
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Varela Rodríguez, Mireia; Lopez Garcia, Jose Ramon, dir. Hier ist kein warum : el silencio en ciertas obras de Max Aub. 2015. (808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/136992>

under the terms of the  license

Hier ist kein warum

(aquí no se pregunta nada porque nada hay que comprender)

EL SILENCIO EN CIERTAS OBRAS DE MAX AUB

Autora: Mireia Varela Rodríguez

Tutor: José Ramón López García

Grado de Lengua y literatura españolas

Curso 2014-2015

El exilio es un *impasse*, y nada más apropiado la utilización de una voz que no es propia del vocabulario del español para incidir en esa situación de extranjerismo, de lo foráneo, del sentimiento de desarraigado, del no pertenecer a ningún lugar. La separación marcada por cierta lejanía estigmatiza al exiliado, lo condena a los flujos de informaciones oficiales, o no, a la rumorología, a los noticiarios, a los partes y, por último, a la imaginación. El silencio es el arma que blande Max Aub, pues es también expresión y realmente eficaz porque “hay silencios que pueden resultar ensordecedores” (Mira Nouselles, 1996:12).

Así como del fondo de la música
brota una nota
que mientras vibra crece y se adelgaza
hasta que en otra música enmudece,
brota del fondo del silencio
otro silencio, aguda torre, espada,
y sube y crece y nos suspende
y mientras sube caen
recuerdos, esperanzas,
las pequeñas mentiras y las grandes,
y queremos gritar y en la garganta
se desvanece el grito:
desembocamos al silencio
en donde los silencios enmudecen.

Silencio, Octavio Paz

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN: MAX AUB Y EL ARTE DE LA PALABRA	4-5
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	5-10
3. SAN JUAN, EL SILENCIO DE LA TRAGEDIA	10-11
3.1. Polifonía de voces y polifonía de silencios	11-15
3.2. <i>Librada</i>	16-20
4. <i>DE ALGÚN TIEMPO A ESTA PARTE</i>	20-22
	3
5. <i>MORIR POR CERRAR LOS OJOS</i>, EL SILENCIO LATENTE, UN SILENCIO A VOCES	22-23
5.1. El silencio y la música	24-26
6. CONCLUSIONES	25-28
7. ANEXO	29-35
8. BIBLIOGRAFÍA	36-38

1. INTRODUCCIÓN

Max Aub y el arte de la palabra

Sólo pido una limosna: quedar un segundo en el viento de una palabra
“23 de septiembre” Max Aub, *La gallina ciega*

Max Aub afila la única arma que blandirá contra la que considera injusta situación del panorama español: la Palabra. Ésta es su abanderada, su mayor apuesta desde su confinamiento en el extranjero, tal y como innumerables veces caracteriza a sus personajes “escritor por las circunstancias”. Produce sin descanso (Faber 2003), como única forma de dar salida a su agonía interior, no es mera expresión de ideales o convicciones políticas; hay más: un convulso rimero de sentimientos que forcejean entre ellos para emerger. Aub se cuestionó todo, incluso lo que él más sentía como correcto, en esa búsqueda de comprender el cauce que la historia del mundo estaba llevando y en ese conato frustrado de redimirse en sus textos. Y ni siquiera la escritura, la suya propia, queda fuera del blanco de su crítica y experimenta constantemente nuevas formas de expresión. La situación de malogro que padece desde su exilio le lleva a replantearse las cuestiones desde la total posibilidad que pueden tomar los diferentes puntos de vista. Con su testimonio, vertido en sus personajes, llegará a ser la voz de la crítica constructiva y, además, arrancará el proceso de autoformación del ser. Indiscutiblemente, hay trazos que apuntan a una autojustificación, pero también hay una pesquisa en pos de una solidificación personal. Como ya se ha comentado, la literatura y, por extensión, su palabra entran en tela de juicio. Así, en *Campo del moro*, Aub escribe: “La honradez está precisamente en hacer lo que se cree que se debe hacer teniendo en cuenta las circunstancias en el preciso momento de hacerlo. Lo demás es literatura” (Aub, 1996: 125). Desde luego, siempre habrá quien vea en estas palabras un mensaje envenenado hacia todos aquellos que acusaban, a los que como él, hablaban pero no hacían, “no se trata de hablar sino de hacer” (Aub, 1996: 30,124). No obstante, es una muestra más de la determinación aubiana de analizar el abanico de posibles ante lo que él cree un fracaso de la humanidad. No hay una obsesión por señalar culpables, bien él se presenta a veces como tal, sino que escudriña los resquicios de las respuestas que le conduzcan a una solución. La palabra para Aub es el vehículo de su esperanza. La creencia, el leve optimismo transscrito en ideas gráficas. Las intervenciones del autor son incuestionables, hasta adrede, no como firma de él mismo, no como gesto ególatra, sino como salvación, como oportunidad de verse experimentador de un camino

alternativo al que había escogido. En palabras de Ramón J. Sender, “el héroe literario es un ser literariamente activo” (Peñuelas, 1970: 107). Llegados a este punto, el recuerdo, la memoria de lo vivido que ha forjado su experiencia ya no cumple los requisitos mínimos para continuar con su proyecto resolutivo y acaba recurriendo a la máxima capacidad de expresión íntima: la imaginación. Lo que en principio le parece el método más apropiado para gestionar los nuevos horizontes que se abren, acaba convirtiéndose en un conductor irremediable del discurso del fracaso, al que se ve abocado, tras la comprobación de que ni siquiera la imaginación ha servido para restablecer los ideales soñados, ideales postrados ahora como quimeras, puesto que, como desafortunadamente ocurre, la imaginación ha sido superada, y con creces, por el horror de la realidad: “Ya no creo ni en la libertad ni en la fraternidad ni en la igualdad. He visto demasiadas cosas que me hacen desesperar de la naturaleza humana. Todo lo que nos mueve son intereses pequeños. El hombre es maléfico, hipócrita, incapaz” (Aub, 1996: 120-121). La imaginación desempeña un doble papel de manera paradójica. Por un lado, es un modo de silencio paliativo de la realidad, la verdad filtrada, acondicionada y tratada para ser admitida. Por otro lado, es una vía de exteriorización, de grito de condena; paradójica como ya he apuntado, pero no antitética, sino complementaria.

5

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Una de las constantes en los conflictos de cualquier cariz es el dominio sobre el tráfico de informaciones. Es un proceso palmario al observar cómo los medios de comunicación se erigen como imperios de fuerza adoctrinadora de la masa, y las luchas que se desencadenan por el control, más bien, la manipulación de la noticia. No es que se haga a la masa ignorante, pues el individuo es un ente inteligente y avezado, sino que la masa se vuelve temerosa ante la desinformación. El desconocimiento de la realidad provoca miedo, duda y, además, la interrogación de uno mismo: “tuvo miedo [...] fiarse de una palabra” (Aub, 1996:93). Por eso los personajes de Aub, en las circunstancias de enfrentamientos bélicos, exilio... presentan una necesidad informativa. A veces, el contraste de y la fidelidad de estos testimonios no es tan relevante o urgente como al menos disponer de informes. Un episodio a propósito de esta desinformación se da en la sección segunda correspondiente al 6 de marzo de 1939 de *Campo del moro*, donde Julián Templado se entera por boca de la *Gitana* de la sublevación: “Por una puta me tenía que enterar” (Aub, 1996:112), y ella lo corrobora en la sección tercera: “Estaba

con uno del gobierno que ni siquiera se había *enterao*” (Aub, 1996:114). De la misma manera, Fidel Muñoz, que vive atrincherado entre escombros pegado a su radio para oír los partes informativos o Vicente: “¿has oído el parte?” (1996:56). La escasa información, a menudo contradictoria, que ayuda a acrecentar la confusión, se convierte en único sustento de la esperanza de los personajes y, por extensión, de la realidad¹. Así pues, la información se antoja caprichosa y otorga un poder quasi absoluto a aquel que la detenta y controla. Max Aub juega con un doble nivel de “manipulación”, pues transcribe esas informaciones a través de sus textos con la intención de acercar al lector no sólo la noticia sino también el sentimiento de recepción de ésta en los personajes. Como postulaba Ramón J. Sender:

La aproximación a la realidad es siempre un infringimiento, es decir una *falta a priori* de la verdad, un error de buena fe cuya rectificación en la ciencia o en el arte nos aproxima a una verdad pre establecida que todos ignoramos (Peñuelas, 1970:242).

De este modo, el lector se sumerge con los personajes en esa “búsqueda de noticias” (Aub, 1996: 125) y espera recibirlas con la misma ansiedad que ellos. Parece, pues, que la información adquiere un estatus privilegiado a cuatro niveles cruzados entre sí: en la realidad del tiempo de la narración; en los personajes del relato; en la concepción de la realidad de ese momento, supeditada al momento de lectura del receptor, y en el propio receptor. Pero Max Aub aspira a dar un paso más allá en el tratamiento de la noticia, o de la posesión de información, y derruye el pilar construido. Es decir, muestra cómo la información es un arma de doble filo, no porque se manejen mensajes erróneos o intencionadamente falsos, sino porque se da un mal uso de ella.

El porqué de la situación de su mundo se le había presentado siempre esquiva: “cuando pasé la frontera. Pensé: al fin voy a saber la verdad y, aunque [...] tenían toda la libertad para hacer llegar sus noticias, nunca me enteré de nada” (*apud* Sánchez Zapatero, 2014: 59). Sin embargo, durante el acopio de materiales que realizó para *La calle de Valverde*, advirtió la ductilidad de la memoria que, sometida a la percepción, se acababa convirtiendo en una traición a la historia. El carácter testimonial por el que él abogaba y al cual se había adscrito, se quebraba justo en los cimientos:

Descubrió cómo los mismos militares que habían tomado parte en el intento de sublevación se equivocaban, no de un año, de dos [...] o cuando dos testigos a los que preguntó por las circunstancias de la salida de España de Negrín en 1939 le dieron versiones contradictorias (Sánchez Zapatero, 2014:59)

¹ Véase Anexo nota 1, p. 29.

Tras este percance, cómo podía sino exhortar de este modo —aunque en realidad era una amonestación a él mismo— en el prólogo a *Buñuel, novela*: “todo cuanto sigue puede ser una sarta de mentiras o verdades a medias —que viene a dar lo mismo” (*apud* Sánchez Zapatero, 2014: 57).

Sin embargo, Aub mantiene su firme convicción en los testimonios, al menos para bosquejar siquiera “suposiciones—propias y ajenas de por qué fuimos como fuimos” (*apud* Sánchez Zapatero, 2014: 57). Tal incidente no iba a quedar inmune a la crítica de Aub y sus textos refieren esta realidad ambigua, de discordancias, que cualquier información significa puesto que incluso “haya sido yo autor del suceso, póngalo por si acaso, en cuarentena” (*apud* Sánchez Zapatero, 2014: 57), ya que la verdad es, en palabras del propio dramaturgo, “algo irreconstruible [que] hay que fabricar” (*apud* Sánchez Zapatero, 2014: 60). En este intento de reseñar los aspectos más incongruentes y falaces de la memoria, don José María Morales entremezcla las noticias con sus dos subalternos oficiosos acabando, con la mayor buena fe, por creerlas redactadas por él (Aub, 1996: 74). Existe, entonces, toda una arquitectura detrás de esa noticia que se desequilibra por factores que participan de manera directa e indispensable en el proceso comunicativo. Aub plantea este desbarajuste desde su narración revelando que no hay constatación alguna de la información, que la certeza no es tal, en tanto que la intención se desconoce. Además, la información no es tal hasta que no sale a la luz, y cuando lo hace, no es más que un punto de controversias en que se suceden las hipótesis, las teorías, en que se analiza palabra a palabra y donde el detalle se convierte en demostrativo de éstas. Con esto, Aub demuestra que el concepto *noticia* no tiene sentido, no al menos la noticia que se transmite, pues está sujeta a unos factores incontrolables que deslavazan el mensaje y lo transforman en un sinsentido de letras unas tras otras. La única vía posible, aunque paradójicamente, es la imaginación, puesto que no es tan controlable como esa verdad palpable debido a que está sujeta a las leyes de lo interior, de la verdad propia y real para el propio ser, y carece de sentido el manipular ni controlar, es más rigurosa a la pretendida verdad que se escapa de una realidad en la que, de hecho, no tiene concreción: “Póngalo como le parezca pero no me interrumpa que se me va el hilo de la imaginación” (Aub, 1996: 72).

Otro de los mecanismos que despliega Aub sobre la transmisión de los mensajes gira en torno al protocolo entre lo que se piensa decir, lo que se dice y cómo se dice. Es decir, cómo la imaginación se ve ahogada por una serie de enmarañadas fórmulas:

el Presidente del Consejo, que está **leyendo pausadamente**. [...] Diez personas **escuchan la alocución** que piensa pronunciar al día siguiente [...] alza la mano derecha y toma el auricular [...] una **ligerísima pausa**. –**¿Cómo está usted**, general? **Una pausa**. Todos **pendientes**. [...] Giner del los Ríos **pide permiso para hablar** con Besteiro. **Tardan en darle la comunicación**. Sube el **tono**. **Grita** que es el **Ministro de Comunicaciones**. [...] las **operadoras** no parecen impresionarse [...] **interrumpen la comunicación** [...] **intenta comunicarse** [...] **Sin teléfono, sin radio, cortados del mundo**, el general Matallana **pide permiso para hablar** [...] –**¿Desde dónde me hablas?** [...] **cortan la comunicación** (Aub, 1996: 98-100, el subrayado es mío).

Este pasaje es el reflejo de todos esos elementos que confluyen en la información y la desinformación, internos y vitales, en una situación comunicativa, como lo son los participantes en la escena, los elementos lingüísticos ineludibles, por supuesto, y también ese entramado de códigos extralingüísticos, como los niveles diafásicos, diastráticos, la corrección y la cortesía, que enturbian y malbaratan la información. Aub, con habilidad, refiere al mensaje sin apuntar a él de manera directa, sólo con una palabra que, además, es una repetición del receptor de la noticia, y lo hace de manera indirecta a través de una comunicación telefónica. El lector recibe el mensaje a la vez que el personaje (Presidente del Consejo y también el resto de oficiales allí presentes) y lo reconstruye con las actuaciones de estos personajes sin saber del cierto qué ha ocurrido, sólo intuyéndolo, pues no se ha efectuado la pronunciación de la noticia. Aquí, brota el quid de la cuestión al que quiere aludir Aub: no hay una referencia exacta de las palabras –la clave está en el término *sublevado* que, además, aparece introducido en un patrón interrogativo– y es la imaginación del lector la que compone las piezas para acceder a la verdad. Es un artificio magistral del escritor, pues involucra al lector, ya no sólo en el relato sino en el proceso de elaboración de la información, de la verdad y de la imaginación de ambas. De aquí, brota otro hilo conductor fundamental: el término *fuentes*: “Sé de fuente segura” (Aub, 1996: 147); “otras fuentes de información de más alcurnia” (Aub, 1996: 76). Por consiguiente, las fuentes de la información le otorgan el carácter de verosimilitud y esto es precisamente lo que denuncia Aub, pues la palabra debería ser denominadora por sí misma: significante y significado. Aquella palabra que no funciona en estos códigos no es más que un *seudoproducto* y, por tanto, pierde su utilidad.

El escritor quiere evidenciar este hecho estableciendo una sutil comparación que va filtrando en el relato. Cuando los personajes sienten la necesidad de expresar con palabras los sentimientos, ya sean amorosos o no, se topan con la imposibilidad de la

palabra. No hay emisión fónica y, cómo mucho, logran blasfemar: “Los que no callan, blasfeman” (Aub, 1996:152); “Nadie tiene ánimo para hablar, sólo para blasfemar” (Aub, 1996:168). En el trato de los sentimientos amorosos o de dolor, no hay expresión porque la palabra está corrupta, no es digna de mencionar algo puro en tanto que sirve para referir algo que no lo es y Aub quiere destacar esta dimensión dual: “Calla, segura de que si le hablara de su amor no daría con las palabras necesarias [...]. Si pudiera se abriría el pecho para que saliera todo el rencor que le amarga la boca” (Aub, 1996: 158).

La impotencia de proferir palabras que no estén contaminadas y sean reflejo de lo interior se debate en una lucha que no permite su salida al exterior: “No saben. Nadie sabe nada. Su protector, mudo” (Aub, 1996: 190). Incluso los personajes, conocedores de este mal uso que se ha llevado a cabo, lo demuestran callando: “¿Por qué no te alzaste en contra más que callando?” (Aub, 1996: 147). El silencio se constituye como una reivindicación de la palabra imposible, la auténtica. De esta manera, aparecen en el texto frases aparentemente inocentes, como “Antes de que nadie pudiera decir una palabra habla Rodríguez Vega” (Aub, 1996: 138), a las que si se presta atención, no son un simple juego de paradojas, todo lo contrario. La intención es señalar la diferencia entre ‘decir palabras’ y ‘hablar’, pues se usan como sinónimos, pero no lo son; *hablar*, en este contexto, conlleva una connotación negativa, el escritor está sirviéndose del metalenguaje con una forma peculiar, ya que está tratando de sinonimia, palabras, significados y equívocos, disponiéndolos de manera estratégica como las fichas de un tablero de ajedrez para que consigan dar jaque mate al lector. La palabra escrita en el relato también tienen su papel, aunque menor, aparece como representante de un manifiesto y, sin embargo, no escapa de la crítica aubiana: “está escrito con los pies”, “convertir estas palabras en realidad” (Aub, 1996: 135). Es necesario, por tanto, convertir las palabras en realidad, puesto que no los son. Incluso el mensaje está revelando el doble fondo, la perversión es tal, que necesita transformarse, “convertirse”; por sí sola, ya no designa, necesita de artefactos exteriores, ha perdido su esencia. Aub rubrica esa vejación de la palabra con un oxímoron intenso introducido por una estructura de juego de dilogías entre *hablar de* y *hablar*: “Hablan de miles de muertos. Hablan, ellos, los muertos” (Aub, 1996: 158). Noticia y palabra crean una simbiosis en la que la palabra cede su categoría en pos de unos fines alejados de su función básica y provocando un acto de prostitución que arrastra consigo también a la noticia. La verdad y la Verdad se diferencian en el texto porque la palabra se usa como traición a la idea a la que representa, se produce una quiebra en la cadena lógica que perjudica a todo el

sistema comunicativo y sentencia al desastre al ser humano. El control que éste cree ejercer sobre la palabra no es más que una impostura que remite a un estado de desconcierto y confusión. El silencio se erige como transmisor y revelador del mensaje; según el propio Max Aub, “el escritor, quiéralo o no, es de su tiempo” (Aub, 2002: 221), y el tiempo de Max Aub es un tiempo de compromiso político. La política es motor de la realidad y exige al dramaturgo una implicación personal pues para éste “un intelectual es aquel para quien los problemas políticos son, ante todo, problemas morales” (Aub, 2002: 96). Max Aub encuentra en el espacio dramático un intersticio donde cabe la denuncia y la crítica social; individuales, sí —por su carácter testimonial—, pero, sobre todo y más que nada, colectivas, y es que “el teatro no puede sino ser reflejo de una sociedad porque los elementos que lo hacen realidad son los mismos que determinan nuestras vidas [...] el reflejo nos habla [...] mediante el susurro y el subterfugio. El silencio también puede ser una de las manifestaciones de ese reflejo” (Mira Nouselles, 1996: 12).

3. SAN JUAN, EL SILENCIO DE LA TRAGEDIA

10

Así como la risa y el llanto son divisa de la comedia y el drama respectivamente, podría decirse que el silencio lo es de la tragedia. La tragedia del San Juan pertenece al “teatro mayor” de Max Aub. Bajo esta descripción se incluyen los textos dramáticos que se caracterizan sobre todo, tal y como el dramaturgo aclara, por tratar y exponer la problemática de un colectivo: “Llamo teatro menor al que presenta en primer términos problemas individuales y teatro mayor al que da primacía a lo colectivo” (Soldevila, 2004: 224), aunque Javier Lluch también apunta a la gravedad temática como criterio y de ahí que incluya en esta clasificación a la obra *De algún tiempo a esta parte*. Max Aub realiza una distinción entre su “teatro histórico” (“me lo escribieron”) y este “teatro mayor” en el que actúa como cronista, como testimonio. Es el posicionamiento *De algún tiempo a esta parte*, en la que el interés de Aub radica en presentar al personaje de Emma como testimonio visual directo de los horrores que se detallaban en la pieza: “Eso lo vi yo, Adolfo, yo, doña Remilgos” (Aub, 2004: 65); “Ya sé que creerás lo que te voy a contar porque no te diré más que lo que he visto, y porque lo vi con mis ojos” (Aub, 2004: 61). El carácter testimonial, de referir la Verdad, es lo que pretende en su “teatro mayor”, de acuerdo con las afirmaciones de Díez-Canedo cuando en 1943 considera *San Juan* “expresión viva de los tiempos que el poeta dramático ha tenido que

cruzar sintiendo el dolor de sus hermanos en humanidad y la impotencia de llevarles más auxilio que su testimonio sincero y transverberado de emoción” (Aub, 2006: 10).

Max Aub, en la dedicatoria previa al inicio de la obra, advierte: “esta obra que vi, maniatado en la bodega de un barco francés peor que este *San Juan* de mi tragedia” (Aub, 2006: 95). Esta declaración tiene que ver con ese compromiso de la imaginación en el que la realidad supera a la ficción, desafortunadamente. En 1941, Max Aub fue deportado al campo de Djelfa en Argel:

encadenados de dos en dos, fuimos entrando en la bodega de Sidi-Aicha atracado en Port-Vendrés [...]. No entraba más luz que la de una escotilla entreabierta [...]. No veíamos más que el relucir de las bayonetas de la infantería de marina, de guardia en lo alto de la escalera [...]. Llegamos a los tres días a Argel, maravilla malva del amanecer (Nos Aldás, 2001: 104).

Al igual que Vernet, Djelfa es identificado como “campo represivo destinado a indeseables [...] situado en Argelia, a unos mil quinientos metros de altura. Consistía de un espacio de doscientos metros cien, rodeado por una doble alambrada, un riachuelo de agua contaminada y una noria” (Nos Aldás, 2001:105). Además, en el campo de Djelfa, el “campo de la muerte”, cada nueva “llegada” de deportados da lugar a “un macabro ceremonial presidido por el comandante Cavoche [...]. ‘Españoles, habéis llegado al campo de Djelfa. Estáis en pleno desierto. Pensad bien que, de aquí, sólo la muerte os liberará’—Aub afirmó ‘pero de Djelfa no sale nadie. Salí por casualidad’ (Nos Aldás, 2001:105). Incluso en su poemario de *Diario de Djelfa*², eco de su experiencia en los campos de concentración, el dramaturgo se entrega a esos espléndidos procesos de licuefacción entre realidad y ficción con los que Aub somete toda experiencia trasladada a la esfera literaria.

3.1. Polifonía de voces y polifonía de silencios

Resulta inevitable, pues, al igual que sucede con *De algún tiempo a esta parte*, leer en *San Juan* ciertas claves biográficas. Tal y como refiere A. Huerta en su reseña de 1943: “Su obra son pedazos de vida, aguafuertes de la más honda tragedia consumada en los tiempos modernos, arrancada de la realidad a zarpazos por un sentido dramático acabado de madurar en los horrores del Vernet y de Djelfa” (Aub, 2006: 188). Así, la didascalia inicial remite a lo mencionado en las citas anteriores:

² Sobre esta cuestión, véase el artículo de Bernard Sicot (2007) y anexo, nota 2, p. 29.

el buque de carga *San Juan*, acondicionado para transporte de pasajeros [...], equipajes amontonados, que sirven de asientos [...], la luz del día llega a la bodega por todo lo que comprende el espacio de la escalera [...], completa oscuridad mientras no se encienda luz artificial³ (Aub, 2006: 99).

En *San Juan* se insimula la degradación a la que se somete a los seres humanos mediante su representación de un grupo de individuos hacinados en un buque de carga de caballos que no ha perdido su condición de transporte para animales: “hace más de seis meses que no ha pisado un caballo las bodegas de tu inmundo pontón, [pero] todo esto huele a caballo, a excremento de doscientos mil caballos” (Acto II, p.140). Carlos, en conversación con Efraím, advierte: “Raquel puede casarse con un ‘ciudadano’” (Acto I: 111); o en el entrepuente, el diálogo que mantienen los dos oficiales remite a la misma cuestión: “la calidad del carbón... como llevamos un cargamento de tan poco valor, no se quieren gastar los cuartos. Si fueran caballos...” (Acto III; 160). El diálogo que mantiene el Negro con Sara al final del acto primero coincide, en idéntico sentido, con las declaraciones del Aub recluido en el campo de concentración: “ojalá hubiera sido esclavitud porque en aquellas zonas todavía hay esclavos y nosotros envidiábamos verlos ir y venir” (*apud* Eloisa Nos, 2001:107). Se trata de un vilipendio absoluto al ser humano que se desnaturaliza como un cargamento, ni siquiera como una forma de vida, pues si su condición fuera la de ser caballos tendrían la posibilidad al menos de ser atendidos.

NEGRO. (A Sara) ¿Usted es de a boldo?

SARA. Sí

NEGRO. ¿De las que viajan?

SARA. Sí

NEGRO. ¡Judía!

SARA. Sí.

NEGRO. (Muy desesperado) ¡He perdido!

SARA. ¿Qué ha perdido?

NEGRO. Una apuesta. Me dijeron que elan como todos. Yo no lo podía creer. Porque, si son como todos, ¿por qué no los habían dejado desembalcar, no?

SARA. ¿Qué creía que éramos?

NEGRO. (Tras una duda, vergonzosamente.) Negros... (Acto I: 127-128).

³ Evidentemente, los juegos con la luz tienen una transcripción semántica en la pieza y se valorarán más adelante.

En este diálogo aparecen dos vías de rescisión del ser humano; por un lado, la condición judía como condición desdeñable y, por otro, la esclavitud de los negros. La acotación (*Tras una duda*) supone un silencio en la expresión que se refuerza inmediatamente con el *vergonzosamente*, ese silencio encierra la claudicación de la inferioridad ante otras razas y culturas por parte de la comunidad negra. Al contestar el personaje con la palabra “neglos”, se certifica ese papel de sumisión, de inacción. Los puntos suspensivos señalan el silencio del diálogo y también el final del acto I, pero revelan un contenido sin realización fónica, suspendido en una convención gráfica del texto, suspendido en la mente del dramaturgo, de los personajes, de los actores, del espectador: existente pero no ejecutado.

San Juan refleja una tragedia a modo clásico observable en el título, la división en tres actos y el respeto de la unidad de acción y de tiempo, además de una concepción clásica de la catarsis. No obstante, *San Juan* trasciende un simple cifrado clasicista y aristotélico de la “tragedia”. Por supuesto, hay una voluntad de conmover al espectador/lector, pero la purificación de las pasiones, así como el temor y la piedad, se incitan mediante la demanda de participación activa y comprometida. *San Juan* es la denuncia literaria —artística— que, aquí y ahora, pide una concreción en la realidad, pues es posible reconocer un movimiento de correspondencia. Es decir, en la realidad se genera una situación “X”, el intelectual se hace eco de ella, la translitera en una manifestación artística —inmersión cultural— y, a través de ésta, reclama una intervención sobre la realidad, con lo que se cierra así el círculo harmónico —e ideal— que Aub propone en términos de acción/reacción. Sin embargo, el rechazo o el que siquiera Aub llegara a plantearse a partir de un determinado momento la representación de los textos dramáticos que proponía, resultan para el artista una comprensión en términos de anulación, de enmudecimiento. Una vez más, el silencio actúa como factor de censura; no obstante, este silencio impuesto y obligado es una marca de información, una señal rastreable y reconocible de la intervención ejercida sobre la expresión artística para evitar la comunicación. Una comunicación que, por otra parte, es requerida por cualquier integrante de la sociedad, tal y como *San Juan* plantea en un desarrollo dramático donde la censura, la ocultación y el silencio impuesto entran a formar parte de los conflictos de la trama “qué nos lanzarán de nuevo al mar en este casco viejo, a ver si, hundiéndonos, les dejamos de una vez en paz con tantos telegramas” (Acto I, 117). Se trata de enmudecer a la población de manera radical, representada, en este

caso, por el colectivo de un barco doblemente estigmatizado por su condición judía. Su enmudecimiento es garantía a su vez de la desinformación que las instancias políticas y sociales quieren marcar en la esfera pública, para que se desconozcan estas acciones que revelarían el trato deshumanizado brindado a este sujeto colectivo perseguido por las circunstancias históricas. La acotación final es la corroboración de la tragedia: “Silencio absoluto. A los diez segundos, cae el TELÓN.” (Acto III: 181). Aub empuja al lector —al ciudadano— a buscar esas marcas de silencio —ya sea en un texto, ya sea en su entorno— y hallar la significación, pues si hay verdad, no estará tras la palabra pública sino bajo el ocultamiento, lo silenciado, homólogamente al “entre líneas” de cualquier escrito.

Las pausas en los diálogos de los personajes son espacios de silencio y esto, que podría parecer una obviedad, necesita de una mayor consideración. En este sentido, la respuesta del capitán del barco, aunque se ha estimado como una marca premonitoria, también es posible interpretarla como sentencia: “¿usted cree que aguantaremos? —El mar lo tiene que decir (*Pausa*)” (Acto III: 177). Esta práctica es una constante en los textos de Aub, actitud, por paradójico que pueda parecer, de la que se vale para demostrar precisamente

14

un saber ver las cosas claras que le permite adecuar perfectamente el ritmo y el tono a cada conflicto dramático, engarzar diálogos y situaciones—o cortarlas en el momento justo—, aunque, más como un guiño cómplice al lector que como reconocimiento de una incapacidad real, afirme en alguna obra que no sabe como terminarla (Moraleda, 1996: 223).

Aunque en cada una de las obras siempre se tiende a buscar un personaje que pueda identificarse con la voz del autor —un error y una tarea estéril—, este silencio es, en realidad, la voz filtrada de Max Aub en el sentido apuntado por Pérez Bowie al calibrar la pretensión global del autor:

El abandono de la perspectiva unificadora [...] su sustitución por una perspectiva múltiple, que se traduce en un relato “agregativo” constituido por la superposición de fragmentos heterogéneos. Esta multiplicación del punto de vista suele complementarse con la organización polifónica del relato, en la que el narrador adopta [...] una posición neutral, de mero transmisor objetivo de documentos o de registros orales, vehiculando, así, la multiplicidad de voces que refuerzan la visión laberíntica de la realidad (2003: 48).

Así pues, no hay una voz —la voz de un personaje se entiende— con la que se pueda corresponder los pensamientos del autor, sino que todo personaje que emite algún juicio, opinión, que interviene, simplemente —incluso con un silencio transliterado en

unos puntos suspensivos, por ejemplo— es voz de autor. En esta estrategia comunicativa ficticia, Aub también halla en el silencio una nueva forma de expresión y la plantea como vía de revelación, rebeldía y condena, como un arma más para doblegar,, en pos de la autenticidad, la realidad impuesta.

La voz no es el único recurso que tiene el dramaturgo para referir ese silencio tan cargado de significado. En el caso de *San Juan*, la descripción pormenorizada de la luz para referenciar el transcurso del día establece un vínculo con la situación de la anécdota. De este modo, en el primer acto en el que el buque está atracado y los personajes mantienen viva la posibilidad de desembarcar, la escena aparece soleada. En el segundo acto, con las noticias del capitán de que salen a la mar otra vez, la escena está anochecida, aunque con luces artificiales encendidas. En el tercer acto, sin embargo, la noche es cerrada y “la luz eléctrica, amarillenta y débil, disminuye poco a poco” (Acto III: 159). Es de rigor, al tratar de la envergadura que el silencio representa en los textos de Aub, resaltar las acotaciones de luz y sonido del tercer acto. La acotación final del segundo acto potencia el sentido auditivo debido a la oscuridad que asola el barco “(atruena la sirena del barco. Todos se sobrecogen) [...] Se oye, jadeante, el luchar desacompasado de los motores, el ulular del viento el ruido de las olas al romper contra el casco del San Juan. Todos estos ruidos se combinan” (155 y 159). De esta manera, las acotaciones van pautando ese ascenso del momento dramático: “el ruido de las máquinas se hace más intermitente” (173); “la luz empieza lentísimamente a bajar” (174); “el ruido de los motores es cada vez más intermitente”, “los motores han acabado por cesar” (175); “se arma un gran barullo” (176); “algunos sirenazos débiles” (177); “la luz baja visiblemente”, “sube el ruido del viento y el mar” (178); “viento, mar, rezos”, “luz imperceptible” “el grito de lucha de su club” (179); “la luz se apaga” (180); “se apaga la vela. Suben los ruidos y al momento cesan. Oscuridad, silencio” “Silencio absoluto” (181). Los sonidos y la luz se disponen de manera antagónica hasta confluir en un perfecto equilibrio de modo que, conforme la luz disminuye, aumenta el ruido hasta desaparecer. Ambos elementos funcionan como señales inequívocas para el momento álgido de la tragedia que recibe el lector pero también como indicador de la situación a los personajes. Se puede decir que funciona a dos niveles de realidad. El silencio lo envuelve todo, el barco hundido es el resultado del silencio forzoso al que ha sido sometido, mas es la prueba asimismo del grito ahogado de los tripulantes. El

silencio se alza de esta manera como la mayor prueba de los hechos ocurridos y toma el relevo testimonial de las voces que habían sido acalladas.

3.2. *Librada*

En todo diálogo aubiano —y no de manera exclusiva, aunque sí inherente— existe constancia de sus convicciones dialógicas: “mi teatro, como mis novelas, no hacen sino intentar dejar constancia de lo que vi y cómo lo vi (a través de otros)” (*apud* Aznar Soler, 2003: 201). La polifonía de voces le permite distribuir en personajes, que presentan rasgos cuanto menos contradictorios o de índole muy dispar, sus distintas opiniones e impresiones acerca del tema que se está debatiendo. En este sentido, el silencio puede entenderse como una comprensión mayor del problema y no como una simple imposibilidad de dicción. Pérez Bowie, en relación a *Manuscrito Cuervo* en concreto, pero en juicio que creo extrapolable a cualquier texto de Aub, apunta que la presencia en Max Aub de “la insuficiencia de los mecanismos del discurso literario para dar cuenta de experiencias de irracionalidad y barbarie como la que constituye su núcleo temático” (2003: 50). Desde esta perspectiva, tras la purga de lo superfluo del discurso queda el silencio con una validez “per se” y con significado y, por tanto, adquiere un sentido revalorizado como motivo crucial de comprensión del texto. El no-decir se convierte así en un decir en silencio. El relato *Librada* es una prueba fehaciente de tal circunstancia: “No le preguntó nada. Pero no tuvo duda de que Ernesto se dio cuenta de que ella lo supo tan pronto como le echó la vista encima [...]. No se decidían hablar. ¿Para qué? Conocía cierta veladura de la mirada de su mujer” (Aub, 2008: 45). Tras una descripción minuciosa del entorno que se mimetiza con la tensión dramática y cuando el silencio ha invadido la totalidad de la sala como presagio de lo que será la vida de Librada a partir de ese momento, Ernesto pronuncia, únicamente “Mañana”. Después, la banalidad de la conversación y los pretextos que surgen para evitar y contrarrestar la gravedad de la situación. Se suceden hasta seis maneras distintas de silencio: “—Lo malo —dice él— es que no podremos escribirnos”, primer acto de silenciamiento por imposibilidad (censura); “Busca algo que decir”, segundo acto de silencio por incapacidad expresiva; “No se le ocurre más que una frase hecha: ‘Lo primero es lo primero’, se la calla”, tercer acto de silencio, también por imposibilidad pero en este caso como autocensura; “si sucediese **algo**, ya te avisarían”, cuarto acto de silencio a partir del carácter genérico —y ambiguo— que permite la palabra; “—¿Qué ropa te vas a llevar? La pregunta es ociosa: la que tiene no le va a servir, como no sea la interior”,

quinto acto de silencio, el personaje no responde a la pregunta aunque el narrador se ve obligado a aclarar por qué no lo hace⁴; “— ¿Ya lo sabe el patrón? —Se lo dije esta noche. — ¿Dónde le dijiste que ibas? —A La Habana” (Aub, 2008:46-47); sexto acto de silencio, un silencio obligado que permuta en mentira. El contexto actúa como amalgama de silencios “de pronto empieza a llover torrencialmente. El ruido manso les apacigua [...] otra vez la soledad de la lluvia [...] La lluvia se hace menuda” (Aub, 2008: 47. Los subrayados son míos).

El silencio actúa como filtro de una verdad dolorosa, como sucede, en la II parte del cuento, en la carta que el esposo escribe a Librada, en la que puede leerse: “me duele mucho la mano de un golpe que me di, sin querer, con un barrote” (Aub, 2008: 49). El silencio es también una forma de ironizar la palabra: “Ni siquiera sé si esta carta llegará a tu poder o irá a parar al cesto de los papeles o la guardarán como recuerdo en mi expediente” (Aub, 2008: 49), mención a la censura a la que los presos son sometidos pero también al silencio al que condenan a sus familias, ya que la comunicación no es posible. Sin embargo, el propio silencio del preso es significativo de que ocurre algo⁵. La ironía que desprende la coletilla de la cita anterior es la chispa para que aflore la mordacidad, “como favor especial del **Generalísimo**”, un apelativo utilizado con sorna en este caso y para obviar que esa es la intención que persigue, que remacha con “tan espléndido y generoso. Esto no me lo dijeron, lo escribo yo tan agradecido”. En este caso la palabra silencia la verdad mediante la ironía que se escapa, como se advertía anteriormente, entre líneas.

Ernesto solicita a Librada que dé testimonio de su muerte a sus hijos, es decir, que no se perpetúe el silencio al que él ha sido condenado: “lo único que te pido es que les digas a los chicos cómo muero y que se den cuenta de la lucha para la que han nacido” (Aub, 2008: 49).⁶

⁴ Este es uno de los inconvenientes que la narrativa presenta frente a otras manifestaciones artísticas. La poesía no rinde cuentas con el lector en tanto que es un producto completo y refiere a sí misma; la pintura crea impresiones visuales; la música, auditivas; en el teatro, las acotaciones son movimiento y significado sin palabra. En el texto escrito es clave la referencia y contextualización.

⁵ Cómo se ha detallado en la cita anterior, “Si sucediese algo, ya te avisarían” (Aub, 2008: 47).

⁶ Se trata de un elemento que se repetirá en *Yo vivo*, si bien aplicado a una realidad en la que el componente histórico (y testimonial) está muy alejado del “falso dilema” en que se encuadra “Librada”: la imposibilidad de la palabra, pero no como ocultamiento sino como incapacidad expresiva del gozo: “Suavidad inefable [...] La suave suavidad suave. Sólo la repetición del vocablo da, lejanamente, un eco, un vaho de esa sensación” (Aub, 1966: 45,49). Véase anexo, nota 3, p. 29-30

El final de la carta de Ernesto es, en materia de silencio, una revelación. Ernesto es un personaje de silencios, tal y como ha marcado el inicio del texto, y su incapacidad de expresión se debe asimismo a una falta de práctica en la que el silencio ha suplido el papel de la palabra. Con la expresión “para mí quiere decir otra cosa”, ya evidencia la ambigüedad de las palabras que se locutan o escriben y, por miedo a no expresar lo que de verdad siente, lo apunta de este modo: “tú me entiendes, siempre me entendiste”; léase, siempre me entendiste en mis silencios, en mi ausencia de expresión porque, tal y como se iniciaba el análisis de este texto: “hablar ¿Para qué?”:

Estoy buscando una frase para acabar esta carta, la más larga que escribí en mi vida y no la encuentro. Si no fuese porque **para mí quiere decir otra cosa** te pondría lo que me dijo la madre al despedirse de mí: que Dios te bendiga. Tú me entiendes, siempre me entendiste (Aub, 2008: 51. Los subrayados son míos.).

En la parte VI, “Diálogo acerca de Librada”, en la discusión que mantienen entre Morales, Castillo y Luque, además de una correlación con el contexto de guerra fría del momento y los debates entre ética y política, el silencio posee, en cada una de las intervenciones y con una interpretación distinta, un peso en la conversación:

18

-¿Pero es que Ernesto...?
-No habla de Ernesto
- Yo sí. Y no huyas [...]
Morales no le contesta
-Aceptar el veredicto del Partido, pero estoy seguro de que en el fondo...
-No hay fondo. Yo no digo que no comentemos equivocaciones [...]
-Si no protestas...
-No protesto, no protestaré, porque por encima de equivocaciones pasajeras o de casos personales que no importan... (Aub, 2008: 63)

En este breve fragmento se reflejan varias disposiciones del silencio. Una de ellas —la más recurrida—, a través de una convención gráfica como es la utilización de puntos suspensivos, que simbolizan no sólo una frase inacabada ni la incapacidad del personaje para gestionar el elemento omitido, sino la marca destinada al lector para reconocer, en ese vacío, el silencio como una prueba fehaciente de la existencia de un problema. La supresión ejerce como explicación, el no poder ser traducido o expuesto en palabras aporta la mayor significación posible. Otra disposición se lleva a cabo mediante la no-respuesta: “Morales no le contesta”. El silencio es descrito como la inacción, a la inversa de cómo ocurría en *San Juan*, donde la inacción conducía al “silencio absoluto” de las voces, ahogadas —en todos los sentidos. En la tragedia, el silencio era resultado de la inacción, en “Diálogo acerca de Librada”, es el silencio la

inacción misma. La siguiente disposición está estrechamente relacionada con la anterior, pero el silencio ahora aparece explícito en el diálogo: “no huyas”, es decir, no rehúses contestar a la pregunta formulada. Otra utilización es la contradicción inversa: “yo no digo que no comentemos...”, cuando precisamente eso es lo que se afirma: no hablar de equivocaciones. Evidentemente, esto encierra una crítica por parte de Aub, quien acusaba al Partido Comunista—y a la sociedad por extensión—de no reparar en los errores anteriores y aprender de ellos, hecho que él consideraba como el problema principal de la situación resultante y el fracaso de la Guerra Civil. El modo condicional es la siguiente forma en la que se utiliza el silencio en este diálogo a tres voces; “si no protestas”. En este caso, el silencio se presenta como limitación a superar, la protesta es la elocución, el acto de enunciación, y se ve frustrada por la última disposición —en este fragmento— del silencio; el silencio como determinación: “no protesto, no protestaré”. En este caso, el silencio funciona como una autocensura por parte del personaje, es elegido y mantenido, de ahí el carácter futuro “protestaré”.

El texto de *Librada* ofrece una carta magistral para entender aquello que Sender bautizara en los años treinta como *realismo dialéctico*⁷. Los numerosos diálogos que se exponen en cada uno de los textos escogidos, por otra parte, se insieren en el desdoblamiento de la personalidad al autor mencionado anteriormente, que adopta una polifonía de voces abarcando distintos puntos de vista, modos de expresión, maneras de afrontar la realidad... La voz es el recurso mediante el cual el lector accede a la paleta de personalidades de los personajes. El hilo conductor se traza a partir de esta estructura polifónica que permite una focalización panorámica y distributiva de las opiniones del autor pero también de las posibilidades, aunque estas posibilidades a veces se adentren en el campo de la estricta imaginación. En este sentido, se podría indicar también, debido a las diferentes formas de silencio analizadas anteriormente, que tanto en *San Juan* como en *Librada* se practica una polifonía —violentando la semántica al máximo— de silencios presente en otros momentos de la obra aubiana. Así, por ejemplo, en la “Justificación de la tirada” de *La gallina ciega*, la voz del autor que condena el silencio con el que se encuentra durante su regreso a España, incurre ella misma, en las líneas finales, en alguna de las modalidades ya señaladas para este silencio: “Pero ¿Quita esto para que ningún joven, de veinte a cuarenta años, me preguntara algo de cómo fue *aquello*? ” (Aub, 2008: 277). La utilización por parte del

⁷ Véase Aznar Soler (1995)

autor de “aquellos” en cursiva remarca la existencia de un fenómeno o suceso silenciado bajo la etiqueta de un genérico neutro⁸. Se trata de un silencio que se manifiesta de forma escrita, con lo cual se marca doblemente a través del refuerzo de un pronombre que sustituye un extenso referente —detallado de manera pormenorizada en las líneas anteriores—, pero que aparece determinado mediante la seña gráfica de la forma cursiva que, de forma automática, lo destaca en el resto del texto.

4. DE ALGÚN TIEMPO A ESTA PARTE

En el monólogo *De algún tiempo a esta parte*, Max Aub articula un entramado polifónico de voces en una sola, la de Emma. El lector recibe las palabras de otros personajes a través del filtro de la protagonista y esto obliga al lector a manejar la información desde la cautela. Para que la lectura no resulte un laberinto de informaciones caóticas, el dramaturgo dispone a lo largo del monólogo palabras claves que alertan de la importancia de esas noticias. Todas ellas se relacionan en combinaciones dobles de afirmación primera y vacilación posterior, acentuando, así, el sentido de incertidumbre que Aub quiere trasladar. Para ello, se vale de marcadores y estructuras que permiten crear esa atmósfera de incertidumbre, además de la inserción pertinente de anécdotas o pasajes complementarios que respaldan los mensajes que se transmiten. Existe, también, otro factor fundamental, ya que el lector parte de un conocimiento histórico de los hechos⁹. Así, de manera colateral, el texto obliga a una revisión de lo que “oficialmente” se conoce¹⁰. Palabra y silencio funcionan en este texto como un binomio en perfecto equilibrio que a mi entender respalda la hipótesis de este trabajo: lo que la palabra defiende, el silencio lo rebate. En este sentido, las pausas niegan las afirmaciones de la verborrea atropellada, “hablo, hablo y hablo” (Aub, 2004: 37); donde la palabra calla, el silencio revela.

Samuel, el hijo de Emma y elemento esencial del conflicto dramático del personaje (Aznar Soler, 2014), está rodeado de silencios: “¿Te acuerdas cuando empezamos a no tener noticias de Samuel? Ni tú ni yo queríamos hablar de ello. Cada cosa que decías [...] me sonaba a ¿Por qué no escribirá el chico? [...] un día más sin noticias” (Aub, 2004, p.27). Sustancialmente, se detallan dos formas de silencio: el exterior, aquel que se vincula a la información —que no es accesible—, y el interior, como enmudecimiento del sentimiento, espacio en el que la palabra no fluye, sólo hay lugar

⁸ Tal y como ocurría con la forma “algo” en el fragmento de *Librada* antes referida.

⁹ A propósito de estas cuestiones, véase Aznar Soler (2014) y anexo, nota5, p. 31-32

¹⁰ Véase anexo, nota 4, p.30-31

para el llanto: “Hablamos poco mientras comimos, sólo recuerdo que [...] te dije ‘Casi me alegro de que haya muerto’. Y que lloré” (Aub, 2004: 54). Las referencias al lector/espectador sobre Samuel se recogen mediante forcejeos, en un nivel, entre Emma y ella misma, entre la lengua y el silencio, y, a otro nivel, entre esta amalgama y el receptor. Las informaciones que los otros personajes aportan sobre Samuel han pasado la censura previa de Emma, sólo los puntos suspensivos, las pausas y las ambigüedades dan cuenta de ese silencio oculto tras las palabras: “Porque no es posible que fuera de ellos. Y si fué, es otro horror que les debemos” (Aub, 2004: 22). Pero a veces la palabra, sin llegar a ser explícita, irrumpen con un ansia de verdad que, sin embargo, no se concreta y que remite a la ambigüedad del conjunto, un ejemplo claro es cuando un antiguo amigo de Samuel, que actualmente milita en las tropas nazis, reprocha a Emma: “La culpa es suya. Cuando se lleva la sangre que lleva en las venas, se muere uno de vergüenza antes de nacer” (Aub, 2008: 37) Las propias palabras de Emma aparecen restringidas: “la causa de que Samuel de dejara embarcar tan fácilmente en aquel juego sucio...” (Aub, 2004: 31), y tal y como ella confiesa: “son palabras que yo no sabría pronunciar de verdad” (Aub, 2004: 38).

El silencio sirve, además, como cizalla de la afectación falaz en la que podría incurrir un texto de estas características. En el monólogo, se busca la justificación, forzando el testimonio: se describe una escena desde la memoria, se explican las posibles causas desde el punto de vista de la interlocutora, se interpela a una voz sobre otras posibles causas y ésta o no se manifiesta o aparece manipulada:

21

Lo **mató** el Anschluss [...]. Aunque **quizá** lo que él **hacía no estaba bien** hecho. Pero **yo creo que no** se podía negar. Yo **no sabría** explicártelo con la **claridad** que Richter lo **hizo**. [...] Cada vez que **pasaban hablábamos** de otra cosa [...] me **quedaba extrañada** de las cosas que, de pronto, me **decía**. Lo que, desde luego, **no me pudo aclarar del todo** es si Samuel **era o no era**. El **cree** que **no**. **Pero no sé** si me lo **dijo** para serme agradable. **Parece que** en el extranjero **no eran** tan mirados en **eso** de la limpieza de sangre. ¿Te **acuerdas** de lo orgullosos que **nos pusimos** cuando nos **escribió** que le habían **nombrado** [...]? Claro que **no era** un nombramiento **oficial** [...] Tú te **burlaste** un poco de mí, pero, en el fondo, **bien** que te gustaba. Richter **me ha contado muchas cosas de aquella** guerra, que todavía **sigue**. Por lo visto **fue diferente, aunque casi lo mismo**. [...] Richter **dice** que ya **vendrá** (Aub, 2004: 29-30. Los subrayados son míos).

En este fragmento se puede observar, desde un punto de vista lingüístico, varios aspectos. En primer lugar, las afirmaciones rotundas van introducidas por verbos en pretérito perfecto simple: *mató*, *hizo*, *dijo*, *pusimos*, *escribió*, *burlaste*, *fue*, y que se corresponden con una verdad que podría ser demostrable. El presente recibe dos tratos,

uno con valor genérico, ya sea el que ataña a acciones que repercuten sobre la protagonista u otros personajes: *Sé, ve*, ya sea los que introducen un estilo indirecto: *dice*. Los otros presentes van ligados a estructuras de incertidumbre, como lo son el verbo psicológico *creo* y el verbo copulativo *parece*. Esta duda se incrementa con el uso de las formas del indicativo del imperfecto *pasaban, era, quedaba, decía, hacía, estaba*, que apuntan hacia la no conclusión, la infinitud y, por tanto, sugieren menor fiabilidad. El futuro *vendrá*, el condicional *habría* y la forma del subjuntivo *quisiera* remachan esta sospecha. También inciden los moderadores de modalidad, como *quizá*, y la disposición calculada de los demostrativos *aquella, eso*, que aportan connotaciones de lejanía, en el primer caso, y valoración despectiva, en el segundo, frente a la utilización de un *este*, que resulta más neutro. No obstante, la pieza clave para crear este estado de incertezza es la polaridad negativa que apoya cada una de las secuencias. El vaivén del adverbio de negación no constituye una antítesis de las afirmaciones, sino que repercuten en la incertidumbre del relato. Además, Aub se permite la utilización de algunas figuras estilísticas de elocución como la silepsis de *bien/bien* y la antítesis de mismo/diferente, subrayada por la estructura concesiva mediante *aunque*. La vaguedad de información se consigue con frases cortas, aparentemente inacabadas, que suscriben ese halo de “suspense”, de no saber del cierto, que se ajusta a la realidad del momento.

A pesar de las supresiones de Emma, que ejerce cuando advierte que la justificación interior que necesita para liberarse del tormento que le causa que su hijo Samuel formara parte de las filas nazis, se atestigua que la verdad se oculta tras esas pausas y esos puntos suspensivos en el texto dramático, así como en los largos y tensos silencios previsibles en la puesta en escena.¹¹

5. **MORIR POR CERRAR LOS OJOS: EL SILENCIO LATENTE, UN SILENCIO A VOCES**

La experiencia en el campo de concentración¹² de Djelfa es, en palabras de M^a José López Segarra, el resultado de una “palabra rota” con la que Aub:

relata en su *Diario*, con un lenguaje, ya totalmente depurado, sencillo y humilde, los malos tratos recibidos, las torturas implacables, los silencios, la represión, la sangre y el olor putrefacto de la muerte, impregnándolo todo (1996: 159).

¹¹ En este sentido, el Anexo incluye una entrevista que se realizó a la actriz Esther Lázaro en relación a su propuesta escénica del monólogo *De algún tiempo a esta parte*. Véase nota 6, p. 32-34.

¹² A propósito de las experiencias en los campos de concentración. Véase Francie Cate-Arries (2012).

Con el silencio, Max Aub se circunscribe a las posibilidades de expresión que el silencio le concede, ya que le permite explorar y abordar campos más amplios de significación que no queden ensogados bajo una etiqueta.

Es el lenguaje del último resquicio del hombre, el lenguaje de Jean-Paul Sartre, de Albert Camus, de Simone de Beauvoir;... el lenguaje de los cansados; de la palabra, antes enarbolada bajo la vieja bandera de la libertad y, ahora, inmolada en un rito mágico de sacrificio: el sacrificio de su propia razón y de su propia identidad (López Segarra, 1996: 159).

El “aparte” con el que se inicia *Morir por cerrar los ojos* reza: “¿Cómo habla el que es mudo? Por señas; así os hablo por garabatos y llega a vosotros, una vez más, este mi teatro en el fantasma del papel” (Aub, 2007:81). Max Aub, condenado al texto dramático, a la palabra, deja constancia con estas palabras. La pieza certifica la existencia del silencio como sustitutivo de las palabras imposibles. Así, como sucedía en *Librada*, en el primer acto de *Morir por cerrar los ojos*, durante el encuentro de Juan y María, éste le dice “(dudando, frente a la puerta) Quizá sea esta la ocasión de darnos un abrazo. ¿No te parece? Porque después... ¿eh?” (I parte, I acto: 115). Se suprime el contenido porque se sobreentiende para ambos interlocutores y por el dolor que genera una palabra que no es fiel a la envergadura del contenido. En el texto se hace patente esa invalidez de la palabra: “No es con palabras con lo que se consigue algo” (II parte, I acto: 163).

23

5.1 El silencio y la música

Existen en esta obra dos propuestas muy acertadas por parte de Max Aub entorno a la utilización del silencio. Por un lado, la disposición estratégica de las pausas, y, por otro, la música. Al final del tercer acto de la primera parte, en el diálogo que Emilia y María mantienen tras la segunda —y definitiva— detención de Julio durante un episodio de bombardeos, se exhibe una magistral disposición de las pausas. Disposición que se engarza con un significado distinto, en consonancia con el principio de movilidad del signo teatral, en cada una de las ocasiones en que la pausa es referida. De este modo, “EMILIA.- Entonces, ¿Ya no me quiere? *María no contesta. Pausa*” (I parte, III acto, p.147). La pausa marca el silencio de María, quien acaba de recordar con Juan su pasado de enamorados y se siente, por un lado, culpable, y, por otro, incapaz de revelar a Emilia la verdad. Pero al callar la respuesta, Emilia comprende, como así le confesará más adelante:

EMILIA.- ¿Tú lequieres?

MARÍA.- ¿A quién?

EMILIA.- A Juan

MARÍA.- No.

EMILIA.- ¿Por qué mientes?

Pausa

MARÍA.- ¿Cómo lo sabes?

EMILIA.- No Sé. Y él te quiere a ti. (*Pausa.*) Ahora, en el silencio, recuerdo el tono de su voz cuando te hablaba. Me gusta la música y tengo buen oído. Te lo mereces. (I parte, III acto: 148)

La primera pausa es un acuerdo no expresado: las dos conocen la verdad, pero no la expresan con palabras y la parquedad de éstas en el resto del diálogo ya es un hecho sintomático de la futilidad de hablar, el silencio confiere más posibilidades de expresión. La segunda pausa es un espacio de aceptación que se eleva hacia la memoria. Emilia recuerda cómo su marido cambiaba el tono de voz al hablar con María y como esto a su vez le recordaba a la música. Esta referencia a la musicalidad entronca con la siguiente propuesta de silencio de Max Aub que se analiza en esta obra, la música.

24

En 1952, John Cage compuso la célebre pieza musical 4'33. Esta muestra musical consta íntegramente de silencio y acabó por constituir un emblema cultural de la posguerra (Pritchett, 2012: 166), de su experimentación con el silencio. De hecho, Cage logró una nueva forma de significación en la música:

El silencio, canalizado a través del azar, era susceptible de producir un caudal sin fin de variedad sorprendente, rebosante tanto de lo imprevisto como de lo corriente, de lo sorprendente y lo fascinante, de lo atractivo y lo aburrido. No parecía que existiera un fondo en ese pozo del que Cage era entonces capaz de extraer su música. (Pritchett, 2012: 174).

Tal y como se mencionaba anteriormente, el silencio es por definición la expresión de la variedad. En sus experimentos musicales, Cage acabó por determinar la analogía existente entre sonido y silencio como componentes integrantes de la música. De este modo, “la estructura musical debería basarse en la duración, puesto que era la única característica común a ambos [...]. La música estaba construida con bloques de tiempo, y esos bloques podían contener tanto sonido como silencio” (Pritchett, 2012: 171). Asimismo se da este planteamiento con las pausas, que no tienen la misma duración temporal y, por tanto, cuan más larga es la pausa, más trascendente será el silencio que le complemente.

El final de *Morir por cerrar los ojos* ratifica este tandem expresivo. María, que se siente ultrajada porque se ha vendido para nada y ha sido violada, alza la voz en señal de protesta y aunque intentan silenciarla, consigue entonar el himno nacional francés¹³, que es seguido por los presos y los soldados: “Por lo que fuere, quizá por la fuerza de su himno nacional, los Soldados no se atreven a ello [callarla]”. Sin embargo, los componentes propios de los himnos¹⁴, que refuerzan las características de la unión y de la hermandad, arranca “de los pechos de los internados, con la emoción de la muerte y los más diversos acentos, sale, a coro, *La Marsellesa*” (II parte, III acto, II cuadro: 230).

Este final se contrapone diametralmente a la propuesta de “Silencio absoluto” de *San Juan*, sin embargo, el trasfondo de significación es el mismo. Por un lado, para que el lenguaje signifique es necesario la existencia de silencio, por otro lado, “en una concepción tradicional de la música, los silencios dispuestos entre las notas hacen parte de un tejido que pone en relieve los sonidos dispuestos en el tiempo, sonidos que a su vez dan valor a la calidad de los silencios” (Arroyave, 2013:143). Tiene pues, una significación relevante los primeros puntos suspensivos que enmarcan la primera frase del himno, pues enmarcan el silencio en el que la música va a brotar, la irrupción del coronel ¡Cállenla! (p.229) queda ahogada por otros puntos suspensivos—marca de silencio—y entronca con el resto de la canción, que se marca entre puntos suspensivos nuevamente, mas estos no marcan silencio sino el continuar de la música hasta que cae el telón.

25

En este sentido, el silencio permite un vínculo, es una forma de poner en relación. El silencio que aparece como una pausa entre dos instantes significativos es un silencio ligado a un funcionamiento en forma de lenguaje La toma de conciencia del silencio que estructura el discurso musical da una dirección y una fuerza a la interpretación musical. Sobre la línea del tiempo, el silencio pone en relación el instante que precede y el instante que sigue. El silencio transporta tensión cuando prolonga lo que acaba de sonar o enfatiza lo que le precede. El silencio pone también a la espera de lo que va a seguir, dejando entrever el sonido que se aproxima (Arroyave, 2013: 143).

6. CONCLUSIONES

Walter Benjamin, a propósito de los participantes en la Primera Guerra Mundial, profirió: “Volvieron mudos del campo de batalla. No enriquecidos, sino más pobres en experiencia comunicable”. Juan Mayorga, con quien es posible establecer significativas

¹³ Resulta curioso que la propuesta escénica de Esther Lázaro del monólogo *De algún tiempo a esta parte*, se inicie con una canción de la actriz, tal detalle no aparece en ninguna de las dos acotaciones del dramaturgo pero en la música se halla ese vínculo pre-lógico y universal, a la par que el silencio.

¹⁴ Véase García Jiménez (2008), anexo, nota 7, p. 35

coincidencias con Max Aub, recupera esa vivencia que dejará una huella sempiterna en aquel que haya padecido algún tipo de relación, si quiera efímera, con el conflicto bélico, para elaborar desde este posicionamiento su teoría teatral del *Shock*. Para el dramaturgo:

El “shock” es un impacto violento que colma la percepción de un hombre y su suspende su conciencia; una conmoción que deja una marca indeleble [sic] en su memoria y, sin embargo, no crea ni recuerdo ni historia; una descarga que lo galvaniza y ante la que sólo le cabe reaccionar como un sistema de pulsiones (Mayorga, 1998: 124).

No es plausible, entonces, una comunicación entre sujetos que tienen la “conciencia suspendida” y que, condenados a una “secuencia de *shocks*”, se ven abocados, irremediablemente, al lenguaje. Mayorga dilata más el alcance del concepto y apunta:

El “shock” no es un recurso estilístico entre otros, sino la forma y el fondo de los modos de expresión dominantes en nuestro tiempo. Constituye un lenguaje cuya forma misma es, inmediatamente, su mensaje... su imbatible superioridad para expresar la nada le asegura la obediencia de muchos artistas en la era del vacío” (Mayorga, 1998:124).

Así, se destacan la *inmediatez* de la comunicación, para que no pueda tener lugar la perversión, y la *imbatibilidad expresiva* dentro del *vacío*. En concreto, un vacío en cuanto a la insensibilidad desarrollada por el público, pero extensible por completo a la humanidad, una “inexpresión” lingüística de la memoria y de la conciencia y, consecuentemente, la posibilidad de tabicar la experiencia, pero también el sentimiento, que balda al ser humano en su singularidad, lo aisla de toda forma de exteriorización de la idea postergada en la mente y sentenciada al olvido y a la desaparición. Palabras huecas, sin sustento mental, mera verborrea que banaliza la existencia de cualquier sujeto pensante. En el manifiesto del 27 de marzo de 2003 a propósito de la celebración del día mundial del teatro, Mayorga afirmó que,

necesitamos oponer palabras claras a esas palabras oscuras que manejan los nuevos dioses [...] palabras oscuras que sólo quieren convertirnos en personajes de una función infantil [...] palabras oscuras que llevan a inocentes al sacrificio (Mayorga, 2003).

El silencio es una realidad preexistente a la palabra. Ésta es una herramienta vehicular en la que el silencio trascasa el contenido, los significados, aquello que aspira a transmitir. Sin embargo, el silencio es, de manera inherente e inexorable, la ausencia sistemática de comunicación, o, en términos de la poesía puramente romántica, “lo

inefable” y el conjunto de derivaciones que se han producido en el seno de la modernidad (Steiner 1982). La palabra es comunicación pero una comunicación basada en convenciones y patrones de analogía. El silencio irrumpre como “un último ademán de desesperación, honradez, coherencia, protesta o conciencia crítica de haber dicho cuanto se tenía que decir” (Amorós, 1991:13), puede ser un acto reivindicativo, no una mudez estéril. No se trata pues de atrincherarse tras un silencio hueco, se trata de una proposición expresiva, es una propuesta de expresión. La inoperancia de la palabra queda eximida en el silencio que Max Aub formula en sus textos dramáticos. En el género teatral, en más que en ninguna otra manifestación artística —con la salvedad, quizá, de la pintura— es posible la plasmación del silencio de la palabra en el gesto del actor, en la luz de la escenografía, en la ausencia de la música o cualquier otro efecto sonoro. Tras una afirmación de este tipo parece que la hipótesis que sustenta un silencio predecesor a la palabra cimbra en pos a una supuesta dependencia de coexistencia. Es decir, que el silencio no tendría presencia sin la posibilidad de comparación con la palabra. No obstante, lo falaz de este argumento es sencillo de derrocar en tanto que el ser humano nace con la capacidad del lenguaje, pero debe desarrollarla y, en ocasiones, esta herramienta se puede ver impedida por trastornos en la fonación u otras incapacidades físicas, sin que por ello desaparezca posibilidad de la comunicación. Cuando se problematiza la expresión, de cualquier tipo, se tiende a pensar en la supremacía de la palabra frente a cualquier otra forma de expresión. En la comunicación escénica, el signo de la palabra no sólo no es preeminente sino que queda supeditado, anulado, contrarrestado por el resto de signos en escena. Así pues, una palabra que brota junto un determinado gesto corporal o bien con la mimética del rostro, la escenografía el vestuario o el conjunto de signos que conforman el texto espectacular, estará cuestionada, en tanto que los signos remiten a sí mismos y la palabra, no. El silencio es, pues, un signo en sí mismo y remite directamente al significado de una idea. En suma, el silencio, en el ámbito teatral, actúa como un suprasigno. La trascendencia que el silencio adquiere en la esfera dramática queda diluida en los textos de cariz narrativo, por limitaciones propias del género, como se ha mencionado anteriormente¹⁵.

Max Aub, como muchos otros, se cuestionó si debía escribir sobre su experiencia en la guerra o en los campos de concentración. No obstante, a pesar de que era consciente de la inviabilidad de referir con palabras tanta barbarie y, de hecho, sus

¹⁵ Véase nota al pie 4.

personajes constatan a menudo esa incapacidad de expresar con palabras lo vivido (“No tiene usted ni idea...Una persona decente no puede figurarse estas cosas; *Morir por cerrar los ojos*, I parte, III acto, 133), decidió que era trascendente hacerlo para reeducar el curso que estaba tomando la historia y generar una memoria alternativa y resistente de lo ocurrido. Aub estaba convencido de que “la escritura jamás podría servir para aprehender toda la complejidad de la realidad, independientemente de las características que esta tuviera” (Sánchez Zapatero, 2004:262). Sin embargo, Max Aub escribe, y lo hace de forma compulsiva, pues es imperioso el testimonio para educar en la advertencia, por mucho que en sus obras el silencio aparezca referido como la fuga de la cárcel a la que la palabra somete el lenguaje—pensamiento—,

Todo es diversidad de pareceres y cualquier cosa puede ser otra. Las imágenes engañan tanto como las palabras. Tener algo presente ante los ojos no quiere decir que el fotógrafo, el escritor, el pintor, sea capaz de transmitirlo. No depende sólo de él, sino del que ve o lee. Una es la cosa, otra quien la mira y copia, otra quien la ve copiada ¿y así quieren verdad? No hay otro modo, sin embargo. (*apud* Sánchez Zapatero, 2014: 57)

De este modo, Aub sentencia y justifica su adscripción a la palabra en pos de la denuncia para la educación y la memoria que puedan salvar a la humanidad, tentada siempre a la autodestrucción y el olvido.

Para finalizar, se reproduce un fragmento de la *Elegía del silencio* de Federico García Lorca en el que, magistralmente, resume lo que se ha pretendido defender en este monográfico,

Huyendo del sonido
eres sonido mismo,
espectro de armonía,
humo de grito y canto.
Vienes para decirnos
en las noches oscuras
la palabra infinita
sin aliento y sin labios

Federico García Lorca, *Elegía del silencio*.

7. ANEXO

1. Un ejemplo contemporáneo de la magnitud y las repercusiones de la información y la desinformación se remonta al pasado año 2004, en plena campaña electoral, cuando se cometieron los atentados yihadistas contra la población civil española en las estaciones del tren de cercanías de Madrid. La comparecencia del entonces ministro de interior, Ángel Acebes, en el que atribuía la acción terrorista a la banda armada ETA, aún y poseyendo datos que indicaban que los ataques podrían ser de Al Qaeda, sostuvo de manera irrefutable la convicción de que no era posible otra autoría que no fuera la del grupo ETA. Horas más tarde, desde el extranjero se comenzaron a barajar otras hipótesis sobre la mano ejecutora del golpe, de las que se hizo eco la Cadena SER. Veinticuatro horas después, a pesar de los comunicados por parte del portavoz del gobierno, Eduardo Zaplana, que mantenía que las investigaciones apuntaban a la banda terrorista ETA, ya pocas dudas cabían de un atentado de la célula islamista. La postura del gobierno supuso el elemento decisivo para que perdieran las elecciones tres días después. Esto es sólo una muestra de un intento de manipulación de la información por parte de los dirigentes como mecanismo para asegurar su victoria en los comicios, que se vio frustrada y que supuso una victoria para la oposición “socialista”.

29

2. A pesar de un estatus que le proporcionó algunos privilegios, lo vivido por Aub en Djelfa rebasa probablemente en penalidades todo lo experimentado en sus otras experiencias carcelarias, inclusive quizás en Le Vernet d’Ariège. Carece de sentido, por consiguiente, dejarse llevar por la tentación de cargar las tintas aportando (o repitiendo) datos erróneos que alteran la geografía y la historia. Situar Djelfa en una latitud o a una altura que no le corresponden, apreciar las temperaturas generalizando máximas y mínimas poco fiables, repetir que Aub tuvo que trabajar en la obra del transahariano, alargar en varios meses su estancia en el campo, escribir que se escapó teniendo que llevar escondido su “manuscrito clandestino” contribuye a un proceso de ficcionalización, quizás no siempre involuntario, en el que un escritor puede participar conscientemente pero que, en el caso del investigador, es señal de falta indagación rigurosa o de artificiosa retórica hiperbólica (Sicot, 2007: 432-433).

3. En *Yo vivo* hay un estallido de palabras que refieren las experiencias de goce del vivir, no obstante las palabras no son suficientes y surge el silencio como vehículo de expresión. Se juega con la ambigüedad de la palabra, “consumar: sumar con. Consentir:

sentir con". (Aub, 1966:58); se acusa de la incapacidad expresiva de ésta, "suavidad inefable: otra vez los labios, ahora entreabiertos" (Aub, 1966:45) ; el hablar por hablar "–Dime algo—dice ella—. Hace media hora que no me has dicho nada. – Te quiero. Pero hablar por hablar, para estar seguro de que no le falta ningún sentido. El sonido los envuelve, se pierde. Sólo queda el viento en las ramas y el agua por la tierra" (Aub, 1966:47") y finalmente la sustitución de la palabra por "un lenguaje desconocido" y por un lenguaje que se sobreentiende "–Enrique—dice ella—, ya es tarde" (Aub, 1966:62). Salvando las distancias, tal expresión se repite—insisto como coincidencia eventual, pero que se ajusta a la hipótesis sobre el silencio y al equívoco de la palabra que en este trabajo se ha planteado—, en el poema de Jaime Sabines, *Espero curarme de ti*,

Espero curarme de ti en unos días. Debo dejar de fumarte, de beberme, de pensarte. Es posible. Siguiendo las prescripciones de la moral en turno. Me receto tiempo, abstinencia, soledad.

¿Te parece bien que te quiera nada más una semana? No es mucho, ni es poco, es bastante. En una semana se puede reunir todas las palabras de amor que se han pronunciado sobre la tierra y se les puede prender fuego. Te voy a calentar con esa hoguera del amor quemado. Y también el silencio. Porque las mejores palabras del amor están entre dos gentes que no se dicen nada.

30

Hay que quemar también ese otro lenguaje lateral y subversivo del que ama. (Tú sabes cómo te digo que te quiero cuando digo: "qué calor hace", "dame agua", "¿sabes manejar?", "se hizo de noche"... Entre las gentes, a un lado de tus gentes y las mías, **te he dicho "ya es tarde"**, y tú sabías que decía "te quiero".)

Una semana más para reunir todo el amor del tiempo. Para dárte lo. Para que hagas con él lo que tú quieras: guardarlo, acariciarlo, tirarlo a la basura. No sirve, es cierto. Sólo quiero una semana para entender las cosas. Porque esto es muy parecido a estar saliendo de un manicomio para entrar a un panteón (Sabines, 2014:349.Los subrayados son míos)

4. Este hecho trae a colación un reportaje que se difundió el 25/02/2014 en el programa *Salvados* de la cadena La Sexta sobre el golpe de estado que el teniente coronel Tejero ejecutó el 23 de febrero de 1981. Diferentes mandatarios políticos, un cineasta, varios periodistas... acordaron dicha treta para desmantelar que la acción de Tejero no fue más que un burdo plan para legitimar el papel del rey y afianzar el soporte a la democracia, lo curioso no fue el éxito que tuvo el engaño, sino que la duda continúe casi tres décadas después. Este ardid entre información y desinformación demostró la fuerza de la palabra frente a lo visual, aún y existiendo una prueba televisada del golpe,

la palabra fue capaz de desarmar y de sembrar la duda, la discordia y el revuelo entre los espectadores. Debería considerarse, entonces, el dicho “una imagen vale más que mil palabras”.

5. El dolor más hondo que siente Emma en su alma, la herida más profunda, el pensamiento más recurrente y obsesivo que traspasa todo su monólogo es esa “duda” sobre las causas de la muerte de Samuel en la Barcelona republicana, sobre por qué, cómo y dónde murió. [...] Emma se niega asumir que haya engendrado un monstruo. (Aznar Soler, 2014:133-134).

De algún tiempo a esta parte es un “monólogo que ilumina la secular persecución contra los judíos, la tragedia histórica de los pogroms” (Aznar Soler, 2014: 113). El 9 y 10 de noviembre de 1938 las tropas de asalto de las S.A y población civil alemana cometieron diferentes pogromos, es decir linchamientos multitudinarios de carácter espontáneo o premeditado contra un grupo particular ya sea étnico, religioso...además del expolio y destrucción de los bienes de este grupo. Estas acciones se llevaban a cabo sin la intervención de las autoridades alemanas (p.48) “un guardia, a mi lado, se subió a la acera y se cruzó de brazos”. Los responsables nazis justificaron estos actos como una protesta espontánea a raíz del asesinato de Ernst Von Rath, secretario de la embajada alemana en París, a manos de un joven judío polaco de origen alemán, Herschel Grynszpan. En realidad, fueron episodios ordenados y programados por Hitler y Goebbels, la Gestapo, las SA y las SS.

En la obra se asiste al expolio que no es sólo exterior y colectivo “en seguida vi las tiendas destrozadas. Por lo menos diez” (p.49) y en la misma página “Así es como vi arder la sinagoga” que atestigua los datos de más de 7000 tiendas destrozadas y la quema de 1574 sinagogas. “que se quemen, que se quemen” (p.53); sino que se detalla un expolio individual y particular, en este caso es el de Emma pero debe entenderse como un ejemplo de los miles de casos que debieron acontecerse en las mismas circunstancias. Emma declara: “le quitaré el polvo a TU sillón, limpiaré los platos que nos Arnoldo, los cacharros que nos regaló para nuestra boda la tía María” (p.24) y más adelante “Duermen en nuestra cama, Adolfo, entre nuestras sábanas” (p.25) resulta evidente la profanación del espacio íntimo por excelencia; no únicamente han roto la familia mutilándola sino que se regodean y expropian un espacio que creen que no les pertenece.

Es palmario que el silencio traspasa a los personajes—tratándose de un monólogo, incluso los personajes que se mencionan por parte de Emma evidencian tales características del silencio—así pues, cuando Emma que no hay que olvidar que se encuentra sola —no hay quien escuche—alude a la barbarie como “Anschluss”, la etiqueta eufemística para definir esa supuesta anexión *voluntaria* de Austria: “Lo mató el Anschluss, como a ti” (p.28). Tal evento se nombra reiteradamente “Después del Anschluss cambiaste de manera de pensar...” (p.32), “los discursos relativos al Anschluss...” (p.17), sin embargo se omite, totalmente, el término “judío”; “soy católica, tú sabes que soy católica desde lo hondo, a pesar de nuestra sangre que siento hervir en mí como si no fuese mía, y que me saca de quicio, y me enfurece (p.20), “si nuestros padres no hubiesen cambiado de religión” (p.32), “Parece que en el extranjero no son tan mirados en eso de la limpieza de sangre” (p.29)“¡Cómo iba a serlo, si él sabía la sangre que lleva adentro!” (p. 21-22).

Otra de las escenas más significativas de la obra es la que se refiere a la noche de los cristales rotos o *Kristallnacht* o *Novemberpogrome*. “Por la acera los cristales rotos parecían espejos y en ellos se veía el cielo” Es posible defender que en esta utilización de la palabra cielo, y en la línea de los espejos cóncavos y además rotos, existe un doble juego contrastando cielo e infierno (p.49).

6. Entrevista a Esther Lázaro realizada el 19 de Marzo de 2015 en la Universitat Autònoma de Barcelona.

En tu artículo “Max Aub sobre las tablas. María y De algún tiempo a esta parte, dos monólogos a escena” en *El correo de Euclides*, hablas de “el corazón partido entre el teatro y la filología: la fidelidad al texto” eso me recuerda al artículo de Ramón Pérez de Ayala “La reteatralización” a propósito de un teatro supeditado a la literatura dramática. Sin embargo, y no sé si coincidirás conmigo, el teatro de Max Aub es, ante todo, un teatro de palabra. De palabra que dice, sí—no es una verborrea vacía—pero palabra al fin y al cabo. Y más en el caso de un monólogo como *De algún tiempo a esta parte*.

ESTHER.- Sí, por supuesto, Aub escribía teatro de texto, y en *De algún tiempo a esta parte* es todavía más evidente porque las didascalías se limitan a una acotación inicial y

una final. En otras obras hay más margen de movimiento, pero en este monólogo el peso recae absolutamente en el texto y en cómo construye el personaje

En el citado artículo hablas de caer en el sentimentalismo, de la afectación...debo confesar que la primera vez que fui a verte al teatro—y previamente leído el texto que me provocó en palabras de Lope “movió el ánimo”—yo encontré escenas de exceso y otras muy acertadas. Quizás encontrar ese equilibrio resulta lo más costoso como actriz pero lo que de verdad me sobrecogió es el dominio que exhibiste de los silencios. Sin apenas acotaciones como gestionaste esos sentimientos a través de la lectura—y relectura—o acudiste a otras piezas teatrales para conseguir una interpretación que transmitiera—sin palabras en un monólogo—que se dice pronto.

ESTHER.- Pues... pregunta difícil... Primero, ya verás que después de dos años de bolos, la obra ha cambiado bastante... No en su forma, que es más o menos la misma, pero sí en cuanto a... interiorización. Se podría decir que el montaje ha madurado, y yo eso lo noto sobre todo en los silencios. Pero no digo más y ya lo verás

Por qué decidiste, según esa fidelidad exhaustiva que mantienes del texto, y no a las acotaciones. ¿Consideras que Aub no supo captar en las didascalías el ámbito ideal o fue una interpretación una propuesta personal? ¿Son estas novedades aquel temor que experimentaste frente a los puristas y otros expertos del texto de la pieza?

ESTHER.- En cuanto a cómo preparé la interpretación...Había dos cosas casi contrapuestas que las primeras veces me preocupaban mucho, y luego ya dejó de preocuparme y eso mejoró la obra. Y las dos cosas eran: por un lado, q no se hiciera monótono/largo y el público se aburriera. Y la otra era la necesidad propia que tenía Emma y que yo no terminaba de dominar... Eso de que el personaje tenga vida propia suena muy romántico, pero a mí me ocurre... Emma necesita unos tempos que yo no le daba siempre por miedo a que se hiciera largo... Pero donde sí se los daba, en los silencios, por ejemplo, fluía algo que estaba en ella, su dolor, su rabia, su odio, su miedo, su frío...Y eso yo creo que lo conseguí leyendo el texto muchas, muchas, muchas veces y tratando de comprender qué había en el subtexto, qué le pasaba por la cabeza y no decía, aunque parezca mentira que se calle algo. No busqué otras lecturas adrede para inspirarme, ni documentarme, ni nada similar... Pero no significa que no haya influido todo lo que ya había leído/visto/etc. Por ejemplo cuando estrené en

México, un par de días antes de la función fui al museo de la tolerancia, dedicado el 85% al holocausto...y claro, ves todo eso y dos días después lo relatas desde las vivencias de Emma y es inevitable que eso esté ahí e influya... Pero, en general, no hice nada expresamente más allá de darle vueltas y vueltas al texto

Esto es de rigor que te lo pregunte como amante de Max Aub, al igual que tú ¿Por qué crees que apenas se representan sus obras, que como literatura dramática son de una calidad superior. ¿Se trata por problemas exclusivamente de la puesta en escena—más allá de lo económico—de los matices de los actores, dificultad, o se trata de arriesgar en las propuestas de adaptación y lectura? ¿Se lee mal a Aub y se le interpreta peor?

ESTHER.- Creo que no se le representa por lo mismo que no se representa a tantos otros autores olvidados: no vende, no es comercial. A pesar de su calidad, no era precisamente comediógrafo, y hoy en día no creo que haya ninguna productora teatral que se arriesgara a montarle una obra, porque además sigue siendo un gran desconocido para la mayoría del público medio. A menos, claro está, que el montaje tuviera otros ganchos, como ir avalado por grandes intérpretes o por un director reconocido. U otra opción sería que lo montara un centro público, como ya hizo el CDN con *San Juan*. Eso ayudaría mucho a darle a conocer. Porque en realidad, montarse, se monta. Pero siempre en montajes con poco recorrido, en círculos pequeños, sin repercusión, etc. Ojalá podamos ver pronto otro Aub en el CDN o en alguna sala con un público fiel que fuera a verle.

34

Es loable tu labor, el esfuerzo y la calidad de la representación son innegables, sé que interpretaste a *María*, para cuándo alguna cosa más arriesgada...no un monólogo tal y como apuntabas...

ESTHER.- Pues, en realidad, el primer Aub que tuve en mente fue *Deseada*, y, como buena cabezota testaruda que soy, sé que terminaré montándola tarde o temprano. Pero a la que le tengo muchas ganas también (a pesar de no variar de tema) es a *Comedia que no acaba...* Tal vez cuando dé por terminada *De algún tiempo a esta parte*, que la idea es "matarla" después de la gira austriaca (aunque igual luego me lo repienso o, si me sale un bolo, dudo que diga que no), me ponga con un Aub nuevo, porque mi intención es irle devolviendo a las tablas, aunque sea modestamente.

7. la aceptación de la capacidad creativa como generadora de conocimiento, y por otro la producción y el intercambio de músicas como ruptura de una comunicación basada en palabras que ya no albergan sentido [...] la universalidad de la música y de sus funciones sociales [...] se trata de la música como forma/sistema/herramienta/fuente/ proceso comunicativo. Esta especie de sustancia compartida viene a planear sobre uno de los debates más encendidos de la actualidad, la del innatismo de las formas expresivo-comunicativas humanas, y de entre ellas, con especial énfasis, la música. La música, como código comunicativo, participa de la naturaleza lingüística y la trasciende. Participa de ella porque es capaz de establecer comunicación, en el más original y extenso sentido de comunicar (*communis* < *co-munio* o *co-munere*, “hacer cosas juntos”, [“conectar”], más que “hablar entre”); y la trasciende, porque no está limitada por la especificidad idiomática, como lo está el lenguaje. La comunicación que procura la música lógicamente no se resuelve en el mensaje explícito y, en el sentido lingüístico, inteligible, sino que la establece en el campo semiótico. Y nos atreveríamos a decir más: por encima del encorsetamiento del signo lingüístico y su relación necesaria entre significante y significado, la semántica, y aún en esta relación metafórica con la realidad que también conlleva el signo, la semiótica, la música si sitúa más allá y apunta a las capacidades intuitivas y sensoriales y no sólo a la razón y al intelecto. Y sin embargo, a pesar de esta dimensión sensorial, es una creación específicamente humana. (García Jiménez, 2008).

8. BIBLIOGRAFÍA

AMORÓS, A. (1991): *La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

ARROYABE, M. (2013): “¡Silencio!...Se escucha el silencio” en *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol.8, nº11, pp.140-153.

AUB, M. (1996): *Campo del Moro*, ed. Fernando Lara, Barcelona: Planeta

AUB, M. (1966): *Yo vivo*, ed. Amelia Romero, Barcelona: El Bardo

AUB, M. (2002): *Hablo como hombre*, ed. Gonzalo Sobejano, Segorbe: Fundación Max Aub.

AUB, M. (2004): *De algún tiempo a esta parte*, ed. Facsímil, Segorbe: Tezontle

36

AUB, M. (2006): *San Juan*, ed. Manuel Aznar, Sevilla: Renacimiento

AUB, M. (2006): *Los muertos*, ed. Ignacio Soldevila, Segorbe: Fundación Max Aub.

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

AUB, M. (2010): *La gallina ciega*, ed. Fernando Rapa, Madrid: Diario Público.

AUB, M. (2008): *Escritos sobre el exilio*, ed. Manuel Aznar, Sevilla: Renacimiento.

AZNAR SOLER, M. (1995): “Humanismo socialista y realismo dialéctico en el *Teatro mayor de Max Aub*” en *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*, Valencia: Servei de Publicacions Universitat de Valencia.

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

AZNAR SOLER, M. (2014): “Tiempo y tragedia en *De algún tiempo a esta parte*, de Max Aub”, en José-Ramón López García y Mario Martín Gijón (eds.), *Judaísmo y exilio republicano de 1939*. Madrid: Hebraica Ediciones.

CATE-ARRIES, F. (2012): “Escenarios espectaculares: *Morir por cerrar los ojos* (1944), de Max Aub” en *Culturas del exilio español entre las alambradas*. pp. 121-141, Barcelona: Antrophos.

FABER, S. (2003): “Escribir a chorro suelto: el miedo a borrar y otras obsesiones exílicas” en *Ínsula: Revista bibliográfica de ciencias y letras*, nº678, pp.11-14.

GARCÍA, JIMÉNEZ, M. (2008): “Música, lenguaje universal” en *Revista de antropología experimental*, nº8, pp.287-295, edición digital: <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/2012/1760> [fecha última consulta: 26/05/2015]

MAYORGA, J. (1998): “Shock” en *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*, nº 273, pp.124

37

MAYORGA, J. (2003): “El teatro es un arte político” en *ADE Teatro*, 96, pp.10.

MIRA NOUSSELLES, A. (1996): *De silencios y de espejos: hacia una estética del teatro español contemporáneo*, València: Universitat. Departamento de Filología Inglesa y Alemana

MORALEDA, P. (1996): “Max Aub y su visión del teatro: entre las tablas y <<el fantasma del papel>>”, en *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, tomo I, pp. 221-236, ed. Cecilio Alonso, Valencia: Segorbe

NOS ALDÁS, E. (2001) *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*, tesis doctoral, Valencia: Servei de publicacions de la Universitat Jaume I.

PÉREZ BOWIE, J. A. (2003): “Sobre el compromiso de Max Aub: la literatura como rebelión y como revelación” en *Revista de Occidente*, nº 265, pp.39-52.

PRITCHETT, J. (2012): “Lo que el silencio enseñó a John Cage. La historia de 4’33” edición digital: http://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf [fecha última consulta: 1/06/2015]

LÓPEZ SEGARRA, MªJ. (1996): “Max Aub, una revolución desde la palabra” en *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, tomo I, pp. 157-160, ed. Cecilio Alonso, Valencia: Segorbe

SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2014): *Max Aub y la escritura de la memoria*, Sevilla: Renacimiento.

SICOT, B. (2007): “Max Aub en Djelfa: lo cierto y lo dudoso (28 de noviembre de 1941-18 de mayo de 1942) en *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo LV, nº 2, pp. 397-434.

STEINER, G. (1982): *Lenguaje y silencio*, Barcelona: Gedisa.

Agradecimientos:

Por plantar la semilla, ver germinar la idea y ayudar a que viera la luz, a José Ramón López; por alentar mi amor por la literatura y la lengua, al cuerpo de profesores del Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona; por esas veladas interminables de debate literario, a mis compañeros, en especial, a Edu, Alejandro, Gerard y Cristina; por creer en mí desde el primer momento, con mucho cariño, a MªPilar y Paula; por tantas noches de complicidad, a Jairo; por el apoyo incondicional, al padre de mi hijo; por una paciencia inagotable, a mi familia, y, finalmente, por todos esos momentos durante sus cuatro años de vida y mis cuatro años de grado, que comprendió que no podía jugar con él, a mi hijo.