontraría o encuentra al hacerlo sería o es ya otra realidad, otro mundo, porque el mundo de antes –el de la preguerra– ya no existe, ni puede volver a existir. Todo ello lo reafirma el testimonio de muchos desterrados que tuvieron la oportunidad de asomarse otra vez a una España de la que luego, a veces, volvieron a alejarse por ser tan otra

---

<sup>10</sup> Publicadas en Aub (1968: 937-1027; 2002b: 181-262); sobre *Las vueltas* véanse Doménech (1962) y Monti (1998).



respecto a la que habían abandonado a su pesar, como demuestra el mismo autor con su *Gallina ciega*<sup>11</sup>.

De las tres *Vueltas*, la más reveladora en la perspectiva del análisis que nos ocupa es *La vuelta: 1964* (Aub, 2002b: 215-261; Greco, 2019), en cuya dedicatoria Aub escribe: “A don Leandro Fernández de Moratín” (Aub, 2002b: 215). Estas palabras aluden al hecho de que el dramaturgo ilustrado fue partidario de los bonapartistas y, cuando terminó la ocupación francesa, se exilió a Francia. Él también, como Aub, fue obligado a tomar el camino del destierro por razones políticas, al acabar un conflicto en el cual había sido partidario del bando de los que luego resultaron ser los perdedores.

La nota que la encabeza (Aub, 2002b: 215-217) conecta en el tono, el humor y la voluntaria y lúdica vacilación entre realidad y ficción con el preámbulo que Aub escribe para las tres piezas en su conjunto. En ella, el autor afirma que “nada de lo que sigue es invención. Me lo refirió –con puntos y comas– mi hermano” (Aub, 2002b: 215). Es esta una figura inexistente, que sin embargo Aub menciona como testigo fidedigno del contenido de la pieza y que, por el contrario, acaba invalidándola de buenas a primeras, pero solo para el lector atento e informado, que sabe que Aub nunca tuvo tal hermano. Luego el dramaturgo añade que, lo que aquí se resume, su hermano “se negó a escribirlo, consecuente con su convicción de que los españoles –los exiliados– no tenían por qué exhibir públicamente sus diferencias” (Aub, 2002b: 215) y remata subrayando que “evidentemente esta versión no es teatro, como él tuvo, en cierto momento, intención de que lo fuera; pero se parece bastante a la verdad. Váyase lo uno por lo otro” (Aub, 2002b: 215). Una imaginación, por tanto, casi una visión de lo que podría ser volver a encontrarse en un lugar que ya es un no-lugar, una tierra, un país, un entorno identitario que la dictadura ha borrado.

El preámbulo-acotación contiene también la descripción del perfil de los personajes que aparecen en el acto único, junto con rasgos y comentarios que reflejan el ambiente del momento, connotan definitivamente la pieza y originan una dimensión paratextual híbrida.

De uno de los personajes, Melchor Pinillos, se dice que “no es que esté ‘de vuelta’, pero las circunstancias le han forzado y se ha dejado arrastrar por ellas. No las defiende, pero no las combate, y, aunque se presentaran circunstancias favorables, tampoco lo haría [...] colabora con *ABC*, escribiendo artículos inocuos” (Aub, 2002b: 215-216); mientras de otro, Ramón Pérez, se precisa que “viaja, intentando no tener opinión” (Aub, 2002b: 216). Ambas afirmaciones reflejan una actitud de la que ya ha desaparecido cualquier tipo de voluntad, casi una condena a hacerse arrastrar por los eventos, sin ningún tipo de impulso ya, sin una razón que empuje a emprender lo que sea. De otro personaje más, Luis Moreno, se revela que se encuentra “entre los adictos al régimen” (Aub, 2002b: 216), alineado, alistado en las filas de los vencedores.

A pesar de todo, y como para suscitar cierta expectación que luego el desarrollo de la acción desmentirá, la acotación inicial presenta el ambiente aparentemente vivo

---

<sup>11</sup> Edición Aub (1995). Sobre los diarios aubianos y el ambiente de la España franquista de la época, véanse Aub (1998); Aznar Soler (2010; 2011); también Doménech y Monleón (1971); Aub (2002c; 2003).

del Madrid de mediados de los sesenta: “Un café en Madrid, el 2 de febrero de 1964 [...] un diván y las mesas que caben delante [...] otras cuatro sillas. Mediodía, es decir, las dos de la tarde” (Aub, 2002b: 218), donde una tertulia se entretiene. Sin embargo, este escenario acabará por delatar un conformismo prudencial o elegido, en todo caso generalizado, del que no se salva nadie, hasta los que parecen diferentes, según subraya el remate de la pieza:

[CAMARERO] (*que ha estado atento, oyendo, desde que entraron las mujeres, [afirma] con acento muy madrileño*) – Perdonen los señoritos, pero ustedes parecen tontos... (*Se quedan quietos tal y como están, mientras empieza a bajar lentamente el telón*). MARIANA (*amargamente, para sí*) - ¡La semana que viene!... (TELÓN). (Aub, 2002b: 261)

Lo que destaca del análisis del uso de la acotación para evocar el exilio en el teatro de Max Aub es su capacidad de hacer de ella un vector comunicativo estratégico, tanto desde el punto de vista informativo como evocativo. Todo ello resulta aún más evidente debido a la fase del desarrollo de la dramaturgia de la época en que estas piezas fueron escritas y de la trayectoria de dramaturgo del propio autor. O sea, que estas obras ya no aprovechan el texto y el paratexto para experimentaciones deshumanizadas y sin embargo en ellas este mismo paratexto todavía no ha quedado contaminado por los experimentos que sucesivamente llevarán al que se ha definido ‘teatro del gesto’ en que la acotación lo absorbe todo y se hace ella misma texto. Tampoco nos encontramos en esa fase en que el paratexto acaba convirtiéndose en un elemento permeable, empapado por una visión y expresión fragmentaria y fragmentada del yo y de la realidad que expresa de alguna manera la creatividad del dramaturgo. No, todavía es esta una etapa en que el empleo del paratexto –y especialmente de la acotación– es cristalino e incontaminado y esto permite detectar con mayor nitidez las técnicas compositivas del autor por lo que se refiere a su uso y finalidad.

Aun tan solo a través de estos tres ejemplos queda claro que Aub aprovecha la acotación para concretar en sus piezas la imagen del exilio, enfatizando de manera eficaz su potencial expresivo y evocador y haciendo de ella un instrumento para connotar la esencia y la representación de una experiencia individual y colectiva tan difícil de comunicar y compartir con quienes no han conocido el trauma del exilio. Es decir, Aub aprovecha la acotación para transmitir lo inefable de esta experiencia tan dura e imborrable. Y lo consigue.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (1993): “Drama, estilo, narración. Notas sobre las acotaciones escénicas”, *Hispanística XX*, XI, pp. 191-203.
- ADAME, Domingo (1996): “Max Aub en México. Teatro y crítica”, en Alonso, Cecilio (ed.): *Max Aub y el laberinto español*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, pp. 788-804.
- AUB, Max (1943): *San Juan*, prólogo de Enrique Díez-Canedo, México: Texontle.
- AUB, Max (1964): “*San Juan*”, *Primer Acto*, LII, pp. 22-41.
- AUB, Max (1968): *Teatro completo*, prólogo de Arturo del Hoyo, México: Aguilar.
- AUB, Max (1972): “Mi teatro y el teatro español anterior a la República”, *Primer Acto*, CXLIV, pp. 37-40.
- AUB, Max (1995): *La gallina ciega. Diario español*, edición de Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba.
- AUB, Max (1998): *Diarios (1939-1972)*, prólogo y edición de Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba.
- AUB, Max (2000): *Sala de Espera*, edición íntegra, prólogo de Manuel Aznar Soler, Segorbe: Fundación Max Aub.
- AUB, Max (2002a): *Obras completas. VII A. Primer teatro*, edición crítica de Josep Lluís Sirera, València: Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim.
- AUB, Max (2002b): *Obras completas. VII B. Teatro breve*, edición crítica y estudio introductorio de Silvia Monti, València: Biblioteca Valenciana/Institució Alfons el Magnànim.
- AUB, Max (2002c): *Diarios 1953-1966*, edición de Manuel Aznar Soler, México: CONACULTA.
- AUB, Max (2003): *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, edición de Manuel Aznar Soler, Sevilla: Renacimiento.
- AUB, Max (2006a): *Obras completas. VIII. Teatro mayor*, coord. Josep Lluís Sirera, València: Biblioteca Valenciana/Institució Alfons el Magnànim.
- AUB, Max (2006b): *San Juan (Tragedia)*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Sevilla: Renacimiento.
- AZNAR SOLER, Manuel (1995): “Humanismo socialista y realismo dialéctico en el Teatro mayor de Max Aub”, en Girona, Albert; Mancebo, María Fernanda (eds): *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*, Valencia-Alicante: Universitat de València/Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 23-37 [luego en Aznar Soler, Manuel (2003): *Los laberintos del exilio: diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento, pp. 23-37].
- AZNAR SOLER, Manuel (1998a): “*San Juan* de Max Aub: una tragedia abierta de su Teatro Mayor”, en Aub, Max: *San Juan*, Valencia: Pre-Textos, pp. 15-105.
- AZNAR SOLER, Manuel (1998b): “Exilio y retorno en *Tránsito* de Max Aub”, *Turia*, XLIII-XLIV, pp. 182-192 [luego en Aznar Soler, Manuel (2003): *Los laberintos del exilio: diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento, pp. 283-295].

- AZNAR SOLER, Manuel (1999): “La recepción crítica del *San Juan*, de Max Aub (1943-1945)”, en Soldevila, Ignacio; Fernández, Dolores (eds.): *Max Aub: 25 años después*, Madrid: Complutense, pp. 17-44.
- AZNAR SOLER, Manuel (2000): “Literatura dramática y Teatro Mayor del exiliado Max Aub”, en García, Manuel (coord.): *Max Aub. Josep Torres Campalans*, València: Conselleria de Cultura Educació i Esport de la Generalitat Valenciana, pp. 69-79; [luego en Aznar Soler, Manuel (2003): *Los laberintos del exilio: diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento, pp. 69-79].
- AZNAR SOLER, Manuel (2001): “El estreno del *San Juan* de Max Aub en 1998”, en Mancebo, María Fernanda; Baldó, Marc; Alonso, Cecilio (eds.): *L'exili cultural de 1939*, Valencia: Universitat de València/Biblioteca Valenciana/Fundación Max Aub, IX, 2, pp. 201-213 [luego en Aznar Soler, Manuel (2003): *Los laberintos del exilio: diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento, pp. 266-280].
- AZNAR SOLER, Manuel (2010): “Introducción a la segunda parte del dossier sobre *La gallina ciega*”, *El Correo de Euclides*, V, pp. 133-212.
- AZNAR SOLER, Manuel (2011): “Max Aub en la España franquista de 1972”, *El Correo de Euclides*, VI, pp. 83-170.
- BERTOLUCCI, Giuseppe (1973): *La didascalía dramaturgica*, Napoli: Guida.
- BORRÁS, Ángel Augusto (1969): “The Ideology of the Spanish Exile: Max Aub”, *Theatre Annual*, s. n., pp. 80-90.
- BORRÁS, Ángel Augusto (1973): “Exiles in the Theatre of Max Aub”, *Theatre Annual*, s.n., pp. 19-27.
- BORRÁS, Ángel Augusto (1975a): *El teatro del exilio de Max Aub*, Sevilla: Universidad.
- BORRÁS, Ángel Augusto (1975b): “The ‘Fourth Dimension’ in Max Aub’s Theatre of Exile”, en *The Literature of Exile*, monográfico de *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal*, VIII, 3, pp. 207-221.
- CALAS, Frédéric et al. (eds.) (2007): *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac/Tunis: Presses Universitaire de Bordeaux-Sud Éditions.
- CANOVA, Joaquina (1989): “El lenguaje dramático: texto y acotaciones”, en Canova, Joaquina: *Estudios de dramática (teoría y práctica)*, Valladolid: Aceña, pp. 91-100.
- CAUDET, Francisco (1992): *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Madrid: Fundación Banco Exterior.
- DE MIN, Silvia (2013): *Leggere le didascalie*, Bologna: Archetipolibri.
- DOMÉNECH, Ricardo (1962): “Piezas en un acto de Max Aub”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, CL, pp. 414-418.
- DOMÉNECH, Ricardo (1966): “Los trasterrados”, *Cuadernos para el diálogo*, extraordinario III sobre *Teatro español*, pp. 34-36.
- DOMÉNECH, Ricardo (2013): “Max Aub”, en Doménech, Ricardo: *El teatro del exilio*, Madrid: Cátedra, pp. 171-205.
- DOMÉNECH, Ricardo; MONLEÓN, José (1971): “Entrevista con el exiliado Max Aub”, *Primer Acto*, CXXX, pp. 44-51.

- DURÁN, Manuel (1996): “Humor, indignación: dos extremos en las obras de Max Aub”, en Alonso, Cecilio (ed.): *Max Aub y el laberinto español*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, pp. 123-135.
- EZQUERRO, Milagros (1992): “Sur le statut du texte didascalique”, en Luquet, Gilles (ed.): *Linguistique hispanique (actualité de la recherche)*, Limoges: PULIM, pp. 141-147.
- FIX, Florence; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (eds.) (2007): *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle. Regarder l'impossible*, Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.
- GALLÈPE, Thierry (1997): *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris/Montréal: L'Harmattan.
- GONZÁLEZ SANCHÍS, Miguel Ángel (1998): “Epílogo biobibliográfico”, en Aub, Max: *San Juan*, Valencia: Pre-Textos, pp. 227-265.
- GRECO, Barbara (2019): “Superchería y autobiografismo en *La vuelta 1964* de Max Aub”, en Adinolfi, Pierangela; Bermejo, Felisa (eds.): *Seduzioni teatrali nelle culture romanze, Quadri-Quaderni di RiCOGNIZIONI*, Torino: Università di Torino, pp. 43-56.
- JUAN PENALVA, Joaquín (2006): “El Éxodo según Max Aub: la tragedia *San Juan*”, *El Correo de Enclides*, I, pp. 497-506.
- MAHDAVI, Behjat (2017): *El tema del retorno en las obras de Max Aub*, tesis doctoral, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- MANGO, Achille (1985): “Funzione della didascalia nell'atto unico”, en Loretta, Enzo (ed.): *Pirandello e il teatro*, Palermo: Palumbo, pp. 379-386.
- MINGIONI, Ilaria (2013): *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*, Roma: SED.
- MONLEÓN, José (1980): “El exilio en el teatro de Max Aub”, *Primer Acto*, CLXXXV, pp. 40-54.
- MONLEÓN, José (1984): “La tragedia del exilio”, *Primer Acto*, CCII, pp. 101-104.
- MONTI, Silvia (1992): *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, Roma: Bulzoni.
- MONTI, Silvia (1998): “Las vueltas de Max Aub”, en Aznar Soler, Manuel (ed.): *El exilio literario español de 1939*, vol. 2, Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees, pp. 513-520.
- MONTI, Silvia (2002): “Entre el compromiso y la risa”, estudio introductorio a Aub, Max: *Obras completas. VII B. Teatro breve*, edición crítica y estudio introductorio de Silvia Monti, València: Biblioteca Valenciana/Institució Alfons el Magnànim, pp. 7-62.
- ORAZI, Veronica (1998): “Implicaciones biográfico-existenciales en el teatro de Max Aub: el tema del exilio en *Los trasterrados*”, en Aznar Soler, Manuel (ed.): *El exilio literario español de 1939*, vol. 2, Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees, pp. 539-548.
- ORAZI, Veronica (2011): “Esilio e sospensione temporale: *Los trasterrados* di Max Aub”, *Rassegna Iberistica*, XCIII, pp. 59-63.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1999): “Max Aub: la escritura en subversión”, en Soldevila, Ignacio; Fernández, Dolores (eds.): *Max Aub: 25 años después*, Madrid: Complutense, pp. 209-224.

TITOMANLIO, Carlo (2014): “La didascalia drammaturgica: un approfondimento semiotico”, *Rivista di letteratura teatrale*, VII, pp. 61-72.