
De algún tiempo a esta parte:
*la tragedia europea en clave de monólogo**

Javier Lluch Prats

(Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)

En el París de 1939, Max Aub escribió un estremecedor relato que narraba la experiencia de una burguesa —de origen judío— en Viena, tras la anexión alemana de Austria ocurrida meses atrás. Con pocos retoques, lo adaptaría al teatro en forma de monólogo, publicándolo en 1949 en la editorial mexicana Tezontle, con el sugerente título *De algún tiempo a esta parte*.

1939 marcó el inicio de un dramático período en la biografía del escritor. El comienzo del exilio también originó en Aub un irrefrenable deseo de escribir, de testimoniar: por un lado, en su narrativa, entre 1939 y 1942 abordó los acontecimientos de la Guerra Civil española en los primeros relatos y novelas de *El laberinto mágico*; por otro, en el teatro y la poesía abrió su perspectiva a la gran tragedia que asoló Europa por entonces.

Literatura, pues, escrita bajo el signo del testimonio, de la necesidad de contar los acontecimientos que acaecían en Europa y de manifestar la repulsa aubiana a sistemas autoritarios, a la falta de libertad y de justicia. Sorprende, pues, «la intensidad y la originalidad de la literatura que [Aub] fue escribiendo en esos primeros años, pero sorprende aún más su urgencia, su rabia, su empeño quijotesco

* El artículo aquí publicado procede de una ponencia leída en las Jornadas *Max Aub: dalla farsa alla tragedia*, celebradas en la Universidad de Verona los días 13 y 14 de junio de 2003.



contra la adversidad y contra la muy previsible indiferencia» (Muñoz Molina, 1999: 82).

Y sorprende, asimismo, que Aub no sólo escribiera en una buhardilla de París —en la que deseaba aislarse para escribir sin pausa¹—, sino en cuantos lugares conformaron su periplo. Valga señalar que, en 1941, en el buque de carga Sidi Aicha, camino del campo argelino de Djelfa, concibió *San Juan*, tragedia publicada en México en 1943; en Argelia soportaría la experiencia que originó los versos del *Diario de Djelfa* (1944); y en 1942, en su viaje a México desde Casablanca, escribió el texto del que surgirían *Morir por cerrar los ojos* (1944) y, más tarde, *Campo francés* (1965).

Circunstancias tan adversas no impidieron que entre 1939 y 1949 se enmarcara el período fundamental de su producción dramática, mediante la que comunicó cuanto conmovió al hombre de su tiempo, recurriendo a la inmediatez de las tablas para denunciar hechos padecidos por él en primera persona o vividos muy de cerca. La visión del pasado inmediato ofrecida por Aub lo convirtió en voz de testigo que da necesariamente testimonio (F. Ruiz Ramón 1971: 279), llevándolo a ser «el escritor español contemporáneo más atento y vigilante, más dramáticamente consciente ante los sucesos que ensangrentaban el mundo» (J. R. Marra López, 1964: 11). El propio Aub valoró su obra como testimonio: «Mi teatro, al igual que mis novelas, no hace más sino dejar constancia de lo que vi y cómo lo vi (a través de otros)» (Isasi Angulo, 1973: 4). En su diario, el 25 de marzo de 1954 anotó: «*San Juan, No, De algún tiempo a esta parte, el Diario de Djelfa* y tantas cosas más no son, no quieren ser otra cosa que un testimonio» (Aub, 1998: 236-7). Y en el prólogo de *Tres monólogos y uno solo verdadero* (1956), incluido más tarde en su *Teatro completo* (1968), Aub escribió:

El paso del tiempo, hasta hoy, no lleva a mis personajes a rectificar nada de lo dicho: todo está igual. Si no fuera así, tampoco enmendaría las planas; cuanto escribí, si algún valor tiene, es el de testimoniar; con lo que rebajo no poco mi mérito, todo para el tiempo —que no es de envidiar para los españoles. / Día llegará en que lo que dije no cuente. Ojalá sea pronto (1968: 745).

En la literatura aubiana, con *De algún tiempo a esta parte* irrumpen sus orígenes familiares, la aproximación al devastador drama colectivo europeo y al tema de los judíos, el desprecio, la tortura y la aniquilación de las violencias racistas y

¹ El 25 de mayo de 1951 anotó en su diario: «La buhardilla. Por primera vez en mi vida puedo sentarme a escribir pensando sólo en escribir. Solo, completamente solo, horas y horas». M. Aub (1998: 188).



antisemitas, temas presentes también en *San Juan* (1943), *Morir por cerrar los ojos* (1944), *El rapto de Europa* (1945), *Comedia que no acaba* (1950) o *No* (1952) y, por consiguiente, esta escritura dramática sitúa a Aub en un lugar preferente en la literatura española de temática ligada a Alemania².

En el monólogo, Aub ya despliega las que serán claves axiales de su obra: la política, la traición, el amor, la libertad, la justicia y el testimonio, y recurre igualmente a un personaje femenino burgués y a las vicisitudes de pareja que primarán en su producción siguiente. En suma, claves en consonancia con el «dar cuenta de la hora en crónicas más o menos verídicas», que el escritor menciona como labor de novelistas y dramaturgos de su tiempo en *Hablo como hombre* (1967: 40).

De algún tiempo a esta parte supone la apertura de un ciclo: representa el paso de su teatro de preguerra, caracterizado por la incomunicación, al de su compromiso con la historia europea. Con su hábil manejo de la técnica monológica (Orazi, 1996) y la ambientación en un teatro, Aub consiguió enfatizar la imposibilidad del diálogo. Porque lo relevante es, precisamente, que se trata de un diálogo que fracasa: el interlocutor de Emma, la protagonista, está muerto, y ella está absolutamente sola en un mundo que la rechaza y en el cual ha pasado a ser *otra*.

En un acto único, adecuado para el teatro de temas políticos y de denuncia (Monti, 1992: 137), el uso del monólogo hay que relacionarlo con la exploración de nuevas estrategias de Aub: recuérdese que, en la etapa en que escribió este texto, en sus primeros *Campos* surgen los monólogos interiores de Rafael López Serrador, Paulino Cuartero o Julio Jiménez. Pero además, como apuntó J. L. Sirera (2002: 41), el exilio intensificó en Aub su necesidad de contacto directo con el público, y en este monólogo elimina los personajes que pudieran distraer al espectador. En este sentido, Aub le dijo a Lois A. Kemp (1977: 8):

Al escribir, entonces, yo soy el público, el espectador, y no el autor o creador. Oigo, veo, y pienso en la impresión que me produce a mí lo que voy diciendo. Eso es fundamental en todo buen teatro, creo. [...] Me interesan los personajes. En un monólogo, no meto al personaje en relación con nadie, y así lo puedo estudiar mejor.

Si a nuevos lectores, nuevas lecturas, ésta analizará *De algún tiempo a esta parte* —a partir de los matices de su texto y su pre-texto— como excelente muestra de la escritura aubiana, de su movimiento: por una parte, hacia una mayor comunicación en su teatro (como se ha dicho, ocupa un lugar de transición entre la

² Sobre este tema y su recepción en Alemania, J. Rodríguez Richart (1996: 203-217) y M. Figueras (2003: 53-67).

incomunicación y el deseo de diálogo); por otra, hacia la configuración del texto, a través de las variantes de autor de los testimonios conservados. Y en último término, la lectura incidirá —*se moverá*— en torno a la vigencia del monólogo de Aub.

1. El texto: acto único en la Viena de 1938

La acción en *De algún tiempo a esta parte* tiene lugar en un teatro de Viena en 1938, en una fecha muy próxima a la noche de los cristales rotos, el nueve de noviembre de aquel año, cuando los ataques en los territorios del Reich contra los negocios y las sinagogas de los judíos anunciarían su atroz destino. Meses antes, en marzo, el ejército alemán había invadido Austria. El monólogo nos muestra el trágico devenir de Emma, una mujer de sesenta años, creyente, católica, pero con sangre judía, como su marido: «Esa sangre que siento hervir en mí como si no fuese mía, y que me saca de quicio y me enfurece» (396)³.

Que la acción se desarrolle en un teatro es muy significativo porque aporta autenticidad al monólogo. La acotación inicial (y única) ya nos informa de cómo el escenario del teatro en que Emma se sitúa pasa de ser un salón burgués a una pobre buhardilla. De modo que el teatro es el lugar que presenta las dos caras de Emma, su transformación, que ella misma explica: antes, acomodada y tímida. Después, decidida, afrontando con valentía los acontecimientos de su presente.

Emma, francesa, se dirige a su marido, Adolfo, austriaco, fusilado en el campo de concentración de Dachau. A través de un discurso íntimo y fragmentado, ella va refiriéndole cuanto sucede en la ciudad que compartieron, en donde ha pasado a limpiar el teatro desde el que habla y a ser criada en la que fuera su casa: «Mañana tengo que ir a casa. A limpiar el comedor, nuestro comedor, Adolfo, nuestro comedor, que ahora es de éstos» (397).

Su monólogo se articula sin aparente orden lógico, entremezclando los recuerdos de su otra vida con el presente que le toca vivir: «¿Te acuerdas de Trieste? ¿Y de Salzburgo? ¿Y de aquel teniente de caballería? ¿Te acuerdas, di? Si no hubiese recuerdos, ¿para qué se viviría?» (395). Discurre entre pasado y presente evocando espacios, objetos y momentos compartidos con Adolfo, así como con otro ser cercano, su hijo Samuel, fallecido en tierras españolas. La pérdida de ambos se agudiza porque no sabe dónde fueron enterrados. Y ambos son vistos a través de Emma —como subrayó R. Doménech (2003: 10)—, cuyas vacilaciones no conceden univocidad sino que llevan al lector a aventurar respuestas.

En el texto se recalca un tema que subyace al tiempo histórico delimitado: la situación que Emma padece dibuja la figura del otro, ya que desencadenada la

³ Entre paréntesis se indica la página de procedencia de las citas, tomadas del texto de la edición crítica publicada en las *Obras Completas* (M. Aub, 2002).



catástrofe, la salvación no estaba garantizada. Así las cosas, a cualquiera podía tocarle, como a Emma (como a Max Aub), quien lo denuncia al inicio del monólogo:

Ahora no se sabe nada: esta es la cuestión, no se está seguro de nada. Ahora mismo puede venir un policía, un agente, un portero, un cualquiera, y prohibirme que me lave por la mañana. Y no estamos en Alemania, no, sino en Viena. En Viena, y en 1938 (394).

Todo ha cambiado, incluso Viena. Y sus manos —que ni su marido reconocería— son el signo revelador y metafórico de su cambio y su toma de conciencia, del paso del apocamiento a la descarga de rabia. Son el motivo recurrente cuya variación Emma destaca mucho, como si se viera desde fuera con los ojos de otra:

Tengo las manos agarrotadas; las puedo mirar como si no fuesen más, rojas, oscuras. Y yo estudié, mi título estaba en un marco de caoba... Era en la otra vida. Me quedé enrollada por el frío, las manos heladas; ya no me desnudo más que para lavarme por la mañana. Eso sí, me sigo desnudando del todo. Eso no me lo podrá quitar nadie, nadie (394). [...] ¡Qué lástima que no me puedas calentar soplándome entre las manos! (396). [...] ¿Ves mis manos? Decías, ¿cuántas veces?, que mis manos eran finas y largas. Míralas. Callos y sabañones (397). [...] ¡Cómo he cambiado, Adolfo! Pero tú me reconocerías; las que no conocerías serían mis manos (398). [...] Sí, no me mires las manos (406).

El cambio de Emma, que habla como una burguesa vienesa⁴, se resalta a través de la actitud de rechazo de un amigo de Samuel (Franz Vollmer), de sus vecinos (los Weber, ya *otros*), de la traición de los que habían sido sus amigos (Grossmann)⁵. Emma, justamente ella, que esto «nunca hubiera creído que fuese posible» (396).

Además, Emma, ama de casa, contempla lo que un día fue íntimamente suyo, ahora usurpado por otros (Pedraza, 1996: 314). Y se convierte así en una excelente cronista de las pérdidas cotidianas. El tiempo la ha llevado a una amarga

⁴ Así la veía Aub, según refirió a L. A. Kemp (1972: 409). En este sentido, R. Doménech (2003: 10) destacó que Emma representa a la mujer europea del primer tercio del siglo XX de clase burguesa, una mujer que utiliza un lenguaje coloquial de un nivel medio sin localismos. Por ello, escribirlo en español y que resulte creíble es un hallazgo literario destacable.

⁵ Se suman a los muchos personajes que Emma alude: Enrique y Guillermo, sus hermanos; Emilia, María, otras amigas, su familia, vecinos..., lo cual resulta muy aubiano, si pensamos en la predisposición del escritor para crear personajes, como hace, por ejemplo, en *El laberinto mágico*.

soledad, acentuada por la pérdida de las pequeñas cosas (las sábanas, el sillón del marido, los cacharros, el florero, la vajilla azul...), que reiteran el gesto de mutación:

Pero a los del principal, a los Weber, los recuerdas, ¿no? ¡Hay que ver lo que hiciste por ellos! Y yo les presté la vajilla azul para la fiesta que dieron el día de los sponsales de su hija mayor; seguro que a ti se te ha olvidado. Pues bien, abrieron la puerta, el otro día, cuando yo estaba descansando en su rellano. Abrieron, me vieron y volvieron a cerrar. Yo seguí para arriba y me paré en el descansillo del tercero. Debieron de entreabrir la puerta y oí cómo dijeron: «Ya se ha marchado. Menos mal. Yo no sé cómo esa gente no se da cuenta de la diferencia de los tiempos.» ¿Te das cuenta, Adolfo? ¡La diferencia de los tiempos! ¡Y no hace aún año y medio que me pidieron prestada la vajilla azul!... (400).

Pero ante la soledad, ella no busca —ni le sería posible encontrarlo— consuelo alguno:

Estoy sola, Adolfo, sola. Tú no sabes lo que es eso. En las horribles historias de la guerra que contabas, siempre tenías compañero. Para mí los otros soy yo, yo sola, y los muertos (395). [...] Que no me consuele nadie, que nadie rebaje mi pena. Nadie me consuela, esa es la verdad (396). [...] Por eso no quiero que me consuele nadie (397). [...] No quiero que me tengan lástima (398). [...] No quiero que me consuele nadie, nadie (399).

En su discurso catalizador de recuerdos, Emma alterna sensaciones y memorias familiares, sucesos acaecidos a terceros y precisos acontecimientos históricos: la Primera Guerra mundial, la Guerra Civil española, el *Anschluss*, la noche de los cristales rotos, tan reciente para ella. Acontecimientos por los cuales se expresa el devenir de la tragedia europea a través del tema de la guerra.

Emma vivió la del 14 desde una posición alejada: no le gustaba pensar que sus hermanos y Adolfo se enfrentaban en ella, aunque disfrutaba paseando con su marido, comandante condecorado; después, la española, le angustió por la ausencia de su hijo; luego, Aub, como un adelantado a los hechos, anticipó a través de Emma lo que estaba por llegar: el desprecio, la tortura, la aniquilación (entonces, las noticias que circulaban por Europa no hacían suponer los extremos del horror del nazismo).

Por medio del comentario acerca de Richter, un amigo de la familia, Aub inserta en las palabras de Emma la mención sobre la guerra española, «aquella guerra, que todavía sigue» (399). La visión externa de un extranjero y el puesto que ocupaba Samuel (secretario del Consulado de Austria en Barcelona) permiten aproximarse a dos relevantes hechos: por un lado, a la actuación de quienes lucharon por la libertad con una solidaridad sin par: las brigadas internacionales: «Es gente



que ha venido de todas partes de la tierra. Comprendes, ¿no? Fueron a pelear a España no sólo por los españoles, sino por la libertad de todos» (401). Por otro, al papel de las embajadas extranjeras en el transcurso de la contienda. Emma duda, no puede aceptar que su hijo supiera lo que ocurría con la valija diplomática, la evasión de capitales: «Aunque quizá lo que él hacía no estaba bien hecho. Pero yo creo que no se podía negar» (399).

En la evocación del pasado con Adolfo, Emma recuerda los sucesos de la noche de los cristales rotos, cuando «Todos gritaban como locos» (405), y lo hace a través de dos episodios reveladores del antisemitismo. Éstos aportan una de las frecuentes representaciones de la masa en los dramas aubianos⁶ e introducen también el horror que puebla tantos textos de Aub⁷. Un primer episodio tiene lugar en el contexto de las tiendas judías asaltadas. Emma cuenta con detalle la brutal agresión a Edmundo, hijo de unos conocidos judíos que se ha visto obligado a barrer las calles. El efecto es mayor cuando Emma dice que Edmundo es sordo, es decir, está aislado e indefenso, es *otro*. Al principio, hubo una provocación verbal; luego, Emma rememora con espanto lo ocurrido:

Lo cogieron, los unos por los pies, otros por los brazos, y lo balancearon como una escoba, cabeza abajo, frotándole los morros contra las baldosas de la acera. Cada vez había más sangre. Y yo no podía apartarme. ¿Te das cuenta? No podía. Al chico debieron de clavársele cristales en la cara. [...] Pisotearon a Edmundo, que se fue arrastrando por los suelos, hasta su casa. [...] A una mujer, que gritaba más que nadie, le dio un ataque de nervios y se cayó, y la pisotearon. Parecían poseídos del demonio (405).

El tiempo pasa y la sinrazón crece:

Toda Alemania se ha vuelto ciega y sorda. Tienen ojos y no ven, tienen oídos y no oyen. Ya no tienen miedo de Dios, sino de sí mismos. Ya nadie tiene miedo de Dios. Ni ellos ni nosotros. Ellos porque persiguen y matan, nosotros porque tenemos sed de venganza y no queremos que nos consuelen (401).

En segundo lugar, Emma se detiene en otro hecho histórico: el incendio de la sinagoga de Viena. De nuevo, describe la atrocidad de las agresiones, poniendo de

⁶ Como resaltó S. Monti (1992: 29) con relación al coro de los vecinos en *Crimen* (1931), entre otras obras.

⁷ Recuérdese, por ejemplo, el inicio del relato «Santander y Gijón» (1941), en el cual se describe el hospital de Valdecilla con imágenes similares: «¿No habéis oído nunca a una mujer con el vientre deshecho, con un feto en los brazos? ¿Y una muchacha con una rodilla colgando? [...] una sola rodilla cercenada por bajo y colgando del muslo». Vid. M. Aub (1994: 99-106).

relieve la indiferencia y la cobardía de buena parte de la población. En la locura colectiva, un hombre enorme, miembro del Frente del Trabajo, abofetea a un muchacho bien vestido, que es objeto de una extrema brutalidad:

Yo no podía apartar mi vista. Mientras, detrás, se quemaba la sinagoga, pero ya nadie hacía caso. Interesaba más la sangre [...] El joven se derrumbó, y el gigante le aplastó la cara con sus botas y se volvió, muy satisfecho, limpiándose las manos. Entonces un viejo muy atildado, que se parecía un poco al padre de Marta, con un bigote blanco y botines, alzó un bastón y hundió su cabo en el ojo derecho del infeliz. Primero se quedaron todos quietos, y hasta me parece que se echaron un poco para atrás; pero es posible que eso fuese solo un movimiento mío; no sé, lo cierto es que luego se echaron todos encima del caído y lo fueron arrastrando por la calle. La cabeza rebotaba contra los adoquines, y el ojo seguía veinte centímetros más lejos unido a la cabeza por un cordón sanguinolento. Eso lo vi yo, Adolfo, yo, doña Remilgos. ¿Te das cuenta? Yo. Y aún vivo, y aún hay quien no quiere enterarse (408).

Y en aquella Viena del 38, la tragedia de Emma apunta la vía de escape: América, tierra acogedora de tantos desterrados —como Max Aub— que representa para Emma el símbolo de libertad que fue en la conciencia fugitiva de quienes huyeron de Europa:

Quizá me oiga Susana, allá en América. [...] me ha escrito, desde Chicago, diciéndome que haga todo lo posible para intentar salir, que ellos me mandarán el dinero que me haga falta. En seguida vinieron los de la policía a decirme que acepte. Lo mismo hicieron con la tía María, y cuando recibió los dólares se quedaron con ellos, para pagar sus impuestos... (403).

Pero el camino de la libertad está trabado por la crueldad nazi: «¡Si alguna vez pudiese ir a América!... Pero no me dejarán salir nunca, nunca. ¿Con qué dinero? Si me lo envían, se quedarán con él» (406).

Al final, Emma se queda dormida, mas la despierta una sirena y ella se endereza enérgicamente y lanza un grito esperanzado: «Pero un día vendrá la libertad» (410). Es el deseo de libertad que recorre el texto circularmente, una libertad ahogada por los nazis, contra quienes ella no elude su acusación: «¿Por qué habrá creado Dios tales monstruos? (395) [...] Tú, que estás allí, del otro lado: ¿qué les hacen? Debe de haber un infierno especial para ellos. Peste. (397) [...] Delirios de raza» (399).



2. El pre-texto: la «1ª versión»

Como he mencionado, el monólogo es portador de estilemas presentes en muchas de las creaciones posteriores de Aub: el tratamiento del conflicto europeo, el tema de los judíos, la persistente defensa de la libertad y la justicia, los elementos biográficos (el origen francés de Emma y austríaco de Adolfo, la persecución, los campos de concentración, España, Alemania...). Así también, desde la perspectiva filológica, *De algún tiempo a esta parte* muestra la constante búsqueda de estilo mediante la reelaboración de la escritura, proteica incluso en momentos extremadamente difíciles de la vida de Aub.

La transmisión del texto es la siguiente: Aub lo escribió en 1939, mas no debió de conservar el manuscrito (al menos no ha aparecido en su legado hasta ahora, ni hay noticia de él; pudo ser uno de los que Aub perdió al abandonar París). Hasta nosotros ha llegado una versión mecanografiada, quizás del mismo año, hoy conservada en la Fundación Max Aub (ms. 9 de la Caja 26 del Fondo de Manuscritos del teatro aubiano). En 1949, Aub publicó el monólogo en la editorial Tezontle, en edición numerada de doscientos ejemplares solamente. En 1956, junto con *Monólogo del Papa* y *Discurso de la Plaza de la Concordia*, lo recogió en *Tres monólogos distintos y uno solo verdadero*, obra publicada también por Tezontle, que en 1968 apareció en su *Teatro Completo*, publicado en México en la colección Biblioteca de Autores Modernos de Aguilar. Y en 2002, por vez primera se publicó su edición crítica en el volumen VII-A de las *Obras Completas de Max Aub*.

De algún tiempo a esta parte

París, 1939 (?) «1ª versión», mecanografiada, conservada en la Fundación Max Aub
1949. México: Tezontle (1ª edición)

1956. *Tres monólogos distintos y uno solo verdadero*. México: Tezontle

1968. *Teatro completo*, México: Aguilar

2002. *Obras Completas*, vol. VII-A, Valencia, Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim (1ª ed. crítica)

La que Aub denomina «1ª versión» del monólogo se presenta sin fecha alguna, con portada y veintitrés folios. Es un documento de la fase pre-editorial que nos informa de la génesis del texto, en cuyo proceso posterior a la redacción se inserta. Posibilita interpretar las pulsiones de una escritura encaminada a su fijación última (no definitiva, pues el autor la modificó, como se ha indicado, ulteriormente). Por ello, a pesar de que Aub (1998: 236-7) lamentara su «falta de tiempo —y de gusto— para volver sobre lo hecho, retocarlo, aguzarlo, quitar y poner», su obra es

un óptimo ejemplo de la escritura entendida como reescritura, del texto *último* como consecuencia de un momento de equilibrio dentro de su recorrido genético.

La «1ª versión» permite, pues, analizar un estadio intermedio del texto y señalar, a partir de las variantes, interesantes aspectos de su constitución y de la configuración del personaje. La mayor parte de los cambios fueron realizados con pluma —tan aubiano— y con lápiz rojo. Las modificaciones escritas a máquina son escasas. Por lo tanto, todo parece indicar que hubo una doble revisión del texto, efectuada posiblemente ya en México.

En la portada se hallan dos anotaciones: «1ª versión» y «monólogo», pero no aparece la significativa dedicatoria «A cualquiera» que Aub insertó en la primera edición. Una indefinición que apuntaba la advertencia inicial de Emma: a cualquiera podía tocarle. Además, allí encontramos tachado el título inicial, *Emma Blumenthal*, nombre de la única protagonista, cuyo apellido sólo conoceremos si leemos el elenco de personajes del drama en acto único *No*: «EMMA, es Emma Blumenthal, la *De algún tiempo a esta parte*»⁸. Esta variación del título manifiesta nuevamente la capacidad de Aub para la elección de los paratextos (por poner un solo ejemplo: *El laberinto mágico*). Y en este caso fue un gran acierto porque constituye un indicador catafórico muy preciso que sugiere la idea de cambio, movimiento y actualidad.

Esta «1ª versión» tampoco contiene la indicación de «Acto único», que Aub incorporó en la edición de 1968 (no aparece en las anteriores), ni la única acotación del monólogo, que caracteriza al personaje y ubica la acción en un teatro. En cambio, a final de texto, consta el siguiente paréntesis (ausente en las sucesivas ediciones del texto):

(Este monólogo se puede, quizá, representar. Si llegara el caso me gustaría que la actriz representara lo dijese ante el escenario desnudo, sin tela de fondo alguna, con las escaleras, telones, accesorios de la obra precedente a la vista, con el traspunte y los actores andando, de puntillas, por el fondo, con algún que otro maquinista escuchando. Una triste cama de hierro esmaltado de blanco en una de las esquinas del tablado debe de bastarle a la actriz para todos sus juegos).

En las ediciones de 1956, 1968 y 2002 el texto se abre con la acotación mencionada:

Un salón gótico. La actriz aparece acurrucada en un gran sillón. Tan pronto como habla, los tramoyistas empiezan a desmontar el decorado y la protagonista a

⁸ Emma aparece allí en el lado soviético: «Una vieja desgrefiada, que estaba acurrucada sobre los barriles, se levanta y empieza a hablar en un tono profético que acaba por llamar la atención de todos» (Aub, 1968: 734). Y recita la Biblia desde un púlpito improvisado, con el juicio perdido, hasta que se la llevan a la fuerza por loca.



fregar el suelo. Al alzarse el forillo queda patente el escenario desnudo. Después, los obreros plantan otro decorado, pobre, abuhardillado, con un camastro y una silla por todo ajuar. Todo sin ruido. Entre bastidores pasan traspunte, actores, electricistas, el consueta y el avisador. El alumbrante prueba luces, lo cual las permitirá apropiadas al monólogo. Al final, la actriz se queda sola. Muévase sin más acotación que la de su genio... Es de noche; en Viena, y en 1938.

En cambio, en la primera edición, el texto de la acotación difiere en el fragmento entre «*Después [...] monólogo*»:

Tan pronto como los obreros dejan la escena vacía empiezan a plantar un pobre camastro abuhardillado, con un camastro y una silla por todo ajuar. Todo ello con el menor ruido posible. Entre bastidores pasan las personas que generalmente se mueven por allí: traspuntes, actores, electricistas, etc... Páranse a veces a escuchar; otras atienden a sus quehaceres. Pruébanse luces, lo cual las permitirá apropiadas al monólogo.

En la «1ª versión» Aub dispuso que Emma se dirigiera abiertamente al público a través de una interpelación, «Ustedes no saben nada», que aparecía en la intervención primera de la protagonista. Su anulación posterior enfatiza la soledad de Emma en el teatro, pero también remarca en el texto la condición transitoria de la escritura aubiana hacia la comunicación, cuya problemática se plantea en el texto.

Las variantes no son meras «erratas de mecanografía» (que las hay), como se indica en la edición crítica (Aub, 2002: 48). En la «1ª versión» encontramos algunas muy significativas, como la que anula la relación filial entre Susana y Emma, subrayando más aún la soledad de la protagonista:

- Quizá me oiga mi hija, Susana, allá en América. ¿Sabes que no se pueden marchar los Feichmann dejan marcharse a los Lowenthal al Brasil? (f° 13 - 403)⁹

⁹ Para interpretar la codificación utilizada en la transcripción de variantes, debemos saber que el texto en negrita y subrayado corresponde al texto de la «1ª versión» que no pasó al texto último porque se modificó con posterioridad. En negrita, subrayado y tachado figura cualquier cancelación en la «1ª versión»; tras ella, si la hubo, aparece la variación en negrita (subrayada si se canceló; sólo en negrita si se mantuvo). En negrita sin subrayar, las adiciones al texto original mantenidas ulteriormente. Con letra en superíndice figuran las interpolaciones al texto. Entre paréntesis se ubica el texto en los folios de la «1ª versión» y en las páginas de la edición crítica (2002). En la «1ª versión» parece claro que hubo, al menos, una doble corrección de dicho texto, puesto que así se desprende del uso de tinta azul y lápiz rojo. No se indica aquí si se hicieron primero unas u otras modificaciones. Todas conforman el conjunto de variantes de la «1ª versión», tras el cotejo con el resto de ediciones del texto.

Aub modificó también el lugar en que previsiblemente Samuel había muerto: optó entre «campo» y «pueblo» español, entre Albacete y Barcelona; anuló la mención de la Exposición Universal de Barcelona (1929):

- ¿Qué le pasaría a Samuel en Barcelona Albacete Barcelona? Se murió en el Pueblo Español un campo. Él era todavía pequeño, era cuando había la exposición en Barcelona no recuerdo si era Albacete o qué. Era algo de D. Quijote No recuerdo, por lo menos hace diez años. Nunca supimos si murió en la cárcel o en un campo (fº 6 - 398).

La treintena de variantes entre el texto publicado en 1949 y el de 2002¹⁰ demuestra que Aub modificó la «1ª versión» en la primera edición, que revisó nuevamente en 1956. En la edición de *Teatro Completo* (1968) apenas hubo intervención del autor. Algunos ejemplos de esta reescritura son:

- voluntarios extranjeros, se encontraron solos en medio de enemigos las líneas enemigas (fº 13 - 403). En [1949]: «voluntarios extranjeros, jóvenes y viejos, antiguos soldados, obreros de París, de Berlín, de Cuba, campesinos de todas partes, se encontraron solos».
- Morirse solo Morirse sola es una cosa más difícil que con otra persona (fº 17 - 405). En [1949] y [1956] el texto procede de la «1ª versión»: «Morirse solo».
- Estuvo con Emilia hasta el final. Se envenenó. y así es como Emilia Kühne se envenenó, con la mano de María en la suya. María estrechó su mano hasta que se murió (fº 17 - 406). En [1949] y [1956]: «María tuvo su mano en la suya hasta que se murió».
- Veintisiete años que habíamos vivido allí. Veintisiete años, Adolfo: te das cuenta, ¿no? Habíamos vivido allí veintisiete años (fº 18 - 406). En [1949] coincide con la «1ª versión».
- que Félix tenía medía un metro ochenta y cinco y calzaba el 456 del 46 (fº 20 - 408). En [1949]: «calzaba el 46».
- ¿Y si por el contrario hubiese sido como Grossman? O sería, ¡quién sabe! ¡vete tú a saber!, como Grossmann (fº 21 - 409). En [1949] y [1956] coincide también: «¡quién sabe!».

¹⁰ Excepto la «1ª versión», que no figura como testimonio, a partir del texto base escogido (1968), en esta edición se dispusieron las variantes textuales en el aparato crítico. No recoge variantes ortográficas o de puntuación, que tampoco aquí se tienen en cuenta por no tener mayor trascendencia crítica. *Vid.* M. Aub (2002: 411-12).



En esta ocasión, el texto de la «1ª versión» ha sido cotejado con el de la edición crítica, lo que permite ampliar el conocimiento del texto. Como testimonio con valor crítico, la «1ª versión» muestra el dinamismo del proceso creativo textual mediante cambios obtenidos por supresiones (eliminación de elementos léxicos):

- Y cómo te aprobaba yo ¡Cómo te aprobaba yo! (fº 8 - 399).
- Y las pasaste moradas, Adolfo de todos colores (fº 22 - 409).

Adiciones (aumento):

- perdóname si sigo pensando alguna vez en suicidarme. **Sabes muy bien que no lo haré nunca, a pesar de Emilia Kühne.** Tú me retienes y me detendrás (fº 2 - 395).

Transformaciones (modificaciones y sustituciones; cambios de orden, de lugar):

- Más colas. ^{Horas y horas.} Me dijeron en la comisaría que volviera En la comisaría me dijeron que volviese (fº 19 - 407).

Entre ellas, hay varias que son interpolaciones al texto primario:

- ¿Te acuerdas de la guerra ^{del 14} Adolfo? (fº 12 - 402).
- Ahora se le iba, ^{al muchacho,} la cabeza de un lado para otro (fº 20 - 407).
- Tú sabes que esl ^{pobrecito es} sordo ^{como una tupia} de verdad de nacimiento (fº 15 - 404).

En su conjunto, por un lado, hay variantes que afectan a los nombres de los personajes:

- No consta el nombre del canciller Schussnigg («Schussning» en todas las ediciones previas a 2002): Tú sabes muy bien que Estás enterado de que el canciller sigue detenido en el hotel Metropol. Pues bueno Te voy a contar una cosa que me dijeron ayer, para que la repitas allá: Schussnigg, el canciller, sigue detenido en el Hotel Metropol (fº 2- 395).
- enfrente vive uno que fue amigo de Samuel: le recordarás Ricardo Franz Vollmer (fº 10 - 401).

- Entonces yo de decirle lo del chico Samuel le dije (fº 10 - 401).
- Porque si es así, esto es todavía más terrible que todo lo nuestro. Esto me lo decía ayer Sofia Blumenthal Golorin es todavía peor que si hubiese sido por miedo. [...] Como ayer dijo Sofia (fº 10 - 401).
- Juana Susana me ha escrito, desde Chicago, diciéndome que haga todo lo posible para intentar salir (fº 14 - 403).
- la tintorería de Anna los Schiller (fº 15 - 404).
- Luis Edmundo, el hijo mayor de Paul los Schiller, (fº 15- 404). En la «1ª versión» no aparecía *Schiller*. Como en el caso previo, Aub debió de variarlo posteriormente.

Por otro, hay variantes que atañen a las transformaciones de tiempos verbales:

- Y ahora te has estás muerto y Samuel se ha está muerto. Estás muerto; Samuel está muerto, y yo viva (fº 2 - 395).
- Y que se iban han ido a pelear a España Fueron a pelear a España (fº 11 - 401).
- Y nos fuimos a aquel pueblecito, a sesenta kilómetros de Viena. Löwenwald. ^{Aún lo estoy viendo. Y la casita.} Entonces eras ya ya eras comandante (fº 12- 402).
- Había ido Me fui a casa de Marta. Nunca me he podido acordar de a por qué fui a casa de Marta aquel día. Al desembocar en la avenida (fº 14 - 404).
- Pisoteaban al pobreito a Edmundo Pisotearon a Edmundo (fº 16 - 405).
- Yoa no sé si te que creerás lo que te voy a contar, pero porque no quiero decirte te diré más que lo que he visto, y porque lo vi con mis ojos; porque lo que cuentan... (fº 20 - 407).
- Primero se quedaron todos quietos, y aun me parece es posible que se volvieron echaron un poco atrás, pero me parece es posible que fui yo sola ^{fuese un movimiento mío}, no sé, pero hasta me parece que se echaron un poco para atrás (fº 21 - 408).

Y el abanico en despliegue de las restantes supresiones, adiciones y transformaciones es el siguiente:



- Tal como lo cuento Tengo las manos completamente agarrotadas; las puedo mirar como si no fuesen más de frías y de daño que me hacen el frío, rojas, oscuras. Udes. no saben nada. Ni la primera letra del alfabeto. Yo era una mujer que había hecho sus mis estudios. Y yo estudié, mi título estaba en un marco de caoba... (fº 1 - 394).
- los miembros de los otros se tiene menos frío está más caliente (fº 1 - 394).
- Tampoco has sabido te figuras a qué miseria. No te puedes figurar en qué miseria (fº 2 - 395).
- A la tía Raquel, a la mamá, a todos (fº 3 - 396).
- Como si hubiésemos llegado a lo alto de una montaña. Aquel verano que fuimos a Suiza y subimos a la Jungfrau... El frío lo llevamos dentro. Adolfo, la temperatura es un cuento de niños (fº 3 - 396).
- Hemos sido tan felices. ¿Verdad que tú crees que Samuel no lo era? ¿Verdad que no es posible? ¿Verdad que Samuel no lo era? ¿Verdad que no es posible? (fº 3 - 396).
- he aprendido, a la fuerza, a aguantarme. Quizá no te lo creas, pero hasta me da gusto. Por eso no quiero que me consuele nadie. que aguantarse es un placer gusto. Un pecado Debe de ser pecado (fº 4 - 397).
- ellos se sirvieron de las Embajadas extranjeras como de refugios, y que el gobierno respetó todo esto, ^{aún subiéndolo,} pero que cuando dejamos Gobierno republicano las respetó, y que allí se organizaron y procuraron mandar noticias (fº 7 - 398).
- «No le hagas a nadie lo que no quisieras que te hicieran»: ^{ese era tu lema.} (fº 8 - 399).
- Hoy sería capaz de cualquier cosa, si yo pudiese ser útil, si yo pudiese hasta de matar (fº 8 - 400).
- la pastelería de Cristina Goetz, ella saldría de su cacharrería pastelería a la puerta (fº 9 - 400).
- Iba también con un amigo compañero suyo con otro señor, de más edad (fº 10 - 401).
- Creo que es ^{social-demócrata o} comunista o algo así, y que [...] palabras: comunista o ^{social-demócrata} -socialista. No sé si es social-demócrata o comunista. No me he atrevido a

preguntárselo. Además, son palabras que yo no sabría pronunciar de verdad (fº 11 - 401).

- **Hasta 1919 no volvimos a la ciudad.** No volvimos aquí hasta 1919 (fº 12 - 402).
- por causa de **la** su rebelión (fº 13 - 402).
- Como cuando tomamos el metro, en París, **como sardinas,** ^{tan apretados} no hace más de diez años (fº 16 - 405).
- **Yo creí morir^{me}, Creí morirme.** La guerra **me parece a mí que** debe de ser una cosa así, aunque vosotros contéis otra cosa para tranquilizarnos. Creí morirme (fº 16 - 405).
- reponer hasta donde pudieron. **Todo para el partido, dicen.** ^{Así vivimos. Esta es nuestra casa, Adolfo,}
^{la nuestra} Todo para el partido, a lo que dicen. Así vivimos. Esta es nuestra Viena, Adolfo. La nuestra (fº 18 - 406).
- Yo fui a abrir cuando llamaron a la puerta; tú te estabas afeitando, ¿te acuerdas? Íbamos a salir **esa** aquella noche (fº 18 - 406).
- Cuando llegué, ya se le veía el esqueleto **de** a la cúpula (fº 20 - 407).
- **su puño enorme** ^{con toda su fuerza} **en medio de la cara, un puñetazo feroz.** entonces, con toda su fuerza, le asestó su puño enorme en medio de la cara: un puñetazo feroz (fº 20 - 408).
- nosotros le propusimos que se quedara, ya que sabía bastante **el** español para ayudarte en **los negocios** el negocio, [...] a pesar del aceite, **aceite y de los mañana** de las moscas y de los «mañana» (fº 21 - 409).
- Venecia, en nuestro viaje de bodas? Sí, ^{el} de esmalte rojo (fº 22 - 409).
- Me preguntaste qué me habían parecido aquellos frescos **que a lo que dicen son una maravilla,** y yo te hablé de **la instalación eléctrica que acababan de poner allí** luz eléctrica, que acababan de instalar para que se vieran mejor las pinturas. **Nosotros teníamos todavía el gas, hasta un año después no nos pusieron la electricidad. Pero te llevaste un disgusto aquel día en Florencia** Siempre te dije que yo no servía para nada. Y lo creía a pies juntillas (fº 22 - 409).
- las tres pecas grises de tu **antebrazo** brazo derecho, pegadas a tu pecho [...] Dicen que te fusilaron **contra la alambrada.** porque intentaste escaparte, que te mataron contra la alambrada (fº 22 - 409).



- Solo una vez te vi pasar del rojo al blanco y **tumbar derribar** la mesa y romper la vajilla que **tenías** estaba en ella... Y fue por una **menudencia** minucia... **Decías** Dijiste que yo tenía la culpa... No te lo voy a discutir ahora, pero **yo** creo que **él** no **tenía** **tenías** razón... La cacerola estaba demasiado caliente y **él se te quemó** quemaste los dedos y de ahí nació **su** tu enfurecimiento... (fº 23 - 409 y 410).

3. La modernidad del monólogo aubiano

Con relación a este monólogo, la valoración de la crítica ha sido muy positiva, y ahí quedan, entre otros, los juicios de J. Monleón (1971: 71) y J. L. Sirera (2002: 43), para quienes figura entre las mejores obras dramáticas de Aub. R. Doménech (2003: 11) lo considera una gran obra teatral y literaria por el extraordinario personaje de Emma, de conmovedora humanidad y poderosa individualidad. Y para F. Ruiz Ramón (1970) es una obra maestra del teatro occidental contemporáneo que expone la tragedia de la condición humana. En una carta a I. Soldevila (2003: 247, n. 3), el 16 de marzo de 1954 Aub le decía: «Si tiene la oportunidad de consultar la colección completa de esta revista [*Cuadernos Americanos*] encontrará dos monólogos *De algún tiempo a esta parte* y *Discurso de la Plaza de la Concordia*, de los que el primero es sin duda de lo mejor que he escrito». Afortunadamente, aunque tarde para su autor, este texto consiguió ver cumplido el deseo de Aub de ser teatro, es decir, de confrontarse con los espectadores en la representación, como ocurrió en Valencia en 1980 y 1995¹¹.

La grandeza del monólogo radica en que su condena trasciende el presente en que fue escrito, la realidad histórica que Aub y sus contemporáneos vivieron. Por lo tanto evidencia la perduración, la clarividencia, la actualidad de Aub, definido por A. Muñoz Molina (1999: 78) como figura egregia de la cultura europea, «pero sobre

¹¹ El *Teatro Estable del País Valenciano* lo puso en escena los días 22, 24 y 25 de mayo de 1980 en el Homenaje a Max Aub, bajo la dirección de Casimir Gandía, en cuya versión interpretaron el texto dos actrices: Anna Ángel y Pilar Librada. Del 1 al 5 de marzo de 1995, en versión fiel al original dirigida por Vicent S. Genovés, Carmen Belloch interpretó a Emma en el Teatre Rialto. Para los detalles del estreno de 1980 y de su recepción en la prensa valenciana, *vid.* F. Bartrina (1996: 817-819) y P. Moraleda (1996: 228). En la edición crítica (2002: 470) se incluye la ficha de representación del monólogo, que no recoge las noticias siguientes: F. Bartrina (1996: 820, n. 17) informa de que parece ser que en 1982 se representó sólo un día en el Real Coliseo Carlos III de Madrid, según noticia de José Monleón en *Diario 16*. Según me confirmó Nel Diago, la actriz Anna Gómez dirigió el monólogo en México secuenciando el texto para la escena. Además, el texto figura en la Serie Teatro de Nuestro Tiempo de Radio UNAM; fue transmitido en 1961, 1971 y 1985. Y en *La Gallina ciega*, el 27 de octubre de 1969, Aub recuerda a Nuria Espert interpretando su monólogo, y con ella a «esa vieja Emma que cumple, poco más o menos, hoy, treinta años» (1995: 548-9).

todo de las ruinas de Europa»¹². *De algún tiempo a esta parte* refleja el conflicto de las reacciones extremas del hombre enfrentado a un momento de crisis. En él se pueden señalar dos claves fundamentales: la emotividad de las palabras de Emma aporta una clave lírica al texto. Su valor moral, la clave reflexiva, el sentido último que viene condicionado por cuanto impregna el texto: el compromiso de Aub con la historia europea, la autenticidad de los acontecimientos históricos seleccionados y la situación, igualmente auténtica, que un monólogo ambientado en un teatro provoca desde el mismo escenario sobre el espectador.

El monólogo, uno de los mejores textos de Aub, es paradigma del teatro que A. del Hoyo (1968: 32) definió como teatro de la libertad, porque «el anhelo y defensa de la libertad está en la raíz de su conducta humana y de su quehacer dramático». Es, pues, una advertencia ante el despecho con que habitualmente se mira y se percibe al otro, pues cualquier día podría tocarnos ser *el otro* sin saber por qué, sin necesidad de haber hecho nada previamente, como le sucedió a Emma en la Viena de 1938, o al propio Max Aub.

Al concluir el prólogo añadido al monólogo en la edición de 1956, el autor deseaba que con el tiempo «lo que dije no cuente. Ojalá sea pronto». Pero, desgraciadamente, hubiera entendido el porqué de la vigencia de sus palabras en la Europa del siglo XXI. En definitiva, habría comprendido la necesidad de la fuerza ética de su discurso en torno al hombre, un hombre que un día llamó a su semejante *el otro*.

¹² Con relación a este texto, significativa es la novela *Sefarad*, publicada por A. Muñoz Molina en 2001, en la cual se reivindica la memoria para entender el presente y se presenta una poderosa voz narrativa claramente dirigida al lector, implicándolo con lo leído, desestabilizándolo cuando viene a decirle: ¿qué sería de ti si vivieras una situación semejante, si un día cualquiera tu vida fuera otra? Y con palabras similares a las que Emma recurre al comienzo del monólogo, se apela al lector: «Quién puede pensar [...] que tanta barbarie y sinrazón pueden prevalecer en un país civilizado, en pleno siglo veinte» (2001: 74).



Bibliografía citada

- AUB, MAX (1949), *De algún tiempo a esta parte*, México, Tezontle.
- (1956), *Tres monólogos distintos y uno solo verdadero*, México, Tezontle.
- (1968), *Teatro Completo*, México, Aguilar, Col. Biblioteca de Autores Modernos.
- (1971), *Los muertos*, México, Joaquín Mortiz.
- (1994), *Enero sin nombre: los relatos completos del Laberinto mágico*, prólogo de Javier Quiñones, Barcelona, Alba.
- (1995), *La gallina ciega*, Barcelona, Alba.
- (1998), *Diarios (1939-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba.
- (2002), *Primer Teatro. Obras Completas de Max Aub*, Joan Oleza (dir.). Vol. VII-A. ed. de Josep Lluís Sirera, València, Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim.
- BARTRINA MARTÍ, FRANCESCA (1996), «Los estrenos de obras teatrales de Max Aub en España (1975-1985)», en *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español»*, ed. de Cecilio Alonso, vols. I y II, València, Ajuntament, Col·lecció Encontres, II, pp. 811-824. [Actas 1996]
- DOMÉNECH, RICARDO (2003), «De algún tiempo a esta parte: el comienzo», en *Ínsula*, 678, Madrid, junio, pp. 9-11.
- FIGUERAS, MERCEDES (2003), «Max Aub en Alemania», en *Revista de Occidente*, Junio, nº 265, pp. 53-67.
- FUNDACIÓN MAX AUB, Manuscritos: teatro. Sign. 26/9, «De algún tiempo a esta parte».
- HOYO, ARTURO DEL (1968), «Prólogo», en Max Aub, *Teatro Completo*, México, Aguilar, pp. 9-38.
- ISASI ANGULO, AMANDO CARLOS (1973), «El teatro de Max Aub. Entrevista con el autor», en *Ínsula*, 320-321, Madrid, julio-agosto, pp. 4 y 5.
- KEMP, LOIS A. (1972), *The plays of Max Aub: a kaleidoscopic approach to theatre*, University of Wisconsin. [Tesis Doctoral]
- (1977), «Diálogos con Max Aub», en *Estreno*, III, 2, otoño, pp. 8-11 y 15-19.
- MARRA-LÓPEZ, JOSÉ RAMÓN (1964), «La obra literaria de Max Aub», en *Primer Acto*, 52, Madrid, mayo, pp. 8-14.
- MONLEÓN, JOSÉ (1971), *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, Col. Cuadernos Taurus, nº 104.
- MONTI, SILVIA (1992), *Sala di attesa: il teatro incompiuto di Max Aub*, Roma, Bulzoni Editore, Letterature Iberiche e Latino-Americane, Collana di Studi e testi diretta da Giuseppe Bellini, nº 34.

- MORALEDA, PILAR (1996), «Max Aub y su visión del teatro: entre las tablas y el "Fantasma del papel"», en *Actas 1996*, I, pp. 221-236.
- MUÑOZ MOLINA, ANTONIO (1999), «Max Aub: una mirada española y judía sobre las ruinas de Europa», en *Max Aub: veinticinco años después*, Madrid, Complutense, pp. 77-88.
- (2001), *Sefarad*, Madrid, Alfaguara.
- ORAZI, VERONICA (1996), «Estructuración y diferenciación de la técnica monológica en la producción teatral de Max Aub», en *Actas 1996*, I, pp. 325-336.
- PEDRAZA, PILAR (1996), «Los personajes femeninos en el teatro político escrito desde el exilio», en *Actas 1996*, I, pp. 311-318.
- RODRÍGUEZ RICHART, JOSÉ (1996), «Alemania, en la vida y la obra de Max Aub», en *Actas 1996*, I, pp. 203-217.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO (1970), *Historia de teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- SIRERA, JOSEP LLUÍS (2002), «Estudio introductorio», en *Primer Teatro. Obras Completas de Max Aub*, Vol. VII-A. *Vid. Max Aub* (2002: 15-49).
- SOLDEVILA, IGNACIO (2003), *El compromiso de la imaginación: vida y obra de Max Aub*, Valencia, Biblioteca Valenciana, Colección literaria.