

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

El monólogo en el teatro de Max Aub

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/153100> since 2016-07-18T16:45:42Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

EL MONOLÓGO EN EL TEATRO DE MAX AUB

Veronica ORAZI

ABSTRACT • *The Monologue in Max Aub's Theatre*. This article focuses on the use and different typologies of monologue in Aub's theatrical production. The study demonstrates the existence of 'structural' and 'expressive' monologues (with their respective sub-categories), according to the functions that both fulfill in the plays. The variety and diversification of this process, which characterize the author's dramatic discourse, prove his strategical use of monologue. The analysis of the one-act play titled *María* (1964) shows concretely such a creative and communicative technique.

KEYWORDS • Max Aub, Spanish contemporary drama, short plays, monologue

1. Max Aub y el monólogo

En la producción teatral de Max Aub el empleo del monólogo es muy frecuente, tanto en piezas concebidas como tales y estructuradas de forma totalmente monológica¹, como en piezas en que la presencia de largos parlamentos brinda material ulterior para este tipo de investigación. Lo que determina tan elevada frecuencia del monólogo en el teatro del autor lo revela él mismo: "me interesan los personajes. En un monólogo no meto al personaje en relación con nadie, y así lo puedo estudiar mejor" (Kemp 1977: 9)². Aub expresaba de esta manera su interés por el personaje, sugiriendo al mismo tiempo el recurso más eficaz para penetrar su compleja naturaleza. Con el monólogo el autor matiza y reproduce la esencia de la dimensión individual en su realidad polifacética. La creación dramática del personaje y su manifestación en la escena aparecen, por consiguiente, íntimamente relacionadas con la técnica y el empleo del monólogo, con su estructuración y con la habilidad con que el autor la aprovecha para enfocar y presentar el personaje y su identidad múltiple.

A tal propósito, para detectar las estrategias compositivas del autor, es necesario analizar cómo forja el monólogo Aub para crear el instrumento apto a la expresión y a la amplificación de la interioridad del personaje. De hecho, según se verá, el estudio de los distintos niveles

¹ Por ejemplo *De algún tiempo a esta parte*, *Monólogo del Papa*, *Discurso de la plaza de la Concordia*, *María*. Todavía queda mucho por investigar sobre la técnica de producción del texto teatral del autor, especialmente sobre su monólogo; de hecho, de las notas siguientes y de la bibliografía final se puede inferir la objetiva escasez de contribuciones dedicadas al tema. Entre los estudios más destacados hay que recordar Moraleda 1989.

² Cfr. también Kemp 1972, II: 338-359; Puccini 1992: 134; Monti 2004; Aub 2002a; Aub 2002b; Aub 2006, Fobbio 2009, Sanchis Sinisterra 2010, Escobar 2012. Los diarios y los epistolarios resultan especialmente útiles a la hora de reconstruir el pensamiento del autor; en ellos se pueden rastrear afirmaciones muy útiles para el enfoque de varios aspectos de su producción; cfr. Aub 1998, Aub 2003, Aub-Ayala 2001, Aub-Guillén 2010, Aub-Soldevila 2006, Aub-Tuñón de Lara 2003.

monológicos descubre otra cara, en parte todavía desatendida, de la expresividad artística de Aub dramaturgo.

El análisis de la obra teatral aubiana permite sacar a luz los mecanismos y las dinámicas de la técnica monológica empleada y sus distintas tipologías. A cada una de ellas le corresponde, por supuesto, un específico papel funcional y al mismo tiempo expresivo y estético bien definido, cuyos rasgos artísticos y literarios concretan el discurso dramático de forma muy peculiar. Para una semiología del teatro del autor es muy importante poner de relieve los recursos estructurales y meta-lingüísticos con los que consigue matizar su mensaje, recursos que el espectador – o el lector – podrá descifrar sólo compartiendo los elementos constitutivos de sus estrategias expresivas.

2. Tipologías del monólogo aubiano

Desde un punto de vista estrictamente semiológico es posible identificar dos funciones constitutivas del monólogo: una función estructural, relativa a su construcción, a su configurarse como estructura de signos, y una función diferencial, relativa a la fuerza expresiva subliminal del enunciado. En cada monólogo se combinan ambas funciones, estructural y diferencial, alcanzando el signo así compuesto un potencial comunicativo cuyo impacto resulta enfatizado. La combinación de las tipologías estructurales y diferenciales origina una serie de subclases y cada una de ellas adquiere valor semiológico distinto según el tipo de combinación.

Para ejemplificar esta estrategia compositiva se aprovechará el acto único titulado *María*³, donde se aprovechan casi todas las posibilidades combinatorias del monólogo, destacando por consiguiente la habilidad con que el autor amplifica el potencial expresivo de cada una de ellas. Esta pieza demuestra cómo el ensartado de las distintas microsecuencias puede ensalzar la tensión dramática y la expresividad; se trata, pues, de un texto especialmente relevante a la hora de realizar el análisis semiológico de la obra dramaturgica.

2.1. Estructuración y tipologías estructurales

En esta categoría de monólogo el personaje:

Expresa sus pensamientos en voz alta;

la verbalización del flujo de conciencia abre un canal de comunicación privilegiado con el espectador, quien se relaciona directa y exclusivamente con el personaje.

Se dirige a sí mismo (a su doble, a una parte de sí, a su imagen reflejada); se produce, pues, un desdoblamiento de la individualidad.

Se dirige a un ser imaginario o ausente (Pérez Gallego: 167-191);

este tipo de diálogo concreta un alejamiento progresivo del ‘yo’ locutor de sí mismo, puesto que quien habla se dirige a un ser ficticio o que no está y que refleja la otredad objetivada; el interlocutor ya no es una parte del ‘yo’ del personaje, sino que se objetiva ulteriormente, incluso en los casos en que coincida con algo o alguien inmaterial.

En las tipologías que consisten en el diálogo del personaje consigo mismo o con un ser inmaterial, ficticio o ausente la comunicación se vuelve casi polifónica y la información se enriquece en los intercambios entre personaje, interlocutor, espectador.

Se dirige a un objeto inanimado (Kayser 1976: 260-271);

³ Estrenado en 1964, en la Radio Televisión Francesa e interpretado por Pilar Pellicer; luego fue presentado en la Televisión de la Universidad de México por Pina Pellicer. Ed. en Aub 1968: 1257-1263; luego en Aub 2002b.

en este caso, al grado máximo de objetivación del 'interlocutor' le corresponde el papel interlocutorio evidentemente pasivo.

Desde la perspectiva estructural, la presencia de cada tipología conlleva una distinta configuración compositiva del monólogo, que oscila entre dos polos: desde un enfoque totalmente subjetivo en la expresión del flujo de conciencia, hasta la máxima objetivación cuando el interlocutor es un objeto inanimado. En cambio, en las tipologías en que el personaje se dirige a sí mismo o a un ser imaginario o ausente se realiza un alejamiento progresivo del 'yo' emisor, hasta llegar al desdoblamiento: objetivándose en uno o más interlocutores ficticios (según se verá a continuación, en el acto único *María* la protagonista se dirige a la vez a su imagen, a una parte de sí – la bailarina –, a su doble) el personaje produce una serie dinámica de microsecuencias que enriquecen el texto dramático, evocan una imagen múltiple, amplifican el potencial expresivo y la tensión dramática, concretando una construcción textual perfectamente calibrada.

2.2. Diferenciación y tipologías expresivas

Forman parte de esta categoría tipos de monólogo diferentes:

Informativo

Narración de acontecimientos no representados, ni para representar en la escena; esta tipología contribuye al desarrollo temporal de la acción, evocando situaciones paralelas o preconizando hechos que el público no verá. Se crea así un continuum expresivo-emocional en la dimensión ideal-referencial, que le confiere coherencia a la narración.

Meditativo

Manifestación de las reflexiones personales del yo locutor, que refleja lo más hondo de su individualidad, permitiendo seguir el flujo de sus pensamientos.

Prescriptivo

Formulación una orden, de una invitación más o menos perentorias; esta tipología se concreta cuando el personaje intenta influir en su interlocutor, en los demás personajes, en el mismo desarrollo de la acción, estableciendo una relación de reciprocidad entre los niveles comunicativo y performativo.

Emotivo

Expresión de las emociones y los sentimientos, matizados en sentido pasional, que de otra manera no podrían percibirse sino de forma parcial, por ejemplo a través del gesto, los ademanes, la intonación de la voz, es decir de todos los elementos extra-verbales propios de la dimensión dramática; en este caso los elementos verbales y textuales refuerzan los no-verbales, permitiendo detectar la compleja red de implicaciones comunicativas de la pieza.

Resolutivo

Determinación de una decisión importante para el desarrollo de la acción⁴; aprovechando este mecanismo expresivo el autor consigue enfatizar los momentos clave de la dramatización, tanto a nivel textual como performativo; la expresividad queda amplificada al configurarse lo que se esté diciendo como acto en potencia, reflejo de algo que está a punto de producirse y que

⁴ Kayser (1976: 261) ofrece una clasificación diferente; monólogo técnico: sirve para no dejar vacío el escenario; épico: se emplea para comunicar al espectador sucesos anteriores que no han sido representados; lírico: un personaje expresa sus sentimientos y emociones; reflexivo: se hacen consideraciones sobre una situación o un tema determinados; dramático: se toma una decisión importante para el desarrollo de la acción. Finalmente, cfr. también la clasificación propuesta por Sanchis Sinisterra 2010.

puede realizarse en la escena, combinando el desarrollo y hasta el desenlace de la ‘narración’ con la concreta progresión escénica de la acción.

3. Funciones y praxis de la combinatoria aubiana

Las categorías estructurales y diferenciales detectadas resultan, pues, variamente combinadas en el monólogo aubiano y esto, es claro, amplifica las potencialidades creativas y expresivas de la pieza. De manera igualmente evidente, su presencia en los textos teatrales se concreta de manera distinta, debido a las elevadas posibilidades combinatorias que pueden aprovecharse a la hora de escribir un monólogo. Se verá a continuación hasta qué punto puede llegar la complejidad de este tipo de estrategia compositiva, que Aub emplea con especial habilidad.

Ambos aspectos constitutivos del monólogo, por lo tanto, el estructural y el diferencial, conviven en el mismo enunciado, originando un sistema expresivo metalingüístico que connota de forma precisa y supermatizada el mensaje de la obra teatral.

Por lo que se refiere al acto único analizado, es importante subrayar la frecuencia con que el autor pasa de una tipología a otra, ensartando series de microsecuencias: de hecho, cada categoría resulta sintetizada en frases brevísimas, enfatizando la expresividad y el mensaje de cada enunciado gracias a la condensación del discurso. Este tipo de construcción, aparentemente fragmentaria, refleja el flujo de conciencia, la expresión de lo más íntimo del individuo, que no es en absoluto un ser unitario, sino todo lo contrario. La concatenación de microsecuencias (con su gran variedad de combinaciones de los rasgos estructural y diferencial) amplifica la tensión dramática y permite divisar la complejidad del personaje y de su interioridad. Así Aub logra trazar un perfil del alma, de la mente humana, con todos sus matices, que se alternan, se confunden, se entrecruzan.

El acto único titulado *María* empieza con una conversación telefónica: la protagonista se dirige a un personaje ausente, casi un contacto con el exterior que, en su condición de inmaterialidad, permite mantener una perspectiva centrada en la individualidad de la mujer que en cambio está en la escena. A continuación ésta se dirige a sí misma, realizando una descomposición ulterior: al principio habla con su imagen, luego con su doble, luego con una parte de sí (la bailarina), en una alternancia entre imagen reflejada, *María* objetivada y una faceta de su individualidad. Esta alternancia de niveles en la objetivación de algunos rasgos del yo locutor la interrumpe sistemáticamente el flujo de sus pensamientos, en una reunificación de las distintas caras de la protagonista. En la parte conclusiva de la pieza, *María* se dirige a un objeto (el teléfono que suena con insistencia). Una vez más se asiste a una apertura hacia el exterior: al empezar la obra había aparecido el interlocutor telefónico, ahora en el desenlace de la acción el teléfono que sigue sonando de forma obsesiva representa otra irrupción de lo exterior en el microcosmos cerrado de la mujer. Es evidente que no es casual la presencia o por lo menos el acercamiento en el exordio y en el epílogo de la realidad externa, que se aproxima estratégicamente a la dimensión interior expresada por lo que se representa en la escena.

La rica variedad del aspecto estructural, potencialmente polimorfo, la concatenación y alternancia dinámica de las microsecuencias, suscitan y ensalzan una tensión dramática compleja, constante y polifacética, que consigue matizar además de forma peculiar los rasgos extra-lingüísticos del mensaje textual.

En la construcción de la obra destacan, pues, las potencialidades funcionales y expresivas del monólogo aubiano: el aspecto diferencial, al combinarse con el estructural en un juego de espejos, define el discurso semiológico de manera neta y clara.

Al analizar la función diferencial del monólogo, se percibe enseguida un detalle: la pieza se abre con una intervención de tipo indicativo, en que la protagonista le manda a su interlocutor

telefónico que siga su invitación; se trata de un exordio incisivo, de un signo fuertemente marcado. Luego aparece una intervención de carácter resolutivo, que aun siendo sólo potencial, está presente ya en la apertura, acompañada por la incertidumbre que conlleva la posición inicial, carente de antecedentes narrativos y escénicos. Por lo tanto, al levantarse el telón el autor dispone ya potencialmente el desenlace de la acción, según confirmará otra intervención sucesiva de tipo resolutivo. En la parte siguiente alternan las tipologías meditativa y emotiva, reflejo de las dimensiones reflexiva y emocional, en una interacción constante. Al subseguirse, o mejor dicho, al encajarse las dos tipologías una en la otra se produce una alternancia especialmente eficaz en sentido semiológico entre las esferas meditativa y emocional; las reflexiones del personaje surgen de forma intermitente y las pausas chocan con el estallar repentino e irrefrenable de sus pasiones más hondas. De vez en cuando, las intervenciones de tipo indicativo, breves e incisivas, anticipan el desarrollo de la acción, sin permitir sin embargo adivinar de manera exacta la sucesión de los acontecimientos futuros; además, las intervenciones indicativas se combinan con la expresión más íntima del pensamiento y de los sentimientos del personaje. Finalmente, los ejemplos de tipología informativa, rápidos y escuetos, brindan a los espectadores los escasos datos sobre la realidad exterior al sujeto, necesarios para contextualizar lo que pasa en la escena.

Pero ¿de qué manera se combinan las tipologías estructurales y diferenciales en las microsecuencias del acto único analizado para describir los mecanismos de la técnica monológica aubiana?

Cada signo que integra el monólogo teatral realiza una función estructural y una diferencial, según se decía, que pueden combinarse variamente. En el texto analizado predominan las categorías:

Meditativa, a través de la expresión de pensamientos en voz alta (25 casos), que también incluye los casos en que la protagonista se dirige a su imagen, a su doble, a una parte de sí (23 casos).

Emotiva, a través de la manifestación de sentimientos y emociones, también cuando el personaje se dirige a su imagen, a su doble, a una parte de sí (12 casos).

Lo que de estos datos se desprende es, evidentemente, el intento de expresar las reflexiones del yo dramático, aprovechando el monólogo interior y el diálogo consigo mismo, en los que se inserta el estallido de sentimientos y emociones de la mujer que se desdobra, volviéndose al mismo tiempo emisor y receptor del mensaje en un diálogo autorreferencial. La dimensión que predomina es la más íntima: el nivel meditativo representa la base semiológica del texto, a la que se suma principalmente la esfera emocional. Resulta evidente que este monólogo se centra en la dimensión estrictamente interior e interiorizada: la expresión en voz alta del flujo de conciencia refleja la esencia misma del individuo; incluso cuando el personaje se dirige a su imagen o a su doble o a una parte de sí, realizando una objetivación de una cara de su yo, queda de todas formas en una dimensión individual – aunque polifacética –, respecto a los casos en que habla con un ser imaginario o ausente o un objeto inanimado.

También es importante subrayar que la presencia de las varias tipologías trasciende los límites de las intervenciones de la protagonista; de hecho, en la organización textual, constituida por las secuencias de parlamentos de la mujer, se amplifica el potencial comunicativo del enunciado al injertar en él tipos diferentes de monólogo, que se subsiguen de manera apremiante en la misma intervención, o más bien cuando una categoría monológica abarca el final de una intervención y el principio de la siguiente. El autor aprovecha también este recurso para amplificar la expresividad del texto, para enriquecer y precisar su mensaje, dejando testimonio al mismo tiempo de la compleja naturaleza de la interioridad atormentada de la protagonista. Así, pues, Aub crea un *continuum* expresivo-estructural que llama constantemente la atención del espectador, gracias también a la alternancia de las distintas tipologías de monólogo que

matizan la pieza. Todo esto queda entre líneas, sugerido más que pregonado y hay que saberlo reconocer, hay que ser un espectador cómplice y atento, un compinche más que público pasivo, para conseguir enterarse.

4. Conclusiones

En síntesis, en el monólogo analizado se detectan, desde un punto de vista semiológico, dos funciones diferentes: una estructural y otra diferencial. Las dos se combinan en la misma intervención. Las categorías combinatorias son el producto de las diferentes combinaciones de los aspectos estructural y diferencial. Aub construye su monólogo ensartando una serie de microsecuencias: el ritmo es apremiante, la expresividad subliminal resulta enriquecida por el subseguirse de las distintas tipologías. Además, a pesar de que la pieza consiste exclusivamente en las intervenciones de la protagonista (no se trata, según se comentaba, de un monólogo monolítico), las diferentes microsecuencias y las categorías combinatorias que en ellas aparecen coinciden o más a menudo trascienden el límite de cada intervención, extendiéndose también a la sucesiva. Todo ello produce una cohesión máxima y al mismo tiempo compleja del enunciado, proporcionando al lector-espectador una imagen pluridimensional del personaje, que refleja la complejidad de la interioridad del individuo, de su tormento. Se trata de un recurso eficaz, que el autor aprovecha para presentar su personaje.

Parece confirmado, pues, el intento fundamental que el mismo Aub indicaba como elemento básico de su perspectiva teatral relativa al perfil del personaje: “me interesan los personajes. En un monólogo no meto al personaje en relación con nadie, y así lo puedo estudiar mejor”. A la luz de estas consideraciones, la producción teatral aubiana aparece enriquecida por nuevas sugerencias para la definición y el estudio de una semiología del texto dramático, que permita apreciar la obra del autor hasta en sus más mínimos detalles.

El autor, fiel a sus intentos artísticos, reafirma una vez más en sus obras la renovación del papel del receptor – en este caso del espectador de una obra teatral – que caracteriza la estética contemporánea. Hace décadas que las innovaciones de las distintas fases de la vanguardia, la creación de un arte renovado han conllevado novedades realmente impactantes y, por cierto, la evolución del concepto mismo de recepción de la obra ha influido hondamente en el mismo lector, en el espectador ideal, que se ha vuelto ya parte integrante del proceso creativo, obligándole a participar de forma activa en la recepción, interpretación y hasta en la producción artística.

5. Apéndice: *María* (1964)

Rasgos estructurales (la protagonista):

letra redonda: habla con el hombre ausente; *cursiva*: con su imagen; subrayado: consigo misma; **negrita**: expresa reflexiones personales; VERSALITA: CON LA BAILARINA; subrayado doble: con el teléfono;

Rasgos diferenciales (tipo de monólogo):

PRES: prescriptivo; RES: resolutivo; MED: meditativo; EMO: emotivo; INFO: informativo.

Un estudio de bailarina. Enorme espejo al fondo – al ser posible llenando el último término – en el que se reflejan los espectadores, en contra de todas las leyes de dirección de escena; a su largo, la

barra de ejercicios. La actriz, en malla de trabajo, habla por teléfono – un aparato portátil –, pegada al lateral izquierdo.

MARÍA – (PRES) No. No vengas. Sería inútil: ya me habré marchado. Estoy vestida. Llamé un taxi. Dejaré la casa cerrada... Nadie te abrirá... Prueba... No... No tiene remedio. (Cuelga. Deja el aparato entre cajas. Vuelve. Camina desalentada. Se ve en el espejo. Reacciona. Le habla a su figura)

- (RES) Sí: voy a hacer exactamente lo que quiero hacer, porque quiero hacer lo que no debo.

- (MED) ¿Qué deberías hacer, María? ¿Tú lo sabes? Sí, lo sabes, y callas (Se aparta, gira, vuelve a su imagen).

- Es curioso: nos vemos todos los días, hace años, no una sino cien veces, seguido, ¡y nos conocemos tan poco! ... De vista, desde luego... Nos saludamos de paso, al paso... Vecinas. Juntas pero no revueltas. (EMO) ¡Hola, María! ¿Cómo te fue hoy? Del demonio, ¿verdad? Perdona, soy muy ordinaria. Mal, ¿verdad? Para variar... (MED) **O bien, ¿Qué más da? Al fin y al cabo... Claro que miento, pero tú me entiendes... Eso sí, ¿ves? aunque parezca mentira: entendernos, nos entendemos bastante bien, a pesar de todo... ¡Qué divertido es el mundo! ¿Quién lo diría? ¿Quién diría qué? El mundo es un revoltijo de frases sin acabar. Y como en las escuelas, en los colegios, en las universidades enseñan a resolver los problemas y, si no das con la solución exacta, te castigan, hemos venido a creer que todos los problemas tienen solución. Y justa, para acabarlo de fastidiar. Y no hay tal: hay muchos problemas sin solución, señorita María...** (Se mira con cuidado. Ríe).

- (EMO) ¡Señorita María! ... ¡Hazme el favor! ¿Qué favor? ¿Con quien estás hablando tú? Porque no hay duda de que tú – la que veo – existes. Estás ahí enfrente, clara, con tus líneas precisas – encerrada en tus líneas precisas... - pero yo, la que te habla ¿Quién soy? No me lo vas a decir: no lo sabes; sabes que no lo sabes. Y si, por un atisbo, lo supieras – esos ramalazos que de pronto te dejan estremecida, en carne viva – no te atreverías a decírmelo. Porque eres cobarde. Cobarde, cobarde... (Lo ha dicho muy bajo).

- (RES) No. No eres cobarde, no soy cobarde. La prueba: voy a hacer precisamente lo que no quiero hacer. (Cambia radicalmente de tono).

- (PRES) Señorita María: ¡Atención! ¡Primera posición! Lo primero, aprender a saludar al público con reverencia. (Lo hace).

- (MED) SE DEBE UD. AL PÚBLICO... **Me debo... ¿Qué debo? ¿Qué me debo? ¿Qué le debo a mí misma?** (EMO) **Deudora de mí... A tus pies, rendida; rendidamente a tus pies.** (Se sienta en el suelo, contra el espejo. Lo toca. Se asusta a sí misma).

- ¡Uuuuh! ¿Te doy miedo? (PRES) **Entonces, de espaldas.** (Se vuelve, da cara al público).

- (MED) María Molina, “prima ballerina”, estrella, para servir... ¿a quién? Las estrellas se reorganizan para anunciar mi actuación en el Covent Garden. María Molina, sin par; María, sin par..., sin par, impar..., im-par. María sin par.

(EMO) ¡no me llegas ni a...! (Se le quiebra la voz en un lamento hondo que se convierte en un alarido ululante. Queda rota. Suena un timbre. No se mueve. Vuelve a sonar el timbre. Se incorpora lentamente).

- (PRES) ¡Llama! (INFO) Viniste volando... (Suena el timbre).

- ¡Insiste! ¡Insiste! ¡Insiste! (Pausa. Suena otra vez el timbre, largamente. Ahora habla con voz suplicante).

- (EMO) Sí, mi amor. (PRES) Llama, repite. (EMO) Te oigo, (INFO) te sé ahí. (EMO) ¿Qué esperas? ¿Que te abra? (INFO) **Ya me abrí... ¿y qué?** (Vuelve a llamar el timbre, seco, corto).

- **Me fui.** (PRES) Ahora te vas a ir tú. Cree que ya no te quiero. (Desalentada).

- Cree lo que te dé la gana. Pero ¡vete, vete! (Vuelve al espejo).

- (INFO) NO SABE QUE SÓLO DUERMO CONTIGO. (Se hace una reverencia).

- (MED) ¿Por qué no te entregas nunca del todo? ¿Por qué no te entregas nunca como te entregas al trabajo – al baile, a la música – como te entregarás a la muerte, cuando sea? **¿Qué pago que sólo el trabajo me hace olvidar de mí misma? ¿La gloria? ¿De veras sólo la gloria es capaz de hacer que no me pueda acordar de mí, o de ti?** (Se pega al espejo. Se separa).

- (PRES) Ud. no me comprende, ¿verdad? se lo voy a explicar en pocas palabras para que no haya equívocos el día de mañana. Me llamo María Ortiz – digo, Molina –. (MED) **Ahí empieza la**

bifurcación. Soy una persona en cruz, en-cru-ci-ja-da, con caminos hacia todos los lados. (Está con los brazos y piernas en aspa).

- Una persona de mucho andar. Lo que es natural en una bailarina. Una persona muy andada, pisada por muchos transeúntes. Por aquí, por ahí se va... ¿A dónde María? ¿Y por allá? He aquí el problema: no se sabe nunca a dónde se va. Se supone. Hay que fiarse. Hay que fiarse de lo que le digan a una. Y tú nunca te fías. Ni de ti, ni de mí... Si estuviese segura de que por aquí... Sólo sé lo que no quiero. (EMO) ¡Y no quiero quererte como te iba a querer! (Mucho más bajo).

- Tal vez no te podía llegar a querer como creo que te iba a querer, y por eso te me niego... ¡Oh amor! Te destruyo por miedo de no quererte tanto como creo que te pudiera querer: olvidarme en ti; destruirme en ti; aniquilarme en ti. (Se vuelve rápidamente hacia su figura).

- (MED) OLVIDARTE. **Borrar la bailarina. Disolverme.** (De pronto en tono festivo).

- (EMO) Se deja caer en el fondo del vaso, y surge un precioso color azul. Ese horrendo color azul del traje de Amalia, que te gustó tanto. (Va hacia las cajas. Pone un disco. Música mecánica de ejercicios o escalas).

- Hemos sido muy felices: **razón para no serlo más. Basta. ¡Basta! Que talle otro.** Otro talle para ti, otro talle para mí. ¡Y ya! (Para el disco. Hace gimnasia rítmica ante el espejo).

- (PRES) ¡UN, DOS! ¡UN, DOS, TRES! ¡UN, DOS! (Se pavonea, mirándose, admirándose).

- (MED) **¿O es que la juventud no es razón? Porque soy joven, mucho más joven que tú – la que estás ahí –, mucho más joven que él.** (Se acerca al espejo).

- ¿Te doy miedo? ¿A quién amedrento? ¿A ti? ¿A mí? ¿Quién te deja? ¿Quién le deja? Me negué a seguirle. Le dije: “No”. Lo oíste. Vino. Llamó. Se fue. Lo viste. ¿Sabes por qué lo hice? Claro que lo sabes, María mía. Por ti. Y ahora te acostarás tú y no yo. Pero ¿quién lo sabrá? No me entrego a nadie. Óyelo bien: ¡a nadie! (Cambia radicalmente de tono).

- No creas que voy a hacer una tragedia, a soltarme el pelo o llorar. No. Sencillamente, te cuido y no me interesa ser como mi madre. Sino que soy tu madre... , o, por lo menos, tu tía... , o tu abuela. De todos modos, mucho más vieja que tú. (Va al tocadiscos. Música. Baila algunos pasos – según su saber –; luego, se queda mirándose fijamente).

- No me dirás que alguien influyó en nuestra decisión. Hice lo que no quise, porque lo quise. Hago lo que quiero, porque me sale de adentro. Estoy sola. Sola decidí. Esto quiero y esto no. Elijo. Escojo. Me juego. Me juego lo que tengo, y no tengo que rendir cuentas a nadie. Y menos a ti. Y si ahora no puedo más y lloro, es porque me da la gana. Y si quiero bailar, bailo... (EMO) Llegaremos al fin del mundo, aunque no estés de acuerdo. Y si no basta don Julián, será don Leandro... Y, además, será divertido...

- (MED) ¿Qué te iba a dar su mundo? ¿Niños? ¿Padres? ¿Abuelos? ¿Piedras? ¿Dinero? **Los hay a montones.** Vas por la calle y los encuentras a montones; recoges niños, padres, abuelos, piedras, dinero a paletadas. (EMO) **¿María Molina? ¡Sólo una! Y en letras mayores que nadie...** (Se mira mucho tiempo).

- (MED) **Ya sé.** ¿Qué sabes, María? Nada, nada, nada. Absolutamente nada, como no sea ese empuje que te lleva a hacer lo que quieres...

- (EMO-INFO) Sólo un gran letrero en la puerta del Covent Garden, que dice: “Esta noche baila sola la hija de la gran...” (Baila. Luego mira con curiosidad a ‘su’ a latere).

- (MED) ¿Qué te detiene? ¿Qué te retiene? ¿Qué te impide entregarte del todo? No me mires así ni pienses tonterías. De la otra manera te has dejado ir cien veces. **No sirve. El hambre no se sacia comiendo: a las equis horas ya puntea otra vez. O sí, sirve, si quieres... Pero no sirve. Esto es precisamente, pre-ci-sa-men-te, lo que me ha movido a decirle, hace un momento, que habíamos terminado, que ya no teníamos nada que decirnos, que era inútil que insistiera, que me iba para no volverle a ver.** (EMO-INFO) Tú, que lo sabes todo, a ver, explícamelo... (Suena el teléfono).

- No estoy. (Cada vez que suena, monocorde, el timbre, contesta “in crescendo”).

- No estoy. No estoy. No estoy. No estoy. No estoy. No estoy para nadie (Deja de tocar el teléfono).

- Sería demasiado fácil. (A su imagen).

- (MED) ¿Y por qué sería demasiado fácil? Lo que pasa es que el mundo es idiota. Sí. Y yo. Pero esto también es demasiado fácil. Hay que aprender: “la letra con sangre entra”. “Duro y a la cabeza”. “Dos y dos son cuatro”. “Cuatro y cuatro son ocho”. Me lo enseñó mi abuela. Mejor

todavía se lo enseñó mi abuela a mi mamá... (Suena de nuevo el teléfono. Habla desesperada, plantada frente al público).

- (EMO) Ocho y ocho son dieciséis. dieciséis y dieciséis son treinta y dos. Treinta y dos y treinta y dos son sesenta y cuatro. Sesenta y cuatro y sesenta y cuatro son... ¿Cuántos son? (El teléfono ha seguido sonando. Cuando deja de tocar, ella se vuelve lentamente hacia el espejo).

- (MED) Y no es que crea que el mundo acaba donde acabo. Conozco el valor de una manzana. (Toma una, en el suelo. Se la enseña a su imagen).

- O el de un niño. Sé lo que vale una mano amiga. (EMO) Sí, hija: sabiendo eso... ¿Ves? Ahí me atraganto, ahí te atragantas (ríe).

- (MED) Ahí nos atragantamos. Sabiendo eso... que... ¿que qué? Porque el día que consigas lo que quieras, ¿qué querrás? ... Lo más probable es que, entonces como ahora, le quieras a él... y que haya muerto. (Se apagan las luces. Telón).

BIBLIOGRAFÍA

A. Fuentes

- Aub M. (1998), *Diarios (1939-1972)*, Barcelona, Alba.
- Aub M. (1968), *Teatro completo*, Prólogo y edición de A. del Hoyo, México, Aguilar.
- Aub M. (2002a), *Obras completas*, dir. J. Oleza Simó; vol. 7A *Primer Teatro*, ed. J.Ll. Sirera, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Aub M. (2002b), *Obras completas*, dir. J. Oleza Simó, vol. 7B *Teatro Breve*, ed. S. Monti, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Aub M. (2003), *Nuevos diarios inéditos: 1939-1972*, Sevilla, Renacimiento.
- Aub M. (2006), *Obras completas*, dir. J. Oleza Simó, vol. 8 *Teatro Mayor*, ed. M. Aznar Soler, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Aub M., Ayala F. (2001), *Epistolario 1952-1972*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- Aub M., Guillén J. (2010), *Epistolario 1929-1971*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- Aub M., Soldevila, I. (2006), *Epistolario 1954-1972*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- Aub M., Tuñón de Lara M. (2003), *Epistolario 1958-1973*, Valencia, Biblioteca Valenciana.

B. Literatura secundaria

- Aub M. (2003), *Inéditos y revelaciones*, Monografía di *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, Madrid, Librería Ediciones y Publicaciones, n. 265.
- Aub M. (2003b), *Max Aub en el siglo XXI*, Monografía di *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, Madrid, Librería Ediciones y Publicaciones, n. 278.
- Calles J.M. (2003) (curatela), *Max Aub en el laberinto del siglo XX*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- Escobar M. B. (2012), *El monólogo en el teatro: convenciones, límites y problemáticas*, tesis de licenciatura en Teatro, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, síntesis de 20 pp. en <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/download/916/913> [última consulta: 16/12/2014]
- Fobbio L. (2009), *El monólogo dramático: interpelación e interacción*, Córdoba, Argentina, Comunicarte.
- Herman V. (1995), *Dramatic Discourse*, New York, Routledge.
- Kayser W.J. (1976), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- Kemp L.A. (1972), *The Plays of Max Aub: A Kaleidoscopic Approach to Theatre*, Madison, University of Wisconsin, 2 voll.
- Kemp L.A. (1977), *Diálogos con Max Aub*, in "Estreno", III/2: 8-11, pp. 15-19.
- López-Mozo J. (2008), *El teatro de Max Aub: un fantasma de papel*, in F. Doménech (curatela), *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos, pp. 243-251.

-
- McIntyre D., Culpeper J. (2008), *Activity types and characterisation in dramatic discourse*, First Triennial Conference of the International Society for the Linguistics of English, Freiburg a.M., 8-11 October 2008, in stampa.
- Melrose S. (1986), *Dramatic holes, Theatre discourse/s*, in "Cultural Studies", IV/1, pp. 103-112.
- Monleón J. (1971), *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus.
- Monti S. (2004) (curatela), *Max Aub. De la farsa a la tragedia*, Verona, Fiorini.
- Moraleda P. (1989), *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub*, Córdoba, Universidad.
- Pérez Gallego C. (1975), *Dentro-fuera y representante-ausente en teatro*, in J. Díez Borque, L. García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, pp. 167-191.
- Puccin D. (1992), *Il segno del presente: studi di letteratura spagnola*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Sanchis Sinisterra J. (2010), *El arte del monólogo*, in "Revista Teatro/CELCIT", 35-36, (2009), pp. 162-170, luego en José Sanchis Sinisterra y Antonio de la Parra, "El arte del monólogo / La palabra en el abismo", monografía de *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, pp. 1-23.

VERONICA ORAZI • PhD and Professor of Spanish and Catalan Literature, University of Turin (Italy). Research areas: Medieval and Contemporary Spanish and Catalan Literature, Contemporary Drama in Spain and Catalonia, Translation. Recent Publications: V.O. (ed.) *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 4, 2014, 172 pp.; 3, 2013, 192 pp.; 2, 2012, 213 pp.; 1, 2011, 155 pp.; N.Fernández de Moratín, *El arte de las Putas*, introduzione, edizione critica, prima traduzione italiana e note a cura di V.O. Alessandria, dell'Orso, 2012, 204 pp.; *Sendebarr. El libro de los engaños de las mujeres*, estudio introductorio, edición crítica y notas por V.O., Barcelona, Crítica, 2006, 160 pp. ("Clásicos y Modernos" 11); *Verso la "performance": esperienze teatrali contemporanee in Spagna*, in "Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche", 16, 2013, pp. 51-73; *Dramma storico e sperimentalismo nel teatro spagnolo contemporaneo: il "Boris Godunov" de La Fura dels Baus*, in "Rassegna Iberistica", 99-100, 2013, pp. 71-83; *Àlex Rigola e Angélica Liddell alla Biennale di Venezia – Teatro 2013*, in "Rivista Italiana di Studi Catalani", 3, 2013, pp. 77-98; *Irradiazioni trasgressive: "serrana" ruiziana contro pastorella provenzale*, in G. Depretis (a c. di), *Irradiazioni linguistiche e culturali in area romanza*, Torino, Trauben, 2012, pp. 110-119; *Monologo, voce femminile, emigrazione: "Catorce kilómetros" di J.M. Mora*, in "Rassegna Iberistica", 95, 2012, pp. 57-81; *Il "monstrum" misogino in Quevedo*, in M.G. Profeti et al. (a c. di), *Legendas negras e leggende auree*, Firenze, Alinea, 2011, pp. 253-265; *Falsi aubiani*, in G. Mazzocchi et al. (a c. di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a G. Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, 2011, II, pp. 399-415.

E-MAIL • veronica.orazi@unito.it