

un determinado momento de la obra, una trampa en la que Franz tendría que poner a prueba su adhesión total e incondicional al partido. La joven no pasaría de ser una mezcla de agente provocador y de chivato —tipo, este último, al que Max Aub consagra una fobia obsesiva a lo largo de novelas, relatos breves y dramas—. La obra sería así una versión de otra pieza del teatro aubiano, *Los excelentes varones*, llevada al plano particular desde el plano estatal y gubernativo en que ésta se mueve.

La segunda solución, «que entrara la madre de Emma a preguntar por su hija y, al enterarse de su muerte, se retirara con el saludo fascista», es demasiado inhumana; tanto, que con ella se correría el riesgo de convertir la obra en un «pastiche» inverosímil. El temor de Aub de que «el público no alcance a comprender el horror de ese gesto» no se basaría tanto en una falta de fe en la sensibilidad del espectador como en el reconocimiento, por parte del autor de que tal gesto podrá haber ocurrido realmente —la Historia nos muestra, con excesiva frecuencia, hasta qué grado de crueldad y deshumanización es capaz de llegar el ser humano—, pero carece de verosimilitud, aun dentro de la convención dramática.

Si, tal como se sugiere en tercer lugar, toda la acción fuese sólo un sueño de Anna y «tras un oscuro la viéramos despertarse en un campo de concentración donde Franz es teniente», la obra así terminada no habría aportado nada a la «comedia que no acaba» ya que esta nueva situación —Anna prisionera/Franz, oficial nazi— es la consecuencia lógica de la acción que en ella se desarrollaba. Pero, como tal consecuencia, es un hecho *a posteriori* del problema que se plantea en la pieza y no un elemento necesario en su estructura.

Tampoco aportaría nada nuevo el hecho de que Franz fuese efectivamente judío, como se apunta en la quinta posible situación final. En este caso, sólo habría para el joven nazi tres salidas posibles:

a) Ser consecuente con el credo político-étnico que ha profesado hasta ese momento; es decir, considerarse a sí mismo como un ser maldito y, tal como había asegurado cuando Anna le planteó la posibilidad de tener origen judío, suicidarse.

b) Intentar huir antes de ser acusado de «confraternizar» con el pueblo judío. Este desenlace sólo conseguiría poner de relieve los potenciales atisbos de cobardía que ya le habían caracterizado en la obra «desarrollada».

c) Renegar inmediatamente de sus antiguas creencias y poner el amor por encima del fanatismo; situación que resultaría inverosímil por lo que encierra de brusca contradicción con el carácter que había mostrado hasta entonces el personaje.

Sólo en la cuarta solución apuntada por Max Aub subyace cierta esperanza. En efecto, el hecho de que «Anna se despertara en su cama, sola, y se levantara y se vistiera el uniforme de las juventudes hitlerianas», pondría de manifiesto que, aunque sólo fuese a un nivel onírico, el dogmatismo nazi había sufrido fisuras de tipo humanitario en uno de sus catecúmenos. Este punto e inesperado enfoque de la obra supondría un enriquecimiento del personaje femenino, desdoblado ahora en dos caracteres enfrentados dialécticamente en el subconsciente, y proyectados en esa pareja que se ama y se odia.

Pero, en definitiva, esta última no sería tampoco una auténtica «situación final», ya que dejaría abierto el mismo interrogante que la «comedia que no acaba» planteaba

en Franz, sólo que ahora trasladado al único personaje «verdadero». Para que la pieza así concebida pudiera encuadrarse en lo que tradicionalmente se entiende como «obra cerrada», Anna tendría que dar una clave —una frase, un gesto—, por medio de la cual el espectador pudiera comprender hasta qué punto se ha visto afectada por el sueño la personalidad de la joven nazi.

Es evidente que Aub *no ha querido* proseguir ninguno de los caminos que apunta porque considera que la pieza ya ha llegado a su momento más trascendental y definitorio; por eso, prefiere dejarla sin un desenlace explícito aun a sabiendas de que rompe una de las normas más tradicionales de la construcción dramática, rompimiento que la hace más sugerente y que, por otra parte, inscribe esta *Comedia que no acaba* dentro de la peculiar «manera» teatral aubiana, caracterizada tanto por la ruptura de técnicas y usos consagrados, como por la búsqueda de esquemas dramáticos nuevos y anticonvencionales.

Creemos que las palabras que Antonio Buero Vallejo dedicó a esta «experiencia abierta, muy propia del talante literario de Max», pueden explicar cómo esta aparente deficiencia de Aub como autor dramático no invalida su labor creadora ni lo aleja del universo teatral. Por ello, las suscribimos como cierre de esta reflexión sobre *Comedia que no acaba*:

«Las licencias que, como en la obra citada, Max Aub se tomara con el oficio serían —igual que las de Valle— libertadas de quien se sabe lejos de poder estrenar, más no indiferencia por los intrincados problemas de la construcción teatral ni torpeza frente a ellos. Por eso diría yo, más bien, que Aub pasó su vida radicalmente dentro del teatro, incluso en las obras que contradicen las formas constructivas al uso»²¹.

PILAR MORALEDA
Fleming, 6, 5.º, 4
CORDOBA-4.

Señales y garabatos del habitante (2)

¿Fellinición de Petronio o Satirición de Fellini?

Mi viejo interés por todo lo relacionado con Fellini funcionó una vez más. Allí, en la mesa de una librería ambulante, me hacía guiños el título: *En el rodaje del Satirición, diario entre bastidores*. Toda una promesa. Lo adquirí y a poco, casi en el mismo sitio, estaba metido en el asunto. La escritora, Eilen Lanquette Hughes, de esa escuela de

²¹ Antonio Buero Vallejo: «El teatro de Aub y su espera infinita», *Cuadernos Americanos*, CLXXXVIII, núm. 3, mayo-junio, 1973, pág. 66.

buen periodismo norteamericano, directa, imaginativa y sensible, es la autora del vasto reportaje. Se convirtió en la sombra de Fellini. Lo siguió a la playa, a las tiendas, al comedor, a la selección de sus estrafalarios o exóticos personajes, a los diálogos con Giulietta Massina, su mujer, a los vestuarios, al laboratorio de los maquilladores. Le sacó, también, sus buenas lonjas al cazurro Fellini, al hombre lleno de trampas y rodeos, al gran evasivo. Lo puso de infidente de sí mismo. Fellini se defiende a más no poder en ese libro. Pero, en el buen sentido de la palabra, sale mal parado. Lo que significa que, con más frecuencia de la que él mismo sospecha, se deja ver al desnudo: sentimental, cuasi llorón, meloso y colérico al mismo tiempo, redomado bribón doblado de asceta, conyuge dócil y bestia sagrada con muecas de payaso. Todo un hombre. Aparecen también los apuntes incisivos, inesperados (los de mayor ternura defensiva, precisamente) del combatido director. Su lasciva zalamería cuando está de buen humor, sus avances y retrocesos en el transcurso de la filmación, sus esperas, sus derroches de tiempo y dinero. La indagación, en fin, ha sido tan minuciosa y feroz que, lógicamente, salimos desconociendo por entero a Fellini. Su misterio queda intacto. Triunfó su tinta de calamar. No hay nada que más derrame oscuridad que el exceso de explicación. La esencia fellinesca en cambio, y por efecto mismo de la remoción indagativa, se nos ha revelado en toda su apasionante complejidad. Y, de paso, la leyenda de improvisación (que incluso es destacada y casi aplaudida como un ostentoso defecto nacional por uno de los críticos italianos, citado varias veces en el libro) ha quedado por los suelos. Fellini, esto queda bien claro, es la paciencia encarnada, el rigor (el suplicio) electivo, la invencible esperanza en medio del desorden. O sea, un creador al desnudo.

Ahora es a nosotros, a través de este vasto reportaje, a quienes toca seguirlo entre muñecos decapitados, entre pendones y altares sombríos, entre lábaros y máscaras agrietadas que, a lo mejor, no han de usarse en la filmación; entre perplejas mujeres, con las facciones repintadas para un inescrutable y lastimoso carnaval, que no saben lo que hacen o esperan allí, entre restos de fogones, en compañía de valetudinarios, mendigos y verdugos funambulescos. Atravesaremos también covachas avernales, plazas y templos atestados de soldados harapientos, bosques macerados. ¿Los restos de un naufragio, el universo de un delirante o las porciones de un colosal rompecabezas? Sólo Fellini puede o podría, o tal vez no podrá nunca, tener la clave de aquello. Pero asistimos, en la forma más directa posible, al afiebrado manejo o al aparente desapego de un artista por los elementos con que ha de expresarse. Asistimos a la intestinidad de una creación. Fellini entonces se nos aparece, indistintamente, tenso, agazapado o taciturno o con la mirada errante, idiotizada, respondiendo a múltiples y acosadoras preguntas por señas o monosílabos. Es el instante en que todo es posible. Súbitamente da una orden y la cámara engulle, de un violento tarascazo, un ángulo cualquiera de aquella patria del disparate. Siguen horas, días, semanas, de repetitivas amonestaciones, de gritos de estímulo o de coléricos rechazos, de recelos, de calma temible, de reincidencia indicativa, de nuevos y agotadores asaltos. Fellini como todo artista verdadero (que siempre, y más allá de cualquier fracaso, debe y tiene que ser de voluntad perfeccionista) no desfallece, no confía en nada ni en nadie, ni siquiera en sí mismo; no baja la guardia; tiene que librar cada una de sus batallas a puro pulso.