

## La mujer salvadora en los dramas del exilio de Max Aub

Christian von Tschilschke  
*Universität Münster*

### 1. Enfocar a las mujeres

Al buscar un título adecuado para la presente contribución, pensé en un primer momento en “La feminidad salvadora en los dramas del exilio de Max Aub”. Sin embargo, rápidamente me di cuenta de que lo que llama la atención en los dramas del exilio del escritor español es más bien lo contrario: en ellos las mujeres, o mejor, algunas mujeres protagonistas, asumen un papel sumamente importante, tanto a nivel práctico como simbólico de la acción. A continuación, me propongo caracterizar este papel como “salvador”, porque ellas se escapan, se liberan y se emancipan, en situaciones históricas extremas, de las pautas de la feminidad tradicional y de los roles heredados de amantes, novias, esposas y madres. Estas mujeres resultan, pues, salvadoras no a causa sino a pesar de esa “feminidad”.

Pero antes de entrar en detalles propongo examinar las cuestiones desde el principio, de manera sistemática. Max Aub es indudablemente uno de los representantes más emblemáticos del exilio republicano español. Como es sabido, al final de la Guerra Civil tuvo que exiliarse en París. Tras una errancia de tres años por campos de concentración en Francia y el norte de África, se trasladó a México en 1942, donde vivió durante treinta años hasta su muerte en 1972. Los estudiosos de su obra están generalmente de acuerdo en que, con el exilio, empieza otra fase en su creación teatral, la cual fue, “sin duda ninguna”, como recuerda Manuel Aznar Soler, “[l]a vocación artística más profunda de Max Aub” (“El exilio escénico” 191). Mientras que sus dramas de preguerra entre 1923 y 1931 comparten la estética del teatro experimental y vanguardista y los del período de 1931 a 1938 constituyen el así llamado “teatro de circunstancias”, un teatro fronterizo y de propaganda, los dramas del



María Luisa Algarra. Foto: Simon Flechine SEMO

([http://www.estandarte.com/noticias/autores/da-de-las-escritoras-diez-autoras-imprescindibles\\_3741.html](http://www.estandarte.com/noticias/autores/da-de-las-escritoras-diez-autoras-imprescindibles_3741.html))

exilio representan, según Ricardo Doménech, “su teatro épico de madurez” (9)<sup>1</sup>.

Ahora bien, como se ha destacado a menudo, uno de los rasgos principales de los dramas del exilio de Max Aub es el rol activo, autónomo, independiente y, si se quiere, “político” de los personajes femeninos. Cabe pensar, por ejemplo, en el monólogo de la viuda francesa Emma en *De algún tiempo a esta parte* (1939), que marca precisamente la transición del teatro de experimentación y de circunstancias a la obra dramática de Aub en el exilio. Se impone mencionar, asimismo, al personaje de la joven mujer francesa María en *Morir por cerrar los ojos* (1944), o a la protagonista de *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo* (1946), la estadounidense Margarita Dodge. Con respecto a este nuevo protagonismo femenino en la obra teatral de Aub a partir de 1939, Ángel Borrás, en su aún temprana monografía *El teatro del exilio de Max Aub* (1975), observa:

Los personajes femeninos son sumamente fuertes, a veces hasta el punto de ser masculinos –basta recordar el dominante papel que desempeña la madre de Pedro, en *Pedro López García*, o el que hace Margarita en *El rapto de Europa*. Teniendo en la mente a éstas, no puede sorprender que muchos de los protagonistas de Aub sean mujeres. (31)

Y más recientemente, Manuel Aznar Soler, en su artículo “Tiempo y tragedia en *De algún tiempo a esta parte*” (2014), constata:

La judía Emma es sin duda uno de los personajes femeninos más impresionantes y conmovedores de la obra de Max Aub. Contribuye sin duda a su grandeza escénica el hecho de que el autor la haya convertido en protagonista de *De algún tiempo a esta parte*, un monólogo estremecedor. Ni la Rafaela de *La vida conyugal*, ni la María de *Morir por cerrar los ojos*, ni la Margarita de *El rapto de Europa* alcanzan esa grandeza dramática. (113)

Para Esther Lázaro, Emma, en *De algún tiempo a esta parte*, es la mujer que lanza un grito de odio contra los opresores nazis y “que lucha contra la adversidad que le ha tocado vivir” (19). Ángel Borrás, por su parte, resalta: “María, en *Morir por los ojos*, busca la libertad de Francia, caída en manos de los invasores nazis. Margarita, en *El rapto de Europa*, trabaja incansablemente para liberar a los individuos a quienes los nazis han hecho sufrir” (141).

Si bien es verdad que, refiriéndose particularmente a estas tres obras, los especialistas del teatro de Max Aub han realizado en varias ocasiones la fuerza y dinamismo de sus protagonistas femeninas, también es menester constatar que casi nunca se ha cuestionado por qué este tipo de mujeres aparece en la obra de Aub a partir de cierto momento y qué tienen que ver el comportamiento, la función y el significado que se les atribuyen con su género, con el hecho de que se trate de mujeres. Este es un aspecto que se suele descuidar a menudo cuando se abordan los mensajes políticos, ideológicos, humanitarios y morales tan evidentes, de los cuales los caracteres femeninos son portadores innegables.

Pero incluso esta función a veces es ignorada y la atención se desplaza a los personajes masculinos. Los militantes republicanos y exiliados españoles Juan, en *Morir por cerrar los ojos*, y Rafael Santos, en *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*, se pueden fácilmente identificar como portavoces del autor. Esta mera circunstancia tiende a opacar dos hechos fundamentales, a saber, que María, protagonista de la primera obra, y Margarita, de la segunda, tienen la primera y la última palabra de estas piezas y que ambas incluyen los títulos de las obras en sus discursos<sup>2</sup>. Poco antes del desenlace, María denuncia la mentalidad colaboracionista de los franceses bajo la ocupación alemana: “¡Traidores! ¡Asesinos! ¡Y así defendéis a Francia! Yo también lo creí y me ha costado la vida. He vivido ciega, muerta, por cerrar los ojos” (228)<sup>3</sup>. Margarita, por su parte, contesta a Rafael cuando este cree que todos sus planes de huida están destrozados: “Entonces ¿todo se vino abajo? ¿Ya no hay nada que hacer?” / “Siempre se puede hacer algo.” (92)

A continuación, someteré cada una de las tres piezas –de *Morir por cerrar los ojos* a *De algún tiempo a esta parte* pasando por *El rapto de*

*Europa o siempre se puede hacer algo*— al siguiente esquema de análisis: primero referiré brevemente los argumentos y la situación histórica concreta en la que estos se plantean; luego reconstruiré la trayectoria y el desarrollo de las protagonistas y, en tercer lugar, indagaré en las relaciones que estas mantienen con otros personajes, hombres y mujeres. Finalmente espero dejar esbozado el perfil concreto de esta mujer salvadora tan significativa para el teatro del exilio de Max Aub<sup>4</sup>.

## 2. *Morir por cerrar los ojos* (1944)

Entre los tres dramas que examino más de cerca, *Morir por cerrar los ojos* me ocupa en primer lugar, no solamente por su fecha de publicación más temprana, sino también porque ofrece el paradigma más completo del tipo de la mujer salvadora en la obra de Max Aub. El drama, poco convencional, de estilo épico, está dividido en dos partes, cada una compuesta de tres actos, con un gran número de personajes. El argumento “se inspira directamente en la realidad política vivida por el autor” (García Antón 129), por lo que se ha interpretado sobre todo como “testimonio del exilio” (Artesi 403) y con respecto a su contexto histórico-político<sup>5</sup>.

### 2.1. Argumento

La acción de *Morir por cerrar los ojos* ocurre principalmente en París entre mayo y junio de 1940, en vísperas de la ocupación por las tropas alemanas, así como en el campo de concentración Vernet d’Ariège en el sur de Francia en julio de 1940. Los protagonistas son la francesa María, su marido Julio, y el hermano de este, Juan. Los dos hermanos son españoles que viven en Francia desde hace muchos años. Juan y María habían sido novios y, después de que Juan saliera de la cárcel donde había sido detenido por su compromiso con la República en la Guerra Civil española, sus amores, muy a pesar de Julio, continúan. Tras haber intentado escaparse varias veces de la policía, Juan y Julio son encerrados en el mismo campo de concentración. María, quien los había buscado por Francia y finalmente los había encontrado, procura conseguir una posibilidad de huida para ambos, que paga con dinero y con su propio cuerpo. Sin embargo, la tentativa de huida fracasa y Julio muere de un tiro disparado por un guardia ebrio. Al terminar el drama,

antes de ser llevada al campo de mujeres, María entona la Marsellesa y con ello incita a todos los internos a la rebelión.

### 2.2. Trayectoria

Si comparamos este final con el principio del drama, la evolución de María es evidente. Se trata de una transformación profunda, un proceso de autoconcienciación que va de la pasividad y la indiferencia política de una esposa burguesa ordinaria, que tiene con su marido una tienda de aparatos de radio en París, a la actitud combativa y al compromiso militante en favor del progreso y el bienestar de la humanidad. El personaje sociológicamente bien situado de María Ferrándiz se convierte al final en Mariana, la figura alegórica francesa de la libertad, que hace a la vez pensar en el famoso cuadro de Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1830), y en el desenlace de *¡Ay, Carmela!* (1987), la obra teatral de José Sanchis Sinistera sobre la Guerra Civil española, en la que Carmela, envuelta en una bandera republicana, evoca “la patética caricatura de una alegoría plebeya de la República” (251)<sup>6</sup>.

Para llegar a este estado sublime de pensar y actuar, María tiene que deshacerse paso a paso de sus orígenes familiares campesinos, de su existencia burguesa anterior y de toda una serie de atributos femeninos tradicionales: una vida económica acomodada, sin preocupaciones materiales, basada en el consumo y concentrada en la armonía, la paz, el amor individual y la vida en pareja. Cuando se encuentra sola con Juan en un banco en el Pont Neuf, este le pregunta sarcásticamente: “Ahora tú tienes lo que siempre deseaste, ¿no?: una casa y poco quehacer. [...] ¿Aún te gustan tanto los ‘Uniprix’?” (123).

Y cuando Juan le reprocha haber aprobado los acuerdos de Múnich y la política de apaciguamiento de los franceses frente a Hitler —“Te pesará para siempre” (125)—, ella contesta: “No, no y no. ¡Yo no quiero muertos, yo no quiero ruinas, yo no quiero inválidos!” (125). Esta actitud pacifista y reconciliadora, tradicionalmente considerada como femenina, se muestra también en varios momentos de la vida cotidiana: cuando María, al tratar de calmar a los hermanos Julio y Juan que están constantemente en conflicto por sus caracteres e ideas diametralmente opuestos, “se interpone entre los dos” (138), o cuando se decide a

posibilitar tanto a uno como a otro la huida del campo de detención (198) lo que, al final, causa la ruina a todos.

Cuando Emilia, la joven mujer checa de Juan, embarazada de un tal Alfredo, manifiesta una opinión acerca de los roles de ambos sexos que se ajusta a la jerarquía tradicional entre hombres y mujeres: "Eso nos diferencia de los hombres: somos incapaces de hacer lo imposible por alcanzar algo" (149), María replica con cierta ironía: "Y eso nos deja a su alcance... [...] Estoy con Julio, Emilia, con él me quedo" (149). Se trata de un momento todavía temprano de su emancipación, pero en el transcurso del drama este orden convencional se invertirá completamente. A través de una serie de experiencias dolorosas y de los relatos conmovedores de otros, fugitivos, presos y perseguidos, María toma conciencia de su propia situación hasta el punto de constatarla ante su amiga Juana, quien se extraña de oírla hablar así:

El dolor devuelve la vista a los ciegos. (*Pausa.*) Cuántas veces te dije: "¡Que nos gobiernen como quieran! Lo que me importa es que no me falte carne en el puchero y que podamos ir al cine los sábados por la noche..." Y porque así lo creíamos todos... [...] Nací en el campo, ¿sabes? Necesito hacer grandes esfuerzos para convencerme de que estaba equivocada. Me duele. Me duelen los recuerdos. Me duele Francia, como si la llevara anudada en el pecho. (*Pausa.*) Vosotros, a mi alrededor, hablabais de política y de política... No me daba cuenta de que, quieras que no, hay que tomar partido. ¿O crees que es cosa de nuestra generación? (220)

El adiós que dice María a su vida antigua incluye también a su marido Julio, que solo piensa en sí mismo, hasta el punto de denunciar a su hermano Juan a los vigilantes del campo para salvar su propia vida, y que considera las ideas subversivas de su mujer como "locuras" (216). Por ello, al enterarse de la muerte de Julio, María declara: "Yo ya no tenía marido. Le contaminasteis con vuestra miseria. Así acabaréis todos, podridos, vendedores de la honra francesa, a manos de vuestros amos o, si queda alguno, a puños del pueblo..." (229).

### 2.3. Relaciones

En comparación con los personajes masculinos, limitados, fijos, encerrados incluso en sus posturas ideológicamente opuestas, la figura de María resulta más compleja y dinámica. A nivel alegórico parece como si fuera una combinación de ambos caracteres masculinos que forman una "pareja a la Caín y Abel" (Cate Arries 131). Al principio comparte la indiferencia e indolencia de su marido Julio, el cual contesta a las acusaciones de un inspector de policía de ser "comunista", "rojo" o "contra Franco": "Yo no me he metido nunca con nada ni con nadie. No me importa más que mi negocio" (102). A continuación, María se acerca cada vez más a la actitud atrevida y políticamente comprometida, a la idea de la lucha por el progreso, que defiende su exnovio Juan, de quien está todavía enamorada: "Y, asido a esa idea, fui descubriendo que era necesario ayudar a su marcha y que un muchacho como yo debía, naturalmente, desbrozar caminos e ir a la vanguardia..." (126).

Sin embargo, antes de devenir alegoría de la libertad al servicio de los perseguidos y oprimidos por el fascismo, lo cual ocurrirá al final de la pieza, María tiene que dejar atrás definitivamente el triángulo amoroso con Julio y Juan, así como cualquier tipo de compromiso individual. Esto vale también para las relaciones que mantiene con personajes femeninos como Emilia, su cuñada, o Juana, su compañera de camino, en las que se vislumbra una solidaridad femenina y una confianza recíproca que se impone aún con más fuerza en el drama *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*, el cual, en cierto sentido, "podría considerarse su secuela" (Borrás 63).

### 3. *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo* (1946)

*El rapto de Europa* "continúa el tema de la invasión de Europa por los nazis" (Borrás 110). El subtítulo de la pieza, "drama real en tres actos" (55), se refiere al hecho de que el argumento ficticio tiene una base histórica real: el trabajo del *Emergency Rescue Committee*, una organización no gubernamental que ayudó a más de dos mil refugiados a salir de la Francia colaboracionista, ocupada por los nazis y gobernada por el régimen de Vichy. La obra está dedicada "A Margaret Palmer"

(57), la colaboradora del director de la organización, Varian Fry. Palmer sirvió también de modelo a la protagonista del drama, Margarita Dodge<sup>7</sup>.

### 3.1. Argumento

De acuerdo con los hechos históricos, el drama tiene lugar en Marsella, en 1941. La trama narra la historia de las acciones humanitarias de Margarita Dodge, una norteamericana “de sesenta años” (61). Junto con algunos colaboradores, entre los que se cuentan el periodista Bob Williams y el anarquista Bozzi, el dueño de un “taller de ebanistería en el puerto viejo de Marsella” (81), Margarita organiza, desde un cuarto de hotel, la huida de los refugiados anti-nazis que vienen a buscar su ayuda. Uno de ellos es Rafael Santos, que había sido coronel del ejército republicano español. Para él se planifica que se escape en un barco a Lisboa y desde allí se traslade a México. Mientras tanto, las cosas se complican, no solamente por la presencia de la joven amante de Rafael, Adela, y la llegada de su mujer Luisa y de su hijo, sino también por las presiones del Consulado de Estados Unidos y la revelación de sus planes de fuga al gobierno de Vichy. A pesar de todas estas adversidades, hasta el final hay esperanza de que Santos pueda salvarse. El drama termina así con un mensaje optimista puesto en boca de la protagonista: “No hay mal que por bien no venga” (124).

### 3.2. Trayectoria

Al contrario de María, la protagonista de *Morir por cerrar los ojos*, Margarita, no sufre ninguna transformación. El personaje ya está completamente hecho cuando se sube el telón. Por lo tanto, todas las escenas representadas sirven principalmente para mostrar su compromiso modélico, sus convicciones morales, sus incansables esfuerzos humanitarios, su sentido práctico y su optimismo inagotable, en resumen, todo lo que la hace parecer a los ojos de los demás “un ángel” (63), en palabras de Francisco Martínez, uno de los personajes que le pide ayuda: “una mujer extraordinaria [...] tan humana que hasta las piedras la quieren” (102), según su colaborador Bob Williams; o “la campeona del sentimiento y la filantropía” (109), como expresa cínicamente Adela, la amante de Rafael.

Sin embargo, esto no excluye que lleguemos a saber algo sobre su vida anterior, el origen de su pensamiento político y, sobre todo, la motivación psicológica de su compromiso, a través de sus propios relatos. Nos enteramos por ejemplo de que había trabajado toda su vida, aunque era rica –“traducía” (107)–, de cómo había empezado a comprometerse contra el fascismo y entendemos también la naturaleza de su altruismo: “Mire usted, Adela, creo que lo que me empujó a despreciar el fascismo es ese clima policíaco de desconfianza que ha desatado por el mundo. Esa horrenda incertidumbre acerca de lo más auténticamente humano” (108). En un momento, Adela, que está obviamente celosa de Margarita porque la supone enamorada de Rafael, la acusa de no ser nada más que una vieja egoísta e hipócrita: “¿No vemos viejos verdes perdidos por jovencitas? ¿Por qué no ha de haber también viejas desdentadas con los sesos revueltos por mozos todavía de buen ver como tú?” (89). Al enfurecimiento de Adela, Margarita contesta tranquilamente, dirigiéndose a Rafael:

¡Déjala! En cierta manera no deja de tener razón. Lo único en que se equivoca es en la calidad del amor. Por lo que fuera, que no me parece ésta la ocasión oportuna para contarnos mi vida, yo no conocí nunca el cariño de un hombre. Y ahora os quiero, no a ti solo, Rafael. A muchos. A miles. Os quiero un poco como si fuérais mis hijos. Y os quiero como hubiese querido que fuese el que no conocí nunca: amantes de un mundo mejor y en lo posible buenos, inteligentes, sanos. (89-90)

Según palabras de la propia Margarita, su compromiso se nutre de una sublimación de “eros” en “agape”, en caridad, que la ha transformado en esta monja secular, virginal y desinteresada, enteramente entregada al servicio de la humanidad, a la que los otros se dirigen respetuosamente como “la señorita Dodge” (79) o “miss Dodge” (78, 85). A pesar de ello, Margarita está dotada de un desconcertante erotismo que se manifiesta sobre todo en sus relaciones con otros.

### 3.3. Relaciones

Margarita se presenta dos veces en albornoz, una vez saliendo del cuarto de baño (61) y cubriéndose con él después de haberse desnudado (118). Además, en varias ocasiones se hace alusión al interés que suscita en hombres como Rafael Santos (70) o Bob Williams, quien quiere llevarla consigo a China (117). No obstante, ella misma está bastante desilusionada de los hombres. Al respecto le dice a Adela: “Quizá no se trata de querer o no querer. Los hombres no son tan valientes como nosotros” (109)<sup>8</sup>. Al ex-oficial Rafael le reprocha que obedezca más a sus “sentimientos” y su “vanidad herida” (101) que a su razón. Asimismo, comenta la actitud de Bob hacia las mujeres del modo siguiente: “Y una mujer es una mujer. Tanto monta una como otra. No me lo niegues” (116).

Pero la relación con Adela es diferente. Antes de invitarla a trabajar con ella en el comité de rescate, lo cual ocurre al final de la pieza, Margarita le cuenta una anécdota de su vida muy reveladora:

Cuando yo tenía su edad, fui una vez hasta el Lago Ontario. Éramos tres amigas. Hacía un frío de todos los diablos. Llevábamos nuestras tiendas de campaña. Por la mañana, el agua del lago estaba cubierta por una ligera capa de hielo. Los abetos estaban blancos de escarcha, como la hierba. Y gritando, nos echábamos a nadar, rompiendo la costra ligera. ¡Qué frío! ¡Qué bueno...! ¿Por qué no vamos el sábado a Cassis? Volveremos el lunes, temprano. (108)

El ejercicio matinal de robustecer y “masculinizar” el cuerpo femenino ilustra la convicción de Margarita de que es necesario extinguir sus deseos íntimos –“patea tus deseos” (110), aconseja a Adela– y de que “también el ser dura para una misma trae, a veces, felicidad” (110). El recuerdo de su juventud, que comparte con Adela, presenta un mundo sin varones, en el que dominan el *female bonding* y la sororidad, no exentos de un erotismo lesbiano subyacente. La huérfana Adela (107), quien opone a Margarita durante mucho tiempo una resistencia agresiva y recelosa, al final del drama termina por abrazarla como a una madre adoptiva: “¿Me deja usted que la abrace?” / “Con toda el alma, hija” (123).

### 4. De algún tiempo a esta parte (1948)

En cierto modo, un mundo sin varones lo encontramos también en *De algún tiempo a esta parte*. Escrito durante los primeros meses del exilio de Aub en París en 1939, no se publicó hasta 1948. Es su primera obra dramática del exilio, hoy en día valorada por la crítica como “una obra maestra, una joya literaria, uno de los mejores monólogos del teatro universal del siglo XX” (Lázaro 8). Además, precisa Ricardo Doménech, “Si *De algún tiempo a esta parte* es una gran obra teatral y literaria, no lo es por su testimonio político –aun siendo este, como es, magnífico–, sino por el personaje de Emma” (11)<sup>9</sup>.

#### 4.1. Argumento

La acción dramática está ambientada en la Viena de 1938, poco tiempo tras el *Anschluss*, la anexión de Austria a la Alemania de Hitler. Emma, una mujer burguesa de “sesenta años” (72), de origen francés, está limpiando un teatro mientras cuenta a su marido muerto cómo su vida ha cambiado en los últimos meses. A pesar de que sus padres se habían convertido al catolicismo, es considerada por las autoridades del Tercer Reich como judía. En su monólogo, Emma se acuerda de los tiempos felices cuando era todavía la esposa de Adolfo, un ingeniero austriaco de gran prestigio y dueño de una fábrica de celuloide. Entonces era la señora respetada por todos en su casa y la madre orgullosa de Samuel, un hijo prometedor, destinado a una carrera diplomática. En el momento en que habla, sin embargo, está completamente sola: Adolfo había muerto fusilado en el campo de concentración de Dachau, y Samuel, recluso en una cárcel controlada por los republicanos en España. Arrojada de su casa, está obligada a trabajar de criada para la familia nazi que ha llegado a ocupar su propia habitación. Aunque tiene que barrer las calles para los nuevos gobernantes y dormir en una buhardilla fría, no ha perdido la esperanza, como manifiesta su última frase: “Pero un día vendrá la libertad...” (81).

#### 4.2. Trayectoria

Bajo el impacto de los golpes de la historia y la pérdida de sus parientes, Emma experimenta un proceso de toma de conciencia y de emancipación provocado por las circunstancias que es similar al de

María en *Morir por cerrar los ojos*. Como esta, es inicialmente una esposa burguesa, conservadora y apolítica, solo preocupada por su bienestar privado y admiradora fiel de su marido y de su hijo. Aunque odia “a todas las guerras” y “siempre había creído que era cosa de hombres, y que en el fondo [estos son] unos brutos” (55-56), se enorgullece del estatus social de su marido: “¡Qué bien te sentaba el uniforme de oficial de ingenieros!” (54).

Es solamente después de haber perdido todo que se convierte en una figura alegórica y patética, en la que confluyen el odio y el deseo de venganza colectivos “de todas las víctimas no sólo del nazismo sino de cualquier régimen totalitario” (Lázaro 18). Poco antes de terminar su monólogo, ella misma se da cuenta de este cambio: “Siempre te dije que yo no servía para nada. Y lo creía a pies juntillas. Pero ahora creo que el Señor quiere probarme que, por lo menos, sirvo para sufrir y aguantar, y que puedo, aun con mi cuerpo débil y menudo, odiar como un gigante” (79)<sup>10</sup>. El frío —un símbolo recurrente en su discurso— que siempre sentía en sus manos y todo su cuerpo, finalmente ha cedido al calor del odio: “Lo que tengo ahora es odio, y eso calienta” (48).

### 4.3. Relaciones

En cuanto a su relación con otras personas cabe notar que en su caso la pérdida de su marido y de su hijo, esto es, la privación de los principales vínculos masculinos por la fuerza del destino, es la condición para que pueda asumir el papel de portavoz colectivo. Aún más: la distancia forzada con respecto a su vida anterior le permite dirigir una mirada crítica a su marido, de quien afirma que nunca tuvo “iniciativas audaces” (80), y a su hijo, de quien no está segura de que no fuera fascista. Esta duda constituye otro leitmotiv del texto: “Daría cualquier cosa por saber si Samuel llegó a ser de ellos o no” (37). Por otro lado, Emma expresa su solidaridad con su amiga Emilia Kühne, una activista desilusionada de la Guerra Civil española que se suicida, si bien no tiene el valor de acompañarla en sus últimos momentos (67).

### 5. Algunas propuestas de interpretación

Tal y como ha quedado patente, el nuevo protagonismo de mujeres que se puede observar en el drama del exilio de Max Aub va

acompañado de un proceso de toma de conciencia político-social de las protagonistas, ya se presente el resultado de este proceso en escena, como en el caso de *El rapto de Europa* o *siempre se puede hacer algo* y de *De algún tiempo a esta parte*, o el proceso mismo, como en *Morir por cerrar los ojos*. Al final, todas las protagonistas se convierten en heroínas alegóricas: de la libertad como María, de la caridad como Margarita, o de la venganza como Emma. Para hacerse combatiente, monja o vengadora al servicio de un colectivo de oprimidos y perseguidos, tienen que despojarse poco a poco de sus deseos corporales, intereses privados y lazos personales, sobre todo con los hombres: maridos, amantes e hijos. Al mismo tiempo, se fortalecen los lazos con otras mujeres a favor de una nueva solidaridad femenina. Entre las características fundamentales de este proceso de transformación heroica se cuentan su origen y desarrollo en una situación histórica y existencial límite —la amenaza por el fascismo y la persecución por los nazis— así como que acaba siempre con una nota optimista, de modo que a pesar de todo se abre un camino para el futuro.

¿Cómo debemos interpretar este proceso? Quisiera proponer tres respuestas: primero, es un eficaz recurso retórico. Al escoger a protagonistas femeninas y al convertirlas en heroínas sublimes, Max Aub dramatiza y fortalece el mensaje político-humanista de sus dramas y, según las circunstancias, los tiñe de erotismo. Segundo, es un homenaje al nuevo protagonismo de la mujer en la sociedad contemporánea. En este sentido, a través de sus personajes femeninos Max Aub alude al cambio real y concreto del rol social de las mujeres, sus nuevas libertades en la Segunda República y su participación activa en la Guerra Civil española. Tercero, es un indicio de la crisis del varón. Al resaltar la función salvadora de las mujeres, Aub llama finalmente la atención sobre el hecho de que los desastres de la guerra, la opresión totalitaria, la violencia desenfrenada y la persecución de inocentes en su mayor parte son obra de una cultura y de una historia dominada por hombres.

## NOTAS

1. Respecto a la literatura del exilio de Max Aub véanse Kemp, *The plays of Max Aub*, 109-202, Borrás, Aznar Soler, *Los laberintos del exilio*, y Buschmann 183-244; sobre la relación entre género y exilio en el teatro republicano, Vilches-de Frutos, Nieva-de la Paz, López García y Aznar Soler.
2. Véanse, respecto a los personajes masculinos, José Monleón, quien afirma: "Juan, el revolucionario de la obra, investido de cierto carácter de portavoz del autor" (62), y Cerstin Bauer-Funke, que llama a Rafael Santos "el alter ego de Max Aub" ("das Alter Ego Max Aubs" 203).
3. Las citas de las tres obras teatrales de Max Aub aquí analizadas se refieren a las ediciones más recientes de Carmen Venegas Grau (*Morir por cerrar los ojos*, 2007), José María Naharro-Calderón (*El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*, 2008) y Esther Lázaro (*De algún tiempo a esta parte*, 2018).
4. Durante muchos años, la gran mayoría de las obras teatrales de Max Aub no fue representada. Esto ha cambiado últimamente. *El rapto de Europa* se estrenó por primera vez en España el 22 de noviembre de 1999 (Naharro-Calderón 54) y el monólogo dramático *De algún tiempo a esta parte* el 27 de julio de 2012, interpretado por la actriz Esther Lázaro (*Dossier de prensa*).
5. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Artisei, Cate-Arries, García Antón y Venegas Grau.
6. Un análisis más detallado de esta transformación se encuentra en García Antón (136-137).
7. Consúltense, para el trasfondo histórico-autobiográfico del drama, Naharro Calderón y Bauer-Funke.
8. José María Naharro-Calderón comenta esta frase de la manera siguiente: "La valentía, el arrojo y la decisión frente a la cobardía de los hombres, es rasgo característico de las protagonistas de origen francés en estas obras francesas. *Morir por cerrar los ojos*, *Campo francés*, *El rapto de Europa*" (134).
9. Puede verse también Kemp 1999, Arie, Lluch Prats, Buschmann (209-215), y Aznar Soler 2014.
10. "Ante nuestros ojos, Emma va aumentando en dimensión hasta dejar de ser un personaje individual para convertirse en personaje colectivo" (López 97).

## BIBLIOGRAFÍA

Arie, Vicente. "El exilio aubiano como referencia imaginaria en los monólogos de Max Aub". *Entre actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*. Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin, eds. University Park, PA: Estreno, 1999 (221-229).

Artesi, Catalina Julia. "El exilio como intertexto en el teatro hispánico". *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*. Juana Alcira Arancibia, ed. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1993 (401-411).

Aub, Max. *Morir por cerrar los ojos. Drama*. Carmen Venegas Grau, ed. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2007.

\_\_\_\_\_. *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*. José María Naharro-Calderón, ed. Madrid: Biblioteca de la Cátedra del exilio, 2008.

\_\_\_\_\_. *De algún tiempo a esta parte*. Esther Lázaro, ed. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2018.

Aznar Soler, Manuel. *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2003.

\_\_\_\_\_. "El exilio escénico del dramaturgo Max Aub". *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento, 2003 (191-197).

\_\_\_\_\_. "Tiempo y tragedia en *De algún tiempo a esta parte* de Max Aub". *Judaísmo y exilio republicano de 1939*. José-Ramón López García y Mario Martín Gijón, eds. Madrid: Hebraica Ediciones, 2014 (113-139).

Bauer-Funke, Cerstin. "Der Raub der Europa in Max Aubs Exildrama *El rapto de Europa* o siempre se puede hacer algo (1945) [Mythenbearbeitung als Krisendiskurs". *Europa gibt es doch... Krisendiskurse im Blick der Literatur*. Florian Kläger y Martina Wagner-Egelhaaf, eds. Paderborn: Fink, 2016 (203-223).

Borrás, Angel A. *El teatro del exilio de Max Aub*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1975.

Buschmann, Albrecht. *Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil*. Berlín y Boston: De Gruyter, 2012.

Cate-Arries, Francie. "Escenarios espectaculares: *Morir por cerrar los ojos* (1944), de Max Aub". *Culturas del exilio español entre las alambradas. Literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945*. Francie Cate-Arries, ed. Barcelona: Anthropos, 2012 (121-141).



- Doménech, Ricardo. "De algún tiempo a esta parte: El comienzo". *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 678 (2003): 9-11.
- Dossier de prensa. "De algún tiempo a esta parte de Max Aub por Esther Lázaro".  
[http://cedros.edaddeplata.org/docactos/5997/Dossier\\_de\\_prensa/Dossier\\_de\\_prensa05997002.pdf](http://cedros.edaddeplata.org/docactos/5997/Dossier_de_prensa/Dossier_de_prensa05997002.pdf)
- García Antón, Cecilia. "Max Aub. La epopeya del hombre trasterrado. Sobre *Morir por cerrar los ojos*". *Revista de Literatura*, 55.109 (1993): 129-138.
- Kemp, Lois Anne. *The plays of Max Aub. A kaleidoskopic approach to theater*. Madison: Wis. University (Phil. Diss.), 1972.
- \_\_\_\_\_. "El Max Aub trágico". *Entre actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*. Martha T. Halsey y Phyllis Zaitlin, eds. University Park, PA: *Estreno*, 1999 (231-235).
- Lázaro, Esther. "Del drama individual a la tragedia colectiva". *De algún tiempo a esta parte*. Esther Lázaro, ed. Sevilla: Renacimiento, 2018 (7-20).
- Lluch Prats, Javier. "De algún tiempo a esta parte. La tragedia europea en clave de monólogo". *Diablotexto*, 7 (2003/2004): 129-148.
- López, Estela R. *El teatro de Max Aub*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1976.
- Monleón, José. *El teatro de Max Aub*. Madrid: Taurus, 1971.
- Naharro-Calderón, José María. "Actualidad de *El rapto de Europa* (1946)". *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*. José María Naharro-Calderón, ed. Madrid: Biblioteca de la Cátedra del exilio, 2008 (11-54).
- Sanchis Sinisterra, José. *Ñaque. ¡Ay, Carmela!* Madrid: Cátedra, 1998.
- Venegas Grau, Carmen. "Introducción". *Morir por cerrar los ojos. Drama*. Carmen Venegas Grau, ed. Sevilla: Renacimiento, 2007 (9-77).
- Vilches-de Frutos, Francisca, Pilar Nieva-de la Paz, José-Ramón López García y Manuel Aznar Soler, eds. *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*. Amsterdam y New York: Rodopi, 2014.