

REVISTA INTERNACIONAL
de Culturas & Literaturas





DIRECTORAS

Mercedes Arriaga Flórez (Universidad de Sevilla)
Eva María Moreno Lago (Universidad de Sevilla)

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Daniele Cerrato (Universidad de Sevilla)
Dra. Milica Lilic (Universidad de Sevilla)
Dra. Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca)
Dra. Mercedes González de Sande (Universidad de Oviedo)
Dra. Estela González de Sande (Universidad de Oviedo)
Dra. Leonor Sáez Méndez (Universidad de Murcia)
Dra. Caterina Duraccio (Universidad Pablo de Olavide)
Dr. Juan Aguilar González (Universidad de Castilla La Mancha)
Dra. María José del Pino Espejo (Universidad Pablo de Olavide)
Dra. Juana Escabias Toro (Universidad Complutense de Madrid)
Dra. Carolina Sánchez-Palencia Carazo (Universidad de Sevilla)

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.



©RICL

ISSN 1885-362

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RICL>

EDITA

Editorial de la Universidad de Sevilla
<https://editorial.us.es/es/revista-internacional-de-culturas-y-literaturas>

<https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/CulturasyLiteraturas>

DISEÑO E IMAGEN DE PORTADA

Eva Moreno
MAQUETACIÓN
Natalia Muñoz

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL EXTERNO

Dr. Sebastiano Valerio, Università degli Studi di Foggia, Italia
Dra. Patrizia Caraffi, Universidad de Bologna - Alma Mater, Italia
Dra. Maria Leo, Lablex (Laboratoire de la lexicographie bilingue)
Dra María Eduarda Mirande, Universidad Nacional de Jujuy-Argentina, Argentina
Dra. Katarzyna Kukowicz-Żarska, Ateneum-Szkola Wyższa w Gdansk, Polonia
Dra. Daniela De Liso, Italia
Dr. Angelo Rella, Universidad de Szczecin, Polonia
Dra. Diana Del Mastro, Universidad de Szczecin, Polonia
Dra. Angela Giallongo, Universidad de Urbino, Italia
Dr. Ursula Fanning, University College Dublin, Irlanda
Dr. Matteo Lefèvre, Università di Roma "Tor Vergata", Italia
Dra. Júlia Adela Benavent Benavent, Universitat de València, España
Dra. Rita Fresu, Universidad de Cagliari, Italia
Dr. Jordi Luengo López, Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla, España
Dra. Rocío Luque, Università degli Studi di Udine, Italia
Dra María Donapetry Camacho, Universidad de Oxford, España
Dra. Maria Micaela Coppola, Universidad de Trento, Italia
Dra. María Jesús Lorenzo-Modia, Universidade da Coruña, España
Dra. Marina Bettaglio, University of Victoria, Canadá
Dr. M.S. Suárez Lafuente, Universidad de Oviedo, España
Dra. Caterina Benelli, Universidad de Messina, Italia
Dra Raquel Medina, Aston University, Reino Unido
Dra. Francesca De Cesare, Universidad de Nápoles "L'Orientale"
Dra. Marina Rosenzvaig, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina
Dra. Margherita Orsino, Universidad de Toulouse, Francia
Dra. Irena Prosenč, Universidad de Lubiana, Eslovenia
Dra. Irena Lama, Universidad de Tirana, Albania
Dra. Ada Boubara, Universidad de Tesalónica, Grecia
Dr. Juan Carlos Suárez Villegas, Universidad de Sevilla, España
Dra. Francesca Di Blasio, Universidad de Trento, Italia
Dra. Lilia del Carmen Granillo Vazquez, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, México
Dr. Paolo Ferrari, Universidad de Udine, Italia
Dra. Alejandra Luz Salinas, Universidad Nacional Autónoma de México, México
Dr. Andrea Manganaro, Università di Catania, Italia
Dra. María Dolores Adsuar Fernández, Universidad de Murcia, España
Dra. Patrizia Gabrielli, Universidad de Siena- Arezzo, Italia
Dr. Rodrigo Browne Sartori, Director Doctorado en Comunicación UFRO-UACH, Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Valdivia, Chile
Dra. Alejandra Moreno Álvarez, Universidad de Oviedo



LA REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURAS Y LITERATURAS:

Nuestra revista, fundada en 2005, es una iniciativa del grupo de investigación Escritora y Escrituras (HUM753) de la Universidad de Sevilla y nació para acoger resultados de investigaciones de ambas orillas del Atlántico, siempre en torno a los estudios de género en literatura, comunicación, periodismo y otras disciplinas en diferentes lenguas y culturas, con un marcado sello interdisciplinar e internacional. La revista pretende dar cabida a las voces periféricas, a las escrituras emergentes, las ginocríticas, las representaciones de lo femenino y de las mujeres en los nuevos soportes de escrituras, propiciados por las nuevas tecnologías: los discursos audiovisuales, los entornos virtuales, las redes sociales, los feminismos elaborados en diferentes partes del mundo, la semiótica y toda la gama de los estudios culturales, constituyéndose como un foro abierto y plural.

INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURE AND LITERATURE:

Our journal, founded in 2005, is an initiative from the research group Escritoras y Escrituras (Writers and Writings) HUM753, from the University of Seville. It was born to gather research results from both sides of the Atlantic, always about gender studies in literature, communication, journalism and other disciplines in different languages and cultures, with an interdisciplinary and international scope. Our journal aims to acquiesce all the peripheral voices, the emerging writings, the gynocritics, and the representations of the feminine and women promoted by new technologies: audio-visual discourses, virtual networks, social networks, different types of feminisms elaborated in diverse parts of the world, the semiotics and the whole range of cultural studies, constituted as an open and plural forum.

Este número se titula “Mujeres desde la tramoya: artes escénicas y género”

This issue is titled “Women in the stage: performing arts and gender”

ÍNDICE

<i>Celia Gámez: una versátil diva escénica</i> María Teresa Arias Bautista	7
<i>Shelagh Delaney y el drama de la posguerra: rompiendo los cánones establecidos</i> Nerea Artesero Bernal	16
<i>New Woman y el teatro en la obra de Susan Glaspell: trifles</i> Elisa María Casero Osorio	39
<i>Inma Cuesta en su filmografía</i> María Rosa Iglesias Redondo, Francisco Moya Ávila, Jaime Puig Guisado	54
<i>Mujeres en escena. Patricia Davis y La Barca Otro Teatro</i> Ana Pérez Porras	71
<i>Ahogarse en un vaso de agua</i> Laura Rubio Galletero	81
<i>Trayectoria teatral de la mujer en Túnez: análisis temático de las obras de Jalila Baccar</i> Encarnación Sánchez Arenas	96
<i>Voz e interpretación en las imágenes de las trobairitz</i> Antonia Víñez Sánchez, Juan Sáez Durán	107
<i>Laura Battista, una drammaturga della patria (1845-1884)</i> Angelo Azzilonna	119



Il teatro come strumento formativo in carcere

Caterina Benelli

131

Una bozza per un'opera teatrale di Leonora Carrington e Remedios Varo

Alessandra Scappini

141

Valeria Manari: L'architetto dei sogni

Roberto Trovato

141

Dancing to create alternative ad healing spaces in Mira Nair Films

Jorge Diego Sánchez

141

CELIA GÁMEZ: UNA VERSÁTIL DIVA ESCÉNICA

CELIA GÁMEZ : A VERSATILE SCENIC DIVA

María Teresa Arias Bautista

Agrupación Ateneísta de Estudios sobre las Mujeres "Clara Campoamor"

RESUMEN:

Celia Gámez fue una diva escénica durante muchísimos años porque supo nadar en todas las aguas gracias a una versatilidad única. De sus espectáculos desaparecieron, tras la Guerra Civil, la ordinariez y la sicalipsis, y logró la aquiescencia de muchas mujeres y de la censura franquista, pero siguieron reflejando la doble moral imperante, y un ideario que cercenó las libertades de todos y las esperanzas de muchas mujeres.

PALABRAS CLAVES:

Celia Gámez, revista teatral, mujer.

ABSTRACT:

Celia Gámez was a stage diva for many years because she knew how to swim in all kind of waters thanks to a unique versatility. After the Civil War, vulgarity and suggestiveness disappeared of their shows, and she obtained the acquiescence of many women and Francoist censorship, but continued reflecting the prevailing double standards, and an ideology that curtailed freedoms of all and hopes of a lot of women.

KEY WORD:

Celia Gámez, theater magazine, woman.



1. INTRODUCCIÓN

Hablar de Celia Gámez requiere, necesariamente, hablar de un género teatral que evolucionó a lo largo de su trayectoria histórica al compás no solo de los gustos de los espectadores, sino de las intensas transformaciones sociales y políticas acaecidas desde finales del siglo XIX, en que aparece, hasta el último cuarto del siglo XX. De ahí que parezca imprescindible, aunque sea muy brevemente, poner de relieve la evolución de la escena sobre la que se iban a desarrollar las diferentes representaciones.

1.1. El marco temporal de un espectáculo

La revista, olvidada y denostada durante mucho tiempo¹, ha recibido recientemente la atención de varios investigadores² que han comenzado a cubrir un espacio de tiempo considerable dentro del análisis de la escena teatral. No obstante, falta mucho por hacer y, especialmente, desde el punto de vista de los estudios de género, puesto que a través de los libretos de las innumerables obras que aún se conservan pueden hallarse múltiples referencias a los cambios sociales, la estructura ideológica y la política social con respecto a las mujeres, así como la óptica con que se percibía el mundo femenino, sus avances, aspiraciones y retrocesos.

La definición que de la revista hace la Real Academia de la Lengua atiende a la forma en que la entendemos hoy en día, pero esta dista mucho de lo que fue en sus inicios y ni siquiera se ajusta a la de hace unos pocos años. Efectivamente, hoy podemos leer que se trata de un “Espectáculo teatral de variedades, en el que alternan números dialogados y musicales de carácter festivo”. No obstante, hace unos pocos años la definición era otra: “Espectáculo teatral de carácter frívolo, en el que se alternan números dialogados y musicales”. Ello nos remite a las reformulaciones que se van realizando al paso del estudio de su materia y de la eliminación de nuestro lenguaje de contenidos esencialmente moralistas.

Pero, como acabo de indicar, la definición de la revista de hace pocos años, o la actual, nada tienen que ver con sus inicios en el siglo XIX, cuando únicamente pretendía poner en escena los acontecimientos más significativos del año³, ni con su

1 El desprestigio en que quedó arrumbado este género ha sido tal que muchas de las obras han desaparecido y se sabe de su existencia porque en algún medio se ha conservado el nombre. A veces ni siquiera eso, pues han quedado “perdidas en la nebulosa de los tiempos” (Femenía, 1997: 5).

2 Especial mención merecen las obras que han ido surgiendo de la pluma de Juan José Montijano Ruiz a partir de su tesis doctoral, presentada en la Universidad de Granada, en 2009, bajo el título “Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009).

3 Todos los autores coinciden en cifrar el arranque del subgénero en 1864, cuando José María Gutiérrez de Alba tiene la gran idea, en un largo paseo de Madrid a Carabanchel, de “glosar” los acontecimientos del año de forma

evolución a principios de los años XX; mucho menos, de su efervescencia durante la etapa republicana y su redefinición y consolidación durante la dictadura franquista⁴

A lo largo de todo este período de tiempo se irá configurando su estructura definitiva merced a los gustos de los espectadores, en principio esencialmente masculinos, la situación política –más o menos transigente con el lenguaje, la exhibición del cuerpo femenino y la procacidad de ambos–, así como con las innumerables fuentes de las que beberá e irá incorporando elementos:

La revista es una modalidad de género chico que ha tenido una larga descendencia procedente de las “revistas del año” y de los Bufos, pero incluye rasgos del sainete. De las revistas del año toma la yuxtaposición de escenas y la sátira política de actualidad; de los Bufos, la espectacularidad y el atractivo erótico de las bailarinas; del sainete, sobre todo, la materia musical de la misma: ritmos de los bailes de moda y folclore urbano y regional (Barce, 1996-97: 119).

Desde luego, en lo que sí parece que coincidirá la revista en todos los períodos fue en tratarse de “un espectáculo que se ofrece a la vista del público para divertirlo, escandalizarlo, distraerlo y emocionarlo” (Montijano, 2009: 58).

1.2. Las mujeres y la revista

Como se acaba de indicar la revista fue dirigida hacia y consumida por un público esencialmente masculino durante un período de tiempo considerable, que hizo de la mujer y del cuerpo femenino parte esencial del espectáculo⁵. Ya en la que se considera el origen de este género teatral, lo más atrayente para los espectadores fueron los personajes femeninos que encarnaban la Moda, la Danza, la Lotería, el Lujo...

retrospectiva, pasando “revista” a los mismos. La obra, titulada 1864 y 1865, fue musicada por el maestro Cristóbal Oudrid y estrenada con gran éxito en el Teatro Circo el 30 de enero de 1865. Permaneció varios meses en cartel, recorrió toda España y de la misma se hicieron nueve ediciones” (Sánchez, 2005: 22).

4 Montijano hace una clasificación de la revista surgida a partir de 1910, con la incorporación de los más variados elementos y en función de la prevalencia de los mismos (Montijano, 2009: 88-89).

5 “La máxima de la revista giró siempre en torno a dos palabras clave: música y mujeres” (Montijano, 2009: 165). Los argumentos, vanos e intrascendentes, servían para orquestar lo anterior, entre enredos desenfadados que buscaban la evasión y la hilaridad de los espectadores. Montijano ha realizado una clasificación de las revistas en función de que las mujeres hagan aparición expresa en el título, o haya referencia indirecta a ellas; también los que hablan de su estado social y civil, su posición social, sus características, erotismo, emancipación, atributos o rasgos femeninos, incapacidad de desempeñar algunos oficios, los que las señalan como objeto de admiración, hacen referencia a su origen y procedencia, a expresiones típicas femeninas, los que nombran a una mujer o personaje determinado, o se refieren a personajes femeninos legendarios ya sean reales o ficticios, los que implican un descarado machismo, o bien acciones de hombres que tienen como principal objetivo la mujer (Montijano, 2009:

169-172).

Pero, no bastaba con la mera exhibición de ese cuerpo para recreo visual de los asistentes, sino que aún se alcanzó un grado más elevado de connivencia entre los creadores y los espectadores en la que se considera el antecedente de la revista frívola: *El joven Telémaco*. En ella triunfó la palabra *suripanta*, que carente de significado hasta el momento, pasó a denominar a las coristas y por extensión a la “mujer ruin, moralmente despreciable”, según pone de manifiesto el diccionario de la Real Academia. Una dualidad léxica nacida de la doble moral que incitaba a los varones al disfrute de un cuerpo femenino, inmediatamente denostado, porque esa tipología de mujer se alejaba del perfecto ángel del hogar, paradigma extensamente pregonado, apartado de todo atisbo de sexualidad, en tanto en cuanto había de ser únicamente reproductor del varón con el que conviviera.

A partir de entonces y en un crescendo que culminó en el período de la Segunda República, la poca ropa de las mujeres participantes y su gestualidad, el lenguaje de doble sentido que aparece incluso en los títulos, las referencias sexuales veladas o explícitas de los textos, chistes y canciones⁶, todo ello rayano en ocasiones en la chabacanería y el mal gusto⁷, invitarán a un público masculino completamente entregado a asistir a estos espectáculos que, después, serán motivo de extenso comentario en las conversaciones.

Es en este momento histórico republicano en el que las mujeres tienen mayor oportunidad de reivindicar sus aspiraciones tanto tiempo enunciadas y aplazadas⁸. Un tiempo en que cada vez más mujeres acceden de forma visible a la universidad, al ejercicio de profesiones antes inviables, a ocupar espacios en tribunas culturales, jurídicas, políticas, en los medios, etc. Curiosamente, también es cuando otras mujeres exponen su cuerpo a la mirada, como si esa exhibición fuese algo deseado por ellas⁹,

6 Hace furor al igual que el término *suripanta*, otro vocablo: *sicalipsis*, que la Real Academia traduce como malicia sexual, picardía erótica.

7 “Con la entrada del nuevo siglo la revista va a sufrir una serie de cambios que se irán acentuando con el correr de los años... se va a tomar en una descarada ordinariez que va a alcanzar su punto culminante alrededor de los años treinta... Con el aumento de la “sal gorda” en los libretos, de forma abusiva en algunos casos, la revista entra en un proceso degenerativo del buen gusto que llega a alcanzar en determinadas obras un alto grado de zafiedad... El mayor grado hay que situarlo hacia 1931... La subida del nivel de ordinariez determinó el alejamiento de cierto sector de espectadores que no gustaban de la grosería escénica y sobre todo de las damas...” (Femenía, 1997: 147-148).

8 Como no podía ser de otra manera, pues el teatro refleja los cambios sociales y políticos de cada momento, la revista se vio enseguida afectada por los que agitaron a la República, no solo en los títulos, sino también en los contenidos: “La revista fue el primer género teatral en asimilar más fácilmente los cambios políticos. Títulos todos ellos de 1931, como *Las gatas republicanas*, ¡Viva la República!, o *Alfonso XIII de Bom Bom*... fueron buena prueba de ello... Durante este período la revista va a vivir momentos de auténtico paroxismo... la libre exhibición de desnudos en el escenario, las libertades otorgadas por los políticos en muchos ámbitos de la sociedad y de la cultura, van a quedar reflejadas en escena con argumentos como el divorcio, la liberación de la mujer, el derecho al voto y la profesionalización de ésta...” (Montijano, 2009: 409).

9 “El hecho de que las vedettes lucieran más o menos ropa carecía de la menor importancia, toda vez que fue ésta una de las características de este espectáculo, y quizá uno de los mayores atractivos, pues el lucimiento físico de las bellas mujeres siempre atrajo la atención del público, sobre todo en

en una aparente liberación de los prejuicios decimonónicos, tan exacerbados y discutidos¹⁰, hijos de la reacción ante las exigencias de cambio femeninas que tomaron nuevos derroteros con el sufragismo. Su desnudez se presenta pues como un acto de valentía, como un referente de cambio, de liberación, de libertad, más que como un capricho para dar mayor placer al público al que iba destinado¹¹.

Lo peor es que detrás de todo ello seguía manteniéndose ese prejuicio ancestral contra las mujeres que se atrevían a exponerse y que no solo era patrimonio masculino, sino que ocupaba la mente de muchas mujeres, gracias al acierto con que se ha reproducido y reinventado siglo tras siglo el patriarcado. Las vedettes, efectivamente, eran mujeres públicas, al igual que las que se sentaron por vez primera en la Cámara de diputados, pero con un significado absolutamente diferente. Era como una burla del destino hacia lo femenino que perpetuaba los esquemas más deleznable en una etapa cantada como libertaria, igualitaria y con ansias de huir de los encasillamientos y los estereotipos.

Por supuesto, las pretensiones y aspiraciones de mejoras familiares, laborales, sociales y políticas de las mujeres van a aparecer en numerosísimos libretos, pero será para escarnecerlas y ridiculizarlas. Así se pone de manifiesto en títulos como

una época en que la moda lo tapaba todo o casi todo, y priva a la mujer de disfrutar de la admiración del sexo contrario, insinuando, más que enseñando, las gracias con que la naturaleza la había distinguido”. (Femenía, 1997: 147).

10 “A finales del siglo XIX la mujer se convirtió en un asunto candente y de máxima actualidad que atrajo la atención de un amplio elenco masculino, compuesto por moralistas, científicos, filósofos, intelectuales y artistas. Ella será objeto de los análisis más variados, y no se reflexionará solo sobre sus derechos y el papel que debía ocupar en la sociedad, sino que preocupará también su fisiología, su psicología y su inteligencia, así como sus facetas más oscuras, misteriosas y fatales... El teatro de la época no iba a sustraerse a esa tendencia...” (Fernández, 2009: 108).

11 “... cinco muchachitas del Romea que han tenido el gusto auténticamente moderno de colgar el sostén en la percha de las prendas inútiles, porque son cinco nombres para la historia de la civilización española y porque son cinco nombres que mañana habrán de buscar los reporteros que aún no han nacido para empezar su información: la primera vez que las segundas triples salieron con los senos desnudos” (Barreiro, 2007: 98-99).

Congreso feminista¹², El trust de las mujeres¹³ o en el chotis de *Las diputadas*¹⁴, perteneciente a la revista *Las mimosas*; o en *Enseñanza Libre*, revista que con su abrupto tango de *El morrongo*, resultaba el contrapunto de lo que fue la Institución Libre de Enseñanza para las mujeres.

El triunfo del nacional-catolicismo dará un vuelco radical a este tipo de espectáculos. En aquel ideario rancio y pacato se anegará el pensamiento de varias generaciones. Una trampa de la época, inconfundible e incomparable, puesto que en España y en su entorno ya se habían respirado otros aires y se seguían respirando.

Nuevamente, y con mayor fuerza si cabe, se impondrá con respecto a las mujeres el yugo violento de la supervisión y control masculinos, edulcorado con el discurso del halago, anestesiado con la necesidad de salvaguarda de su honor, respetabilidad e integridad física.

La dictadura impuso una abierta doble moral genérica más exacerbada que la existente en períodos anteriores. Los varones eran libres, aunque el discurso pregonara otra cosa, de ejercer su sexualidad a costa del innumerable grupo de mujeres sin recursos, ni posibilidad de trabajo digno, que tenían que dar de comer a sus familias y ejercían la prostitución en la clandestinidad o se convertían en las “queridas” de todo aquel que podía permitirse el lujo de hacerlo. Contaban con la connivencia de su entorno, muchas veces incluso con el más íntimo. En ocasiones, la bigamia encubierta de los poderosos –que no anulaba escarceos múltiples de otro tipo–, se contemplaba como símbolo de virilidad y estatus. Mientras, la recalcitrante ideología, especialmente dictada sobre las mujeres, se imponía de forma contumaz y represora, ley en mano, valiéndose del miedo y el rechazo público para redirigir conductas poco recomendables

12 “¡Orden, señoras, orden! ¡Que esto va pareciendo una reunión de hombres!... Recuerde la oradora que esto no es una visita particular, ni una soirée, en que cuando nos reunimos tres o cuatro del sexo bello no hay manera de entenderse a los cinco minutos... Se trata de un hombre, que es el punto donde os habéis alborotado, que reconociendo nuestras aptitudes para dirigir el concierto social, nos invita a un gran congreso feminista que ha organizado, y en el que ofrece grandes premios a la mujer que demuestre que la mujer es un ser infinitamente superior... ¿Qué es el hombre? ¿Nuestro tirano? ¡Pues abajo el hombre!... Vamos a ver descreído,/ ¿ves lo que yo te decía?/ ¡Las mujeres de hoy en día/ saben mucho!/ ¡Convenido!/ Saben mucho, es natural/ porque en cuestión de saber/ la ciencia de la mujer/ solo es la ciencia del mal... (Celso, Álvarez y Palomero, 1904: 8-9 y 36).

13 “Defendiendo los derechos/ y el honor de la mujer,/ que los hombres atropellan/ sin cumplir con su deber./ Este trust hemos formado/ con la sola condición/ de humillar al sexo feo/ cuando llega la ocasión./ Ser libres queremos,/ tener voz y voto/ luchar en las Cortes,/ llevar los negocios./ Queremos carreras,/ cargos oficiales,/ industrias y oficio,/ empleos y gajes./ Queremos que el hombre caiga a nuestros pies/ y triunfe la idea del mundo al revés./ Para conseguir el triunfo/ esta liga se formó./ una liga que a los hombres/ se la voy a enseñar yo./ El emblema de esta liga/ es sencillo de verdad/ ¡Abajo los pantalones/ y viva la libertad! (Montijano, 2009:714).

14 Yo vengo al Congreso/ dispuesta a hacer pupa,/ pues soy cabalina/ y de las de aúpa./ No hay un diputado/ que se me resista/ y todos exclaman/ ¡Vaya socialista!/ ... Diputada feminista soy/ y cobro mil pesetas saneás/ aunque al Congreso casi nunca voy/ lo mismo que hacen las demás/ ¡Diputada!/ Toos me dicen diputada di/ Si es que arma bronca tu interpelación,/ y les contesto que al estar yo allí/ sé tíe que armar en la sesión” (Montijano, 2009: 748).

y transgresoras¹⁵.

En este ambiente hostil a las manifestaciones eróticas, a la exhibición del cuerpo y su sexualidad, a la castración de ideas, deseos y cualquier afirmación contraria a los cánones ultracatólicos impuestos, la revista tomará otros derroteros, será medio para impulsar ideología, aunque no pudiera evitar, en algunos momentos, llevar a escena, muy a su pesar, novedades y avances imparables.

La censura eliminó el destape, el “mal gusto”, las expresiones soeces, etc. A partir de entonces, los maridos pudieron llevar a sus esposas a los espectáculos de revista y ellas sentirse cómodas en los teatros donde dichas funciones se exhibían, con independencia de los mensajes que desde la escena se les dirigiera, mensajes acordes con el pensamiento establecido, que pocas tenían posibilidad de cuestionar.

A juicio de Montijano, en la etapa franquista las mujeres pasan a ser las protagonistas de las obras y en torno a ellas gira todo el espectáculo, a diferencia de lo que sucede con las comedias musicales norteamericanas donde los hombres también pueden ser protagonistas. Afirma que “la mujer ha dejado de ser objeto para ser el elemento clave de toda la comedia musical”. (Montijano, 2009: 116). Si bien esto es cierto, el problema es que resulta un sujeto de segunda categoría, incardinado en el marco teórico en el que se desenvuelve. De ahí, que en el ejemplo que el autor recoge perteneciente a la obra *La Estrella de Egipto*, en el diálogo, ante las libertades sexuales masculinas evidentes, la protagonista defiende que su madre le enseñó que “una mujer no puede dar un beso a un hombre, así como así... Debe ser siempre lo más personal..., lo más delicado que hay en nosotras...”. Cuando a continuación canta dice: “a ninguna le interesa besar con frivolidad”, con expresa referencia a la represión que había de ejercer la madre sobre la hija para educarla y esta sobre sí misma para no ser tomada como una mujer cualquiera, digna opositora al rechazo social y a su perdición. En cuanto al segundo ejemplo que toma de la obra *Si Fausto fuera Faustina*, las alusiones a la incapacidad femenina son explícitas en boca del protagonista: “no hay negocio que no salga al revés, si su opinión da una mujer”.

15 Durante mi infancia, como sucederá con muchas otras personas de mi generación a nada que hagan memoria, fui testigo de tres situaciones diferentes de las que tuvieron lugar en los diferentes pisos de la casa donde yo vivía. Sin citar nombres, puedo decir que era vox populi que un significado varón del Régimen, vivía allí, en la zona noble, con su esposa y descendencia por el día, y por la noche dormía en su segundo domicilio donde le esperaba otra mujer y otros hijos. Nadie le criticó nunca abiertamente delante de mí y el respeto que se le debía era general. No sucedía lo mismo con las mujeres “perdidas” de la escalera interior, con historias y circunstancias absolutamente diferentes. Dos de ellas ejercieron durante un tiempo la prostitución, hasta que se convirtieron en las amantes respectivas de dos señalados individuos. La crítica era general y mordaz, ninguna mujer “de bien” se permitía detenerse con ellas en las escaleras y mucho menos en la calle, las miradas que les lanzaban los hombres eran descaradas, provocadoras, despectivas... Nunca llegaron a formalizar sus relaciones.

Con la muerte del dictador y la llegada de la etapa histórica conocida como Transición, la revista pervivió unos cuantos años, aunque fue perdiendo relevancia pues había iniciado poco antes su decadencia. La necesidad de liberar todos los prejuicios, todos los condicionamientos, todas las prohibiciones, volvieron a llevar a escena el cuerpo desnudo de las mujeres para solaz masculino. No era el único medio: cine, prensa, televisión, publicidad... hacían uso de él, de nuevo, presentándolo como algo revolucionario, forma de expresar la ruptura con el período anterior y sus mensajes.

2. CELIA GÁMEZ: UNA VERSÁTIL DIVA ESCÉNICA

Celia Gámez fue una diva escénica durante muchísimos años, más de cuarenta, porque supo nadar en todas las aguas, gracias a una versatilidad innegable y única.

Nacida en 1905, había iniciado su carrera en Buenos Aires, su ciudad natal, a la temprana edad de catorce años. Una serie de circunstancias ajenas a sus expectativas, pero que ella supo aprovechar, le permitieron debutar en Madrid, en el teatro Pavón. Fue el día de Navidad de 1925, en una gala benéfica a la que asistía lo más granado de la sociedad, con Alfonso XIII a la cabeza. Su éxito fue clamoroso y ya no se apagaría hasta pocos años antes de morir, nuevamente en Buenos Aires, en 1992.

Desde aquel día triunfal su prestigio fue creciendo hasta convertirse en la reina del escenario de la revista tal y como llegó a configurarse con el tiempo. Un tiempo que marcó las pautas de sus apariciones en escena y que como ya he indicado estuvo mediatizado por las sucesivas escenas políticas.

Sus primeros pasos los dio pues durante el reinado de Alfonso XIII, que la admiraba decididamente, le hizo regalos¹⁶, asistía con asiduidad a sus representaciones y le facilitó la nacionalidad española. Todo ello dio lugar a numerosas hablillas en torno a un supuesto romance¹⁷, siempre negado por ella (García, 2010: 15).

La República la vio consolidarse y conquistar, como en la etapa anterior, a su principal representante, Manuel Azaña¹⁸.

Tras el paréntesis de la Guerra Civil, en la que Celia participó en el frente sublevado para entretenimiento de los soldados (Berges, 1967: 1162), llegaría su éxito rotundo. El clamor popular la mantuvo en escena hasta que sus años la obligaron a abandonar

16 "El día del estreno de *Las Corsarias*, Celia recibió en su camerino, entre otros regalos, una joya que le enviaba el monarca" (Montijano, 2009: 1120).

17 "Siempre se especuló sobre él y han sido muchos los testimonios que así lo aseveran. Pero, de igual modo, y como la figura mediática en que se convirtió, se le achacaron muchísimos otros amoríos que ella ni negaba, ni confirmaba, dejando crecer el mito" (García, 2010: 32).

18 Manuel Azaña estuvo presente en el estreno de *Las Leandras* y guardó para siempre en su cartera un nardo, del que nunca llegó a separarse, regalado por Celia Gámez" (Montijano, 2009: 410).

como cabeza de cartel, en 1966, participando posteriormente en algunas obras teatrales hasta su retirada definitiva en 1984.

En estas sucesivas etapas históricas, Celia Gámez hubo de plegarse a las exigencias, estrategias y condicionantes impuestos por el gusto de los espectadores, la moral imperante y, por supuesto, las estrategias de los directores de escena y empresarios de los diferentes teatros¹⁹.

De ahí que en la primera y segunda etapa, en que se aplaudía la sicalipsis, ella participara en las obras insertas en tal contexto, que no le era ajeno pues se había iniciado en Buenos Aires, en 1919, en *Las Corsarias*, revista subida de tono y con un argumento plagado de enredos, chistes y dobles sentidos, en el que las mujeres raptaban a los hombres y se los rifaban; situación con la que, como no podía ser de otra manera, los hombres estaban encantados pues ellas no mostraban ningún recato y buscaban el amor de los rifados. El tratamiento que se da a las mujeres y la opinión sobre ellas aparece desde el principio del libreto²⁰.

Ya en España, tras sus primeros pasos con canciones típicas argentinas, especialmente tangos, Celia Gámez se decantó decididamente por la revista. Paso a paso, con cada una de sus interpretaciones, irá ganando fama, con independencia de las características nada sobresalientes de su voz, con respecto a otras vedettes que sí se distinguían por ello. Su manejo de la escena era absoluto y con él rendía a su público²¹.

19 "Celia Gámez no salió nunca desnuda a un escenario, ni posó de tal guisa para los fotógrafos, buscadores de sensaciones fuertes. Eso quedaba para otras artistas que suplían sus carencias de arte con la exhibición de su bien formado cuerpo del que hacían un verdadero escaparate" (Femenía, 1997: 317).

20 "Voy a hablaros del mundo. Habéis de saber que estamos amenazados de grandes peligros. Y no es que nos persigan los lerrouxistas, anarquistas, socialistas, bolcheviquistas y sindicalistas. No es por ahí, hermanos; no es por ahí. Quien nos persiguen son las Evaristas. Digo Evaristas porque así llamo yo a las mujeres que son hijas de Eva. Ellas, que acabarán con el mundo entero, habiendo empezado por una manzana. Ya sé que no es moral que dentro del claustro tengamos que hablar de las faldas, pero es que se están organizando de tal manera, que el día que acaben de levantarse, nos hemos caído. Es más; un miembro de esta comunidad se ha caído por las faldas. Me refiero al padre Canuto... Os voy a leer una noticia publicada en *The Times* el día 7 del actual... Hace algún tiempo viene notándose la desaparición misteriosa de hombres que nunca pasan de los cincuenta años. El detalle curioso es que todos son solteros, y en su mayoría frailes y seminaristas... Corren rumores que se trata de un sindicato feminista establecido en varias islas de Oceanía, el cual se dedica a cazar los hombres libres para hacerlos prisioneros del matrimonio. Se calculan en cien millones las solteras afiliadas al sindicato. Los policías de todos los países hacen gestiones para averiguar la certeza de la noticia y tomar las medidas necesarias" (Paradas y Jiménez, 1920: 2).

21 "Celia Gámez supo dar vida a todos estos números, imprimiéndoles su enorme personalidad que suplía airoosamente la carencia de voz, que no era nada brillante y, sobre todo, su paupérrima tesitura que, con el paso de los años, fue reduciéndose hasta alcanzar unos límites que hacían que fuera casi un milagro poder componer música para ella, pues el compositor tuvo que moverse dentro de una octava... Pero el indudable arte de Celia Gámez hacía una creación de cada número, que nunca pudo ser igualada por otras artistas, aunque estas cantasen con más facultades de voz..." (Femenía, 1997: 322).

Hasta el estallido de la Guerra Civil fue adueñándose del escenario hasta convertirse en una de las vedettes más codiciadas, máxime cuando ella misma se convirtió en empresaria de su propia compañía.

En 1927, intervendrá en *Las Castigadoras* y *Las burladoras del amor*. Al año siguiente en *Las lloronas* y *Roxana la cortesana*. En 1929, lo hará en ¡Por si las moscas!, *El antojo*, *El ceñidor de Diana* y *La martingala*. *Las cariñosas*, *La bomba*, y *Las guapas*, se estrenarán en 1930. En 1931, *Me acuesto a las ocho* y *Las Leandras*. *Los laureanos* en 1932. *Las tentaciones* y *Las de Villadiego* se representaron en 1933. *El baile del Savoy*, *La ronda de las brujas* y *Las inseparables*, en 1934. *Las siete en punto* y *Peppina* en 1935.

Las Castigadoras no solo va a conferir fama a Celia Gámez, sino que dispensará a la revista una nueva estructura (Montijano, 2009: 372). La obra estará preñada de situaciones equívocas y de un omnipresente doble sentido en el lenguaje que hará del espectador parte esencial del juego teatral. Destacable será el chotis de *Las taquimecas* que con un sonido de fondo de máquina de escribir, evidenciaba la nueva profesión a la que las mujeres se iban incorporando, junto a las novedades en el vestir y el arreglo personal²². Pero serán los ojos de los varones y la exhibición femenina lo que más atraiga, según reza la crítica del estreno²³. Además, del mismo modo que se daba carta de naturaleza a esta profesión, que llegará a ser casi exclusivamente femenina, se advertirá sobre los riesgos de otras inclinaciones, como acaece en ¡Por si las moscas!, en que se recomienda a Manuela, interpretada por Celia Gámez, que “deje de soñar y se dedique al oficio de su abuela, a planchar”, o en *Las Cariñosas*, que en el chotis de *La Lola*, que la artista hizo más que célebre, se daba carta de naturaleza a las murmuraciones en torno a las mujeres que no guardaban debidamente las apariencias.

Pero si hay una obra con la que Celia Gámez conquistó definitivamente la escena fue con la revista *Las Leandras*, estrenada en 1931 y que se estrenó de nuevo en época de la dictadura bajo el título *Mami llévame al colegio*, con las obvias modificaciones impuestas por la censura, como la supresión del nombre de Victoria Kent, que se citaba en el chotis de *El Pichi*, mujer triunfadora, independiente y luchadora, convertida en abanderada de los derechos de las mujeres, espejo en fin en el que no debían verse reflejadas las españolas de postguerra.

22 “Con la falda muy cortita, muy cortita, ajustadita, luciendo el talle y el pelito muy cortito, muy cortito, yo, muy airosa, voy por la calle. Los zapatos muy chiquitos, muy chiquitos; las medias finas a lo Rebeca, las muchachas taquimecas, mecas, mecas, son la admiración de los chicos cañón...” (Montijano, 2009: 379).

23 “Lo mejor de la revista estrenada anoche en Eslava fue la personificación de Las castigadoras. Cuando estas son de la calidad de Celia Gámez, la artista argentina de tan múltiples gracias, realizadas por su maravillosa escultura, no hay más remedio que entregarse, y apenas si queda tiempo para otra cosa que admirar sus encantos. Celia Gámez con su bella corte de muchachas... constituyó el mayor atractivo” (Montijano, 2009: 382).

Es en esa obra, precisamente, y en su cantable más famoso, el chotis de *El Pichi*, donde se da carta de naturaleza a una situación absolutamente degradante: la del hombre que maltrata a las mujeres y vive de ellas, gloriándose de sus estrategias y su “carisma”²⁴. El hecho de que la interpretación fuese llevada a cabo por Celia Gámez, vestida de varón y su forma insinuante con respecto a las coristas, dio pábulo a comentarios que han llegado hasta nuestros días relativos a su inclinación homosexual.

Con todo, el público la adoraba y los críticos lanzaban continuados elogios de su buen hacer tanto en la preparación y composición del escenario y el lujo del vestuario, como en su particular donaire en el cantar y moverse por el mismo, tal y como señala el ABC con motivo de estreno, en 1935, de *Las siete en punto*.

Todo lo que ella hiciera se ponía de moda y los más mínimos detalles de su vida cotidiana eran motivo de comentario, portadas y fotos en periódicos, semanarios y revistas del corazón (García, 2010: 28). Celia regentaba en su vida privada un mundo femenino –formado por su madre y hermanas– donde ella mantenía la autoridad, merced a su prestigio social y poder económico. Durante mucho tiempo será utilizada como imagen de consumo: “una auténtica monomanía nacional que prácticamente la acompañó durante su larga vida artística” (García, 2010: 29).

Novedad propiciada por ella, con motivo del estreno de *El baile del Savoy*, fue la introducción del galán, como contrapunto a la vedette principal (Montijano, 2009: 62).

También contrataría, y aparecerían por primera vez en los espectáculos musicales españoles, a un grupo de bailarines, precisamente para esta revista, a quienes se llamó boys (Montijano, 2009: 867). En esta representación consiguió que las mujeres se sentaran en el patio de butacas, abandonando la idea de que quienes lo hacían eran de dudosa moral (García, 2010: 42).

24 “...pero yo que me administro, /cuando alguna se me cuela,/ como no suelte la tela,/ dos morrás la suministro;/ que atizándolas candela/ yo soy un flagelador.../ No reparo en sacrificios:/ las educo y estructuro/ y las saco luego un duro/ pa gastármelo en mis vicios,/ y quedar como un señor...”. A pesar del contenido aquiescente con la violencia sobre las mujeres, su aceptación y popularidad han traspasado los límites del tiempo. Puede encontrarse en el temario para la preparación de oposiciones, destinado a profesores de secundaria (Jurado y Rifón, 2005: 219). De hecho, como afirma Montijano: “El éxito alcanzado por este ficticio personaje motivó a los autores a realizar otro chotis sobre la mujer de aquel simpático chulo madrileño bajo el título de la mujer del Pichi y que fue incluido en aquellos finales de fiesta en los que Celia Gámez, inmortal creadora de un inolvidable Pichi, tomaba parte” (Montijano, 2009: 244). En él se redondea el mensaje: las mujeres han de ser fieles, por muy engañadas que sean por sus parejas, no podrán permitirse hacer como ellos por miedo al repudio, e incluso a dejarle en mal lugar. Únicamente les queda el lamento, el llanto y los celos. El marido se configura como la única posesión posible de una mujer y sin él no puede vivir. Deberán estar rendidas a sus pies y competir por él con todas las armas a su alcance: Yo, señores, soy la Nati, la señora de ese Pichi tan nombrao.../ Desde la niña gilí/ a la señora jamón,/ no hay en Madrid una socia/ que no esté mochales/ por ese ladrón./...y hace lo menos tres meses/ que el muy sinvergüenza/ ni un beso me ha dao./... Y yo nunca/ ni siquiera cuando sueño/ le he faltao/ pa que no haga mal papel/ y que luego me repudie por infiel./ Y a eso no hay derecho/ porque mientras tanto/ los celos me matan/ y me ciega el llanto (Villora, 2007: 84-85).

Una vez que estalló la Guerra Civil Celia Gámez permaneció en la zona ocupada por los sublevados hasta que pudo marchar a Buenos Aires, en 1937. Sin embargo, aunque fue contratada para realizar en su país algunas representaciones, nunca logró el éxito alcanzado en España. Decidió pues regresar, y lo hizo a finales de 1938. Recibió entonces la propuesta de cantar el chotis *Ya hemos Pasao*. Sería la respuesta al *No pasarán* que gritó Dolores Ibarruri en uno de sus discursos y que se convirtió en el lema republicano ante los sublevados.

De ahí que aunque en las entrevistas que se le realizaron con posterioridad, al igual que en sus memorias, se declarase apolítica, los hechos y vivencias demuestran lo contrario. Su connivencia con el régimen no se encuentra solo en aquella letra en la que se declara facciosa y llama miserables a los vencidos²⁵, sino que puede observarse en sus relaciones con personas como Millán Astray, que fue su padrino de boda, el propio dictador, que la recibió en El Pardo, y su esposa, que la ayudó económicamente en momentos difíciles de su vida.

La dictadura será la etapa de triunfo indiscutible de una mujer admirada y alabada por todos. No tendrá problemas con la censura pues respetará las normas en cuanto a libretos y vestuario. Además supo “atraer a un público al que ella consideró idóneo para su teatro y su bolsillo” (Femenía, 1997: 318). Sin embargo no dejará de estar en boca de mucha gente por la irregularidad de su vida íntima en la que hubo matrimonio, separación y romances sucesivos que no se ajustaban al motor ideológico e inquisitorial impuesto en el país.

Año tras año, desde su aparición con *El baile del Savoy*, se sucedieron los estrenos, y año tras año permaneció en la cumbre, admirada, querida, aplaudida, mimada... Recibía la atención de hombres y mujeres de las clases medias y altas que veían que era un símbolo de estatus acudir al teatro, cuando la mayoría de la gente se encontraba acuciada por las necesidades más perentorias.

Cuando estrena *La cenicienta del Palace*, desaparece definitivamente de este tipo de obras la denominación “revista”, porque la censura lo había prohibido. Desde entonces pasarán a llamarse comedias musicales (Montijano, 2009: 469).

25 “¡No pasarán! gritaban por las calles./ ¡No pasarán!./ se oía a todas horas/ por plazas y plazuelas/ con voz de miserables./ ¡Ya hemos pasao!/ ya estamos en la Cava/ ¡Ya hemos pasao!/ con alma y corazón/ ¡Ya hemos pasao!/ y estamos esperando a ver caer la bola de la gobernación./ ¡Ya hemos pasao!/ Este Madrid es hoy de Yugo y Flechas,/ es sonriente, alegre y juvenil./ Este Madrid es hoy brazos en alto,/ que signos de paz lleva en el nuevo abril./ Este Madrid es hoy de la Falange,/ siempre garboso, alegre y lleno de su fe./ A este Madrid que cree en la Paloma,/ hoy que ya es libre, así le cantaré/ ¡Ya hemos pasao!./ decimos los facciosos/¡Ya hemos pasao!/ gritamos los rebeldes...” (Montijano, 2009: 1129-1130).

Yola, en 1941, se convierte en fabuloso éxito revalidado por la crítica sobre Celia²⁶, y sobre la obra de la que se indica se incardinaba en “una nueva etapa, más moderna, más limpia, mejor” (Montijano, 2009: 480). Se buscaba correr un velo ante el desastre de la guerra que había asolado España, como si vestir de plumas y lentejuelas y hablar de amor más o menos cándidamente, de ese amor que habían de buscar las mujeres sin más horizonte, pudiera borrar sus estragos: el horror de la muerte, el exilio, la depauperación, la represión feroz contra los vencidos. De ahí que las palabras de Celia retumbaran con mucho dolor en demasiados oídos: “todo era ingenuo, limpio, bonito, elegante, divertido... ¿Qué más podía pedir el público? Mis operetas, ya lo he dicho, invitaban a soñar” (Montijano, 2010: 478).

En *Si Fausto fuera Faustina*, de 1942, Celia Gámez introducirá en su polifacética vida una actividad más, la de directora, de la que igualmente saldrá airosa. Como ya indiqué, en el libreto, como sucede en prácticamente todas las obras de la época se derrocha la imaginación para situar como bien absoluto el amor romántico. Igualmente, no se desperdicia la ocasión para hablar de la maldad intrínseca femenina: “Ya desde el pobre Adán todo se empezó a torcer, cuando surgió de pronto el modelo standar de mujer”, y aludir a la imperiosa necesidad de las mujeres de “echar el lazo a un hombre”, para resolver su porvenir, única meta a la que se le empujaba desde el momento mismo de nacer: “Que en el tren del matrimonio son escasos los asientos; todo es bueno y todo vale, con tal de coger un puesto”. De ahí que su única preocupación será la belleza: “ser la más elegante, bella, rica, codiciada y hermosa de las mujeres terrenales”, para sobresalir entre todas. Esa lucha se mostrará, como siempre por el patriarcado, como un enfrentamiento entre las mujeres: “Todos los hombres se rinden a los hechizos de Faustina, provocando las iras constantes del género femenino”. (Heredia y Ochando, 1942).

En 1944, estrena *Fin de semana*, tras una serie de tristes avatares personales. No obtuvo el triunfo deseado, quizás preocupada por su proyectado matrimonio que tendrá lugar ese mismo año. La fama de Celia era de tal magnitud que la ceremonia se convirtió en un verdadero circo y escándalo para muchas personas.

En la cartelera permanecerá prácticamente un año su siguiente obra: *Hoy como ayer*. En 1945 se estrena *Gran Revista*, donde vuelve a ponerse ropa masculina y, nuevamente, su forma de actuar conquistando a las coristas destapó el murmullo de su lesbianismo (García, 2010: 79).

26 “¡Ay, Celia cada día mejor! Llenando por sí sola el escenario, y el teatro y el barrio. Y vestida de tal modo que las señoras prorrumpían en susurros, a cada salida, moviéndose con gracia y distinción, cantando con ese buen gusto que da al género calidades singulares y bailando y haciendo con su personalidad indiscutible...” (Montijano, 2009:490).

En 1946 lleva a escena *Vacaciones forzosas*, que no tuvo el éxito esperado. Sí lo conseguirá, al año siguiente, con *La estrella de Egipto* “que alcanzó récords de taquilla nunca vistos” (Femenía, 1997, 324). Una de las canciones, *El beso*, la convirtió en la cantante más famosa de España. El beso, como ya indiqué, y como tantas otras canciones y consejos que destilan sus obras, iba encaminada a fijar en el inconsciente femenino una peculiar forma de vivir, actuar, y lo que debía ser su máxima aspiración: encontrar el amor de su vida, sin el que no podría vivir. Así como los límites que debía marcarse, so pena de ser arrojada del esquema de lo considerado “decente”.

En 1950 estrena *Las siete llaves* y *La hechicera en palacio*. *Dólares* ve la luz en 1954, pero no tiene éxito. Seguirá un largo paréntesis hasta que *El águila de fuego*, en 1956, le otorgue un éxito extraordinario. La obra se mantendrá en cartel durante tres temporadas. En los diferentes registros de la misma vuelven a aparecer fórmulas y recomendaciones dirigidas a las mujeres, dentro de la tónica del momento. Tal sucede con la letra de una de las canciones, la vespa, en la que se les ofrece algo absolutamente novedoso, pero que debería servir para que hicieran lo que estaba previsto para ellas: conseguir marido²⁷.

En 1958 la compañía de Celia Gámez pondrá en escena *Su excelencia la embajadora*, que permanecerá hasta los años 60, en que con *La estrella trae cola*, realizará una antología de los mejores números de sus anteriores representaciones.

1961 llevará a escena *Colombina*, y en el 65, ¡Aquí, la verdad desnuda! El tiempo ya le pasaba factura y después de la obra, estrenada en 1966, *A las diez en la cama estás*, desaparecerá como cabeza de cartel. No abandonará la escena y realizará aún algunos papeles de comedia como en *La miniviuda* al año siguiente, obra que no recibió buena acogida de la crítica²⁸. Sus últimas interpretaciones las realizaría en *Es mejor en otoño*, en 1968, y en *Los últimos de Filipinas*, estrenada en 1972 donde la admiración que su fiel público le manifestó quedó recogida en la favorable crítica que se le dedicó²⁹. Aún hará algunas apariciones en la televisión y en el cine, donde ya había incursionado

27 “...Toda mujer que es soltera/ en vespa debe montar/ y en la primera carrera/ a un hombre debe pescar...” (Montijano, 2009: 1594).

28 “El abnegado público que aún sigue yendo al teatro, especialmente, y por razones obvias, la noche del estreno se rió mucho y aplaudió frecuentemente durante la representación de la farsa de Juan José Alonso Millán: “La miniviuda”, de la que la famosa estrella de revista Celia Gámez se ha servido para iniciar una nueva carrera artística como actriz de comedia. El abnegado público que aún sigue yendo al teatro, a pesar de que muchas veces se le toma por subdesarrollado mental... Así es como se hacían antes los libretos de revista, y eso es lo que en el fondo le ha salido...” (ABC, domingo 10 de septiembre de 1967).

29 “Celia Gámez, esplendorosa de arte y de belleza, entusiasmó a los espectadores con la exquisita y señorial picardía que pone en el escenario, en la pasarela y en el patio de butacas, pues a él bajó para cantar un delicioso número titulado “Deme usted la mano”, cogiendo las de unos caballeros Celia, ídolo permanente de los públicos españoles, es una mujer de talento, una artista fabulosa, única en la

tiempo atrás³⁰. La última vez que pisará la escena será 1984. Ocho años después fallecía en Buenos Aires, perdida en sí misma por culpa de la terrible enfermedad del olvido.

3. CONCLUSIONES

De Celia Gámez se ha hablado mucho, como sucede con los personajes que descuellan por algo en un momento dado. Se dijo que ni tenía voz, ni tampoco una belleza espectacular. Tuvo, y sigue teniendo, sus partidarios incondicionales que defendieron a ultranza su *savoir faire*, como empresaria y como artista, exigente con los más mínimos detalles y puntillosa hasta el extremo. También sus más acérrimos detractores, principalmente entre los derrotados tras la Guerra, por el enaltecimiento de las consignas franquistas que asumió como suyas.

Su vida estuvo sujeta, como ha ocurrido siempre con la de la mayoría de las artistas, a los prejuicios patriarcales, dado que la propia idiosincrasia del oficio las proyecta con un vivir libre de ataduras, moviéndose de forma independiente, sin dueño que legítimamente establecido pueda controlar sus actos, siempre en el punto de mira.

Las mujeres dedicadas a los espectáculos de revista, considerados frívolos en su esencia, lo serían en mayor medida. Mostrarse libres sexualmente, capaces intelectualmente o en las labores emprendidas, e independientes económicamente, condiciones alabadas secularmente en los varones, siempre ha tenido un coste elevadísimo para las mujeres.

Sobre ella se tejieron historias sin cuento, relativas a su vida íntima, a sus relaciones amorosas, a sus tendencias homosexuales... Informaciones que han llegado hasta nosotros y que ahora poco importan, salvo para situarla en el marco de una época con un proyecto socio-político represor con la realidad y con la apariencia. De ahí que esa libertad, si la hubo, hubiese sido transgresora, atrevida, desinhibida... y el régimen entornó los ojos porque le debía mucho. Le debía las canciones de triunfo y enaltecimiento patrio que, tras ser cantadas por ella, se extendieron a las bocas de millones de españoles y españolas. Le debía la puesta en escena machaconamente de modelos de hombres y de mujeres como “debían ser”³¹, enfrascados en sus pequeños o

revista y la comedia musical. Las calurosas ovaciones recibidas a lo largo de su actuación en la noche del viernes testimoniaron una vez más, la admiración y el cariño que todos la profesan. Alcanzó uno de los mayores triunfos de su rutilante y casi legendaria carrera artística” (ABC, domingo 6 de febrero de 1972).

30 Las películas en las que participó a lo largo de su vida fueron: 1937 Murió el sargento Laprida, 1938 EL diablo con faldas, 1940 Rápteme usted, 1969 Las Leandras, 1971 Canciones para después de una guerra, 1974 Mi hijo no es lo que parece y 1981 El bromista.

31 “La mujer así, ya con la entrada de los años cuarenta, acude a los teatros de revista para presenciar las deliciosas comedias musicales representadas por la artista bonaerense, soñando con encontrar un galán como el que la cortejaba, memorizando los deslumbrantes vestidos con que salía a escena y anhelando poder ser y sentirse tan deseada y arrolladora como ella” (Montijano, 2009: 278).

grandes conflictos entre los sexos; modelos con los que las mujeres de la República y las mujeres comprometidas de siglos pasados habían intentado romper, mostrando que las mujeres no eran un cuerpo exhibible y enajenable, sino un intelecto en un cuerpo que merecía al menos tanto respeto como el de los varones que se habían erigido en sus dueños.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barce, R., "La revista. Aproximación a una definición formal", *Cuadernos de música Iberoamericana*, 2-3 (1996-7), pp. 119-148.
- Barreiro, J., "Los contextos del cuplé inicial, canción sicalipsis y modernidad", *Dossiers Feministes*, 10 (2007), pp. 85-100.
- Berges, C. (dir.), *Enciclopedia biográfica de la mujer*, vol. I, Barcelona, Garriga, 1967.
- Femenía Sánchez, R., *La revista. Apuntes sobre la historia del género frívolo*, Guadalajara, Geysler, 1997.
- Fernández Soto, C., "La mirada hacia la mujer en la dramaturgia de Eugenio Sellés (1842-1926): madres, esposas, hijas, hijastras y ángeles de alas rotas", *Stichomythia* 8 (2009), pp. 108-126.
- García Carretero, E., *Celia Gámez, Memoria gráfica de la reina de la revista*, Madrid, Ediciones Amberley, 2010.
- Heredia Sáenz, J.L. y Vazquez Ochando, F., Si Fausto fuera Faustina. Comedia lirica en un prólogo y dos actos. <<http://lazarzuela.webcindario.com/>> (16.05.2016).
- Labrador Ben, J. M. y Sánchez Álvarez-Insúa, A., *Teatro frívolo y teatro selecto. La producción teatral de editorial Cisne, Barcelona (1935-1943)*, Madrid, CSIC, 2005.
- Lucio, C., García Álvarez, E. y F. Palomero, M., *Congreso feminista. Fantasía cómico lírica*, Madrid, Sociedad de Autores Española, 1904.
- Montijano Ruiz, J. J., "Panorama (breve y retrospectivo) de un teatro olvidado en España: La revista (1864-2010)", *UNED. Revista Signa*, 20 (2011), pp. 447-470.
- , *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*. Universidad de Granada, 2009. Internet 20-05-16. <<http://hera.ugr.es/tesisugr/18510413.pdf>> (20.05.2016).
- , *Madrid frívolo. Breve historia de la revista musical madrileña y los teatros que la albergaron*, Madrid, La librería, 2013.
- Paradas, E. y Jiménez, J., *Las Corsarias. Humorada en un acto*, colección La novela teatral, año V, nº 108, Madrid, 1920.
- Villora, P. M., (ed.), *Teatro Frívolo*, Madrid, Fundamentos, 2007.

SHELAGH DELANEY Y EL DRAMA DE LA POSGUERRA: ROMPIENDO LOS CÁNONES ESTABLECIDOS

SHELAGH DELANEY AND THE DRAMA OF POSTWAR PERIOD: BREAKING
THE ESTABLISHED CANONS

Nerea Artesero-Bernal
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

Este artículo trata de enfatizar el papel de la mujer en las artes escénicas. Resaltamos las obras de Shelagh Delaney (1939-2011); dramaturga británica de los años 50. Nuestro objetivo es rescatar sus obras perdidas en el pasado; su primera creación teatral *A Taste of Honey* en el Theatre Royal Stratford East, en Londres, el día 27 de mayo de 1958. En conclusión, la obra que probablemente fue la más representada en la época de la posguerra (Dennis Barker).

PALABRAS CLAVES:

Posguerra, el drama de la cocina, Jóvenes airados, Shelagh Delaney.

ABSTRACT:

This article is based on the emphasis of women role in arts. We would like to concentrate on Shelagh Delaney's works (1939-2011); a British playwright in the 50s. Our aim is to rescue her lost plays from the past; her first creation was *A Taste of Honey* performed in the Theatre Royal Stratford East, in London, the 27th of May in 1958. In conclusion, probably the most performed work in the postwar era (Dennis Barker).

KEY WORD:

Postwar, Kitchen Sink drama, Angry Young Men, Shelagh Delaney.



1. THE KITCHEN SINK DRAMA Y LA INNOVACIÓN EN EL TEATRO

A mediados y finales de 1950, se popularizó en Gran Bretaña este término que especifica un estilo de drama perteneciente a la posguerra que representaba los aspectos sórdidos de la realidad doméstica. Normalmente se utilizaba peyorativamente aplicado a obras que describían de una manera realista la vida de las clases trabajadoras de la época.

A este estilo se vinculan obras muy conocidas para la crítica como por ejemplo: *Look Back in Anger* de John Osborne de 1956 o en 1958 la obra de objeto de estudio de este artículo *A Taste of Honey* de Shelagh Delaney, entre otras... En este formato teatral, la gente vivía sus vidas en el escenario y para la mayoría de la audiencia es reflejo de sus propias vidas en el ámbito privado por lo tanto es una herramienta de hacer el teatro más accesible, a diferencia de la dramaturgia en el pasado, principalmente destinado a la élite de la sociedad burguesa.

Estas obras se centraban, metafóricamente, psicológicamente o en ciertas ocasiones literalmente en escenarios propios de las clases obreras y más concretamente en la cocina que ejercía diversas funciones: habitación, sala de estar y cocina. La cocina se convierte en un microcosmos en el que se descubren las relaciones personales y las carencias del mundo exterior (Susana Nicolás Román) y de ahí proviene el nombre de este género (*kitchen*=cocina).

Esta nueva tipología de obras implicaba un cambio trascendental en la manera de entender el teatro hasta el momento porque, a partir de 1956, el teatro inglés pasó a convertirse en noticia de primer orden. Fueron unos años esperanzadores, de cambio y renovación, en los que una pléyade de nuevos dramaturgos consiguió promover tal entusiasmo por el fenómeno teatral como no se conocía en Inglaterra desde la época de Bernard Shaw. Para Shaw, el teatro era en principalmente plantear un problema y hacer que los personajes argumentasen sobre él. Shaw inculcó a Inglaterra esta afición por las discusiones teatrales hasta el punto de que su influencia se muestra a través de la creación de obras futuras.

Un aspecto relevante en estas obras del *kitchen sink drama* es que las artistas simpatizan hasta el extremo de convertir a los protagonistas en portavoces de sus propias inquietudes por lo que los personajes centrales transmiten sus propios sentimientos. La protagonista se caracteriza por la actitud crítica que mantiene frente a los demás personajes y frente a la realidad social de Inglaterra. En realidad, lo fundamental en el escenario es presentar ideas al público para que los espectadores, al retirarse a sus casas, reflexionasen solos o discutiesen unos con otros sobre lo que acabasen de escuchar. De hecho, se llegaba al punto de que era realmente de rigor, en una buena

obra de teatro, atacar a la sociedad británica para poder conseguir la aprobación y los aplausos del público inglés.

La descripción de los personajes en las piezas de esta época son unos grandes bebedores, totalmente asqueados del mundo en que viven. El horror a todo es el tono de la juventud como ocurre en *A Taste of Honey* donde la chica desgraciada da a luz un niño negro; tales son los asuntos que se incluyen en el teatro experimental llamado el *Theatre Royal de Stratford*, de Londres.

2. PINCELADAS BIOGRÁFICAS DE SHELAGH DELANEY

Shelagh Delaney nació en el seno de una familia humilde el 25 de noviembre de 1938 en una ciudad industrial del norte llamada *Salford*, cerca de *Manchester*. Su padre era inspector de autobuses, un lector y un entusiasta cuentacuentos. Él le contaría con mucho talento sus experiencias en los *Lancashire Fusiliers* en el Norte de África. Tenía abuelos irlandeses, uno de ellos un apasionado socialista. Cuando tenía 12 años, se percató de que sabía escribir mejor que sus compañeros de clase. Su interés por el teatro aumentó a la vez que su interés por la escuela se desvanecía.

La aspirante a escritora tenía solo 19 años cuando escribió la obra de teatro *A Taste of Honey* en un período de 10 días basada en la relación entre una joven embarazada y un artista homosexual y se estrenó el 27 de mayo en 1958 en el *Theatre Workshop* en *Stratford East*, en Londres, y fue un éxito rotundo en el *West End* un año después.

Delaney estaba orgullosa de *A Taste of Honey* y disfrutó de los beneficios materiales que eso le proporcionó. Cuando vendió los derechos de la obra para realizar la película sería dirigida por Tony Richardson y la actriz principal la joven Rita Tushingham y ganó 4 premios *Bafta* incluyendo mejor guion y película británica. "La película representa hechos controvertidos y difíciles de tratar- la pobreza y matrimonios de diferentes razas- aspectos con los que todavía tenemos que lidiar en la actualidad" (Tom Mullen)

Con respecto a la fama, también le agradaba, por lo menos al principio por los beneficios económicos que le generó y los caprichos que tenía ahora a su alcance y podía comprar. Un hecho reseñable a destacar es que tuvo el valor de publicar en un libro de 1964 titulado *Sweetly Sings the Donkey* las cartas de odio que recibía porque le divertían. Cito textualmente:

¡Vaya deshonra no sólo en el nombre del TEATRO sino para el género femenino! Tú que llevas la ropa sucia y el pelo y la piel mugrienta. ¿No te avergüenzas de ti misma?... Por cierto, ¿cómo están tus amigos *teddy boy*? ¿Llevan ellos navajas? Sería bastante gracioso si una noche ellos te apuñalan, te podría enseñar a escoger mejor tus gustos y compañías² (Rachel Cooke)

1 Jóvenes que en los 1950 y 1960 vestían ropa de tipo Eduardiano.

2 Las citas son fragmentos obtenidos de periódicos ingleses y la traducción es mía.

Sin embargo, *A Taste of Honey* se convertiría en una cruz que tendría que soportar, como suele ocurrir con el triunfo prematuro. La siguiente obra de Delaney, *A Lion in Love* de 1960, no tuvo ni la mitad del éxito que su predecesora Littlewood la leyó, y pensó: “No había aprendido nada” (Rachel Cooke)

La dificultad de escribir una segunda obra ideal ejercía presión sobre ella, no sólo porque su primera obra fuera exitosa debido a su aparente espontaneidad natural. Decepcionó las inmensas expectativas puestas en ella. A críticos conservadores como WA Darlington no les agradó este retrato de otra familia. No obstante, una nueva estirpe de críticos representados por Bernard Levin tenía una actitud más alentadora. Levin escribió: “El hecho de que, la señora Delaney no es sólo una astuta y una observadora perspicaz; ella es una artista muy delicada” (Dennis Barker)

Gradualmente comenzó a concentrarse en películas y la televisión en vez de seguir en escena, una transición que comentaba que estaba bien cuando funcionaba— pero normalmente no lo conseguía. Su posterior carrera como escritora de guiones en un primer momento intermitente, y después extinguida completamente: sus mayores éxitos fueron *Charlie Bubbles*, una película de 1967 en la que Albert Finney hace el papel de un exitoso pero frustrado escritor, y *Dance With a Stranger*, la película de Mike Newell de 1985 sobre Ruth Ellis, la última mujer británica en ser ejecutada en la horca por matar a su marido.

La mayoría de los últimos trabajos de Delaney fueron escritos para la radio. No es de extrañar, entonces, de que rara vez permitía que los teatros llevaran a escena nuevas producciones de su primera obra; quería ser recordada por ser más que la autora de *A Taste of Honey*. “Ella continuaba diciendo no” dice su hija, Charlotte (Rachel Cooke)

A pesar del cambio radical que presentó su carrera artística y que muchos coinciden en la opinión de que su valía no fue reconocida como se merecía esta dramaturga, en 1985, Delaney fue nombrada miembro de la Real Sociedad de Literatura. Shelagh Delaney murió el 20 de noviembre de 2011 en *Suffolk* a consecuencia de un cáncer de mama y legó los derechos de sus obras a su hija Charlotte para permitirle que si ella lo creía conveniente permitiera a los teatros exponer su obra de nuevo.

3. EL ORIGEN Y FUENTE DE INSPIRACIÓN DE LA OBRA A TASTE OF HONEY

En cuanto al origen de *A Taste of Honey*, su obra más conocida, la catapultó al éxito y a ser el alma de lo que se denominó en esta época el *kitchen sink movement* en Gran Bretaña durante el período de renacimiento tras la dramática posguerra.

Shelagh Delaney se pasó enfurecida cuatro noches para escribir una obra, escrita en una máquina de escribir prestada el día antes de su primer viaje al teatro, que alberga un realismo social impresionante, auténtico y sórdido que se convirtió en uno

de los trabajos más influyentes de su generación que difería del contenido tradicional existente en los teatros decorosos acerca de la buena vida de la clase privilegiada.

Su obra se representó en Stratford sólo tres semanas después de la producción de John Gielgud de la obra de Terence Rattigan *Variation On A Theme* en el West End. Delaney fue a ver la obra de Rattigan al *Manchester Theatre* y fue su fuente de inspiración para componer *A Taste of Honey* con el objetivo de demostrar que ella lo podía hacer mucho mejor y combatir la insensibilidad demostrada por Rattigan en lo que concierne a los homosexuales.

El impacto teatral de esta obra se debe al dinamismo en el escenario por parte de Littlewood y a la visión compasiva de Shelagh Delaney hacia las clases trabajadoras y sus aprietos. Obra que redacta una niña de *Lancashire* que había abandonado la escuela con 16 años; la obra trata una resistencia directa a las convenciones sociales y sexuales, una actitud sin prejuicios con respecto al mestizaje racial, y su aceptación de las expectativas, para las mujeres solteras, de una vida sin dependencia a los hombres fueron tan innovadoras como dos años antes sucedió con *Look Back in Anger* de John Osborne.

Pero en *A Taste of Honey* no aparecía ni la rabia ni la rebeldía de las obras de Osborne. Dejando a un lado la connotación sexual, la pieza evocaba las relaciones humanas desde una perspectiva de calidez y sarcasmo proponiendo un contraste reconstituyente al pesimismo; la heroína parece aceptar la miseria de su alrededor: “Realmente vivo en la misma época que yo misma, ¿no es verdad?” (*The Telegraph*)

En lo que respecta a la influencia e inspiración que generó la creación de la dramaturga en artistas posteriores:

1) En 1986, Morrissey el líder de los *Smiths* dijo: “Nunca he ocultado que Shelagh Delaney es la culpable de al menos el 50% del motivo de mi escritura”. Morrissey tomó como fuente de inspiración *A Taste Of Honey* para la letra de la canción *I Don't Owe You Anything*. Para los fans de Los *Smiths*, Delaney no necesita presentación. La imagen de la autora fue portada del álbum recopilación de 1987, *Louder Than Bombs*. El historiador de música Paul Wild asegura que Morrissey mostraba un inmenso respeto por los *kitchen sink dramas* de la época e idealizaba a las estrellas asociadas a éstos viéndolas como heroínas (Tom Mullen)

2) Para el guionista de televisión Tony Warren fue también una gran influencia el trabajo de esta dramaturga y se basó en sus temas para su más conocida creación: *Coronation Street*. La famosa telenovela se estrenó por primera vez en 1960, dos años después del impacto de *A Taste of Honey* en los escenarios.

“Pero ella debería estar con los grandes. Ella fue una de las dramaturgas con mayor influencia del siglo y su influencia continúa palpable actualmente” expresaba el Dr. Lee un escritor que trabaja en la Universidad de *Salford* (Tom Mullen)

Delaney es un icono generacional para la juventud que captó las acciones reivindicativas expuestas en sus obras.

4. SINOPSIS Y RECEPCIÓN DE *A TASTE OF HONEY* (UN SABOR A MIEL³)

Una de las obras que caracteriza los movimientos feministas y clases trabajadoras de 1950. Esta obra se articula en torno a una madre y al personaje central de la pieza, su hija adolescente Jo, de clase obrera cuyas dificultades económicas extremas se palpan en el ambiente del apartamento decrepito de *Salford* donde conviven. A la madre se la retrata como una mujer que mendiga, a través de su cuerpo, la atención de hombres con dinero para ascender en el escalafón social y vivir en mejores condiciones.

Jo se siente sola y busca cariño en los brazos equivocados; un marinero negro que después de intimar una noche, la abandona y ella tiene que ocuparse del niño que viene en camino y sobrellevar las críticas y los prejuicios que conllevará su nacimiento debido al racismo que impregna la sociedad. Otros personajes incluyen al amante ruin de la madre, así como un estudiante de arte amable y homosexual que entabla amistad con esta chica durante el embarazo hasta que la madre, celosa por la relación que Jo y este chico tienen y más pendiente por el qué dirán que por el cariño y la compañía que se dan mutuamente, se empeña en echarlo de casa insistentemente y sin tacto alguno en lo que se podría considerar un estallido de amor maternal reprimido o una demostración de celos.

En *Salford*, la ciudad originaria de Delaney, el ayuntamiento se enfureció ya que el retrato de la ciudad les parecía un insulto— pero, cuando se convirtió en éxito desmedido y la autora en una celebridad nacional, pidieron una copia de su manuscrito para la biblioteca. Delaney la guerrera los denominó hipócritas y por este motivo le dio a Littlewood, directora del *Theatre Workshop*, el manuscrito original. A esta directora le debe en gran parte su éxito ya que amadrinó tanto la obra como a la dramaturga (Dennis Barker)

A Taste of Honey en un primer momento iba a ser una novela pero Delaney, como admitió después, estaría muy ocupada socializándose como para producir un libro de 80,000 palabras. La carrera que le siguió fue volátil y con altibajos. En 1960 *A Taste of Honey* se estrenó en *Broadway* (Nueva York) – con Joan Plowright interpretando a

³ El título con un toque dulce y edulcorado a priori nos deriva a pensar en un argumento dulce en un contexto de domesticidad y con personajes de la clase aristocrática. Sin embargo, es todo lo contrario y, de ahí, la ironía del elemento dulce de la miel en el título que se aleja mucho del argumento de la obra.

Jo y Angela Lansbury a su madre – y permaneció en cartelera durante casi un año. Plowright ganó un premio Tony gracias a su actuación.

El programa facilitado a la audiencia para *A Taste of Honey* parece más un manifiesto político que teatral. Señalamos un fragmento: “proveniente de la ciudad Lancashire no devastada por la guerra sino por la industria y resiste al paro duradero, ella es la antítesis de los jóvenes airados londinenses. Ella conoce por qué está enfadada” (Rachel Cooke)

Se representa la obra con un estilo distintivo y *semi-music hall* ideado por la radical y polémica Joan Littlewood y la obra creó un revuelo con su honestidad estridente, integridad emocional, sarcasmo exuberante y toques de poesía. *A Taste of Honey* estuvo dos temporadas en el *East End* de Londres, en 1958 y en 1959, antes de que se trasladó a *Wyndham's* para 350 representaciones. Se celebró como la personificación del movimiento de *kitchen sink* 10 años previos de la abolición de la censura. Mientras que ganó respeto crítico, el estilo del musical desenfadado de Littlewood no fue universalmente aceptado.

Cito literalmente las palabras de Lindsay Anderson de la revista *Encore*: “una trabajo de completa y estimulante originalidad. Un escape real del vacío conservador y burgués del *West End*”. Para Alan Brien en *The Spectator*, aunque, no fue más que: “una anécdota trasnochada, exagerada de una obra que se desliza vacilante entre lo real y la fantasía, entre la farsa y la tragedia, entre lo afrodisíaco y lo vomitivo. Cada personaje aumenta su enfoque a través de diferentes lentes distorsionadas”. La obra se escribe añadió Brien: “como si fuera un guion cinematográfico con un desprecio adolescente por lógica o forma o viabilidad sobre el escenario, y Miss Joan Littlewood la produjo con el tumultuoso resultado de un antiguo panfleto *Living Newspaper*” (*The Telegraph*)

A Shelagh Delaney se le consideraba la dramaturga más prometedora de su tiempo, una absoluta pionera pero un hecho a resaltar fue el misterio que se creó acerca de por qué nunca escribió nada tan importante como su primera obra. Según asegura el crítico John Russell Taylor: “a ciencia cierta ningún otro dramaturgo ha podido llegar tan lejos con un corpus de trabajo tan pequeño” (*The Telegraph*)

Es destacable cómo una adolescente y escritora emergente que vivía cerca de los muelles tuvo tanto éxito. El Dr Lee opinaba que el éxito de las obras de Delaney se ancla en la controversia: “hay que recordar que en esa época las obras estaban duramente censuradas. No se podía usar un lenguaje malsonante, ni retratar la homosexualidad ni otras muchas cosas que hoy en día damos por hecho” (Tom Mullen)

El Dr Lee creía que Delaney se las arregló para evadir a los censores a través de “la insinuación más que de la manifestación y exposición” – esta estrategia conllevó el disgusto de otros dramaturgos graduados universitarios predominantemente de

clase media y tipos de Oxbridge (Oxford y Cambridge) quienes escribían obras nada exitosas de la época. “Y aquí estaba una colegiala que les estaba machacando a su propio juego”. Consecuentemente, el Dr Lee expresa que el salto a la fama de Delaney se vio obstaculizado por las actitudes conservadoras de ese tiempo y ampliamente por una cuestión de su género. “Se cuentan historias sobre cómo intentó una vez abrir un museo de arte y la engañaron- simplemente porque ella era mujer y debería estar teniendo descendencia” (Tom Mullen)

Efectivamente, Delaney tuvo que sobrellevar duras críticas por su ataque a los convencionalismos del período. Su obra era innovadora con respecto a romper varios tabús discretamente observados en Noël Coward y Terence Rattigan, en cuyos teatros los personajes pertenecientes a las clases trabajadoras generalmente aparecían como alegres complementos y mayoritariamente presentaba a las mujeres como vírgenes o ramerías. *A Taste of Honey* mostraba a las mujeres de clases trabajadoras desde una perspectiva de clase obrera, tenía un hombre homosexual como una figura central y solidaria, y un personaje negro que no era ni un estereotipo idealizado ni racial (Dennis Barker)

Incluso el actor que interpretó a Geoffrey, Murray Melvin, piensa que fue y aún sigue siendo ampliamente malentendida. “No había fregaderos aquí” (Rachel Cooke) La compañía *the Roundabout theatre* revivió la obra de *A Taste of Honey* en Nueva York en 1981 con una nominación a premios Tony de Amanda Plummer en el papel de Jo.

5. UNA ANGRY YOUNG MEN

Los *Angry Young Men* (jóvenes airados) produjeron una auténtica convulsión en la tranquila literatura británica. La prensa inventó la etiqueta de los *Angry Young Men* como una estrategia de lanzar a la fama determinadas obras de teatro. Se trata de un nuevo grupo de artistas fehecentes defensores de las clases humildes y que luchan contra lujos y la alta burguesía.

El movimiento estético de los *Angry Young Men* simboliza una furiosa rebeldía y además demuestra una abierta reacción ante una inevitable crisis social combinada con voces idealistas: “porque sé que los sueños triunfarán” (Cándido Pérez Gallego). Desaparece en las obras todo lo que implica una innovación en el lenguaje o sentimentalismo. La estética de este movimiento tiende a configurar situaciones extremas y a despojar al ser humano de todo lo gratuito, hacia un camino que le lleve a vivir. Quieren ponderar la necesidad de una literatura sin tantas preocupaciones estilísticas y más interés social, como más efectiva en momentos determinados de la historia.

Entonces ¿en qué consiste el mérito de los jóvenes airados?: son héroes/heroínas que descubrían una realidad que había sido olvidada durante años por los “artistas oficiales”. Su actitud ante la vida es de enfrentarse contra la adversidad por la ausencia de algo que considera básico y necesario.

Los protagonistas de clases humildes sienten las barreras de la sociedad con gran dureza por lo tanto intentan ascender de clase, “aburguesarse”, lo cual esconde un trágico sentimiento de renuncia a lo que es su mundo natural. Plantean un deseo de abandonar la sociedad con una mezcla de anhelo de superación y egoísmo. La solución que se consigue en las obras es una amarga violencia en el lenguaje, un carácter inadecuado de los personajes y necesidad de cambio con el objetivo de mejorar y ser felices.

A través de las crónicas documentales reproducidas por los *Angry Young Men* podemos seguir acontecimientos que vemos todos los días en Inglaterra que no marcan una realidad para las clases pudientes alejadas obsesivamente de todo lo que significa una problemática social.

A Shelagh Delaney le acompañó la connotación de *Angry Young Woman* ya que ella conocía a la perfección por qué estaba enfadada. Hay que apostar que Delaney estaba harta del sistema de clases rígido de Gran Bretaña y especialmente del rol de las mujeres dentro de este sistema. Tenía muchísimas cosas que decir al respecto tanto en relación a la manera en que las reformas sociales no habían conseguido mejorar el grupo de los pobres y en lo que respecta a la sexualidad; se considera por lo general *A Taste of Honey* como la primera obra moderna que describe a un hombre homosexual de clase trabajadora. Su trabajo es el polo opuesto a la educación y al decoro, características que se supone que las mujeres debían tener.

Pero no es correcto ver a la implacable Delaney como una estrella solitaria, como la única miembro femenina de la nueva ola que es como la mayoría de las veces se le retrata. Había otras mujeres enfadadas a su alrededor, chicas resueltas y cabezonas como ella. Como por ejemplo, poco después de que la obra de Delaney se estrenara, el *Royal Court* apostó por el *The Sport of My Mad Mother* de Ann Jellicoe; presentan elementos de género en sus obras como parte de la crítica social hasta este momento ausente en los *Angry Young Men* puesto que dirigen su ira hacia cuestiones sociales y políticas pero no de género.

6. HOMENAJE PARA SHELAGH DELANEY

El 17 de noviembre de 2014 tiene lugar una conmemoración de los fans de Shelagh Delaney en *Salford* su ciudad natal para recordarla y se lleva a cabo un acto simbólico: rellenar botes con miel en honor al título de su popular obra *A Taste of Honey*. En esta

fecha, ella celebraría su 76 cumpleaños. Los fans marcan un antes y un después porque se proclama el primero de muchos días de Shelagh Delaney.

A pesar de que Delaney deslumbró a Broadway con una obra que escribió en una edad muy temprana y posteriormente inspiraría en sus canciones a la leyenda del rock Morrissey. “Y conseguir todo esto en una edad tan prematura es reseñable. Ella es una autora que se mantiene vigente. Sin embargo estoy totalmente de acuerdo con la afirmación de que no ha recibido todo el reconocimiento merecido” (Tom Mullen).

Por este motivo, se produce un evento que tuvo lugar en el Teatro de Artes de Salford cuyo interés era una reconstrucción de una escena de la más famosa obra de Shelagh Delaney, *A Taste of Honey*.

Recientemente del 30 de enero al 6 de febrero de 2016 se ha homenajeado a la dramaturga mediante una visualización de la obra *A Taste of Honey* en el *Stockport Garrick Theatre* sabiamente anunciado mediante la red social Facebook para lograr una mayor difusión y expansión de Shelagh Delaney a la audiencia actual.

“¿Pero alguien sabe quién fue Delaney? ¿Cómo logró tanto éxito alguien de cuna humilde y que logre que su trabajo sea todavía hoy en día relevante?” (Tom Mullen)

Charlotte Delaney, su hija, después de la muerte de su madre decidió permitir que el *National Theatre* expusiera *A Taste of Honey* y concluye que cree que la compañía teatral ha captado la esencia de la obra. Charlotte afirma que: “Para mí, es una obra sobre las mujeres—las madres y las hijas—y ellas han sido capaces de exteriorizarlo. Pero eso no quiere decir que a mi madre le hubiera parecido bien. Cuando se estaba muriendo, me dijo que estaba contenta de dejarlo atrás, este cuerpo de trabajo. Pero la verdad es que si ella estuviera viva, no habría aceptado su representación ni tan siquiera en el *National Theatre*. A ella no le gustaba la atención” (Rachel Cooke)

Le prosiguen preguntando en la entrevista los adjetivos que utilizaría para describir a Shelagh Delaney porque aparentemente sonaba muy cabezona y tremenda. Charlotte Delaney detalla que: “Era una buena amiga, lea, una abuela fabulosa. Ella siempre estaba bromeando – nunca perdió eso – y nunca cambió por la fama, ni incluso cuando Katharine Hepburn la llevó a dar una vuelta en el coche de Spencer Tracy. Hablaba con cualquiera sin importarle quién fuera: Ringo Starr o la madre de su vecina. Socialista, irritante, aventurera... y una renegada” (Rachel Cooke)

7. CONCLUSIONES

Hoy nadie parece dudar que el texto de una obra sólo existe en virtud de su realización sobre un escenario, puesto que el teatro no se escribe para ser leído, sino para ser representado. El teatro es y será siempre la más viva de las artes, la más

inmediata, mucho más que el cine, que es la imagen de lo que ha sido representado antes.

Shelagh Delaney era especial, o inmensamente talentosa. Pero presentar a una mujer brillante; se insinúa que cualquier éxito que ella disfrutó fue accidental – y no hubo ningún accidente aquí. En *Stratford*, hay una copia de la carta extraordinaria que Delaney escribió a Littlewood cuando le mandó *A Taste of Honey*, y justamente quita la respiración. Las agallas, el espíritu. Disculpándose por su escritura, Delaney le dice a Littlewood que: “si ella puede encontrar algún sentido de su obra de teatro (o incluso un pequeño sin sentido) estaría agradecida de su crítica – aunque odia las críticas de este tipo”. Y después, una última puñalada, modesta pero no, notarás, falsamente: “yo quiero escribir para el teatro, pero sé muy poco sobre él. No sé nada, no tengo nada—excepto ganas de aprender – e inteligencia. Sinceramente tuya, Shelagh Delaney” (Rachel Cooke)

Delaney comparte con sus colegas varones de los *Angry Young Men* la crítica al *Establishment*, a la burguesía, a la política... Pero una innovación a tener en cuenta es que gracias a estas mujeres encontramos el aspecto de género como parte de esta ira ya que por parte de los hombres las mujeres quedaban silenciadas, minimizadas y por eso es importante dar visibilidad a las mujeres dramaturgas que sí están escribiendo en esta época y critican al patriarcado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barker, D., *Shelagh Delaney obituary*. The Guardian. 21 November 2011. Internet. 11-04-16. <<http://www.theguardian.com/stage/2011/nov/21/shelagh-delaney>>
- Cooke, R., *Shelagh Delaney: the return of Britain's angry young woman*. The Observer. 27 January 2016. Internet. 29-03-16. <<http://www.theguardian.com/stage/2014/jan/25/shelagh-delaney-angry-young-woman-a-taste-of-honey>>
- Mullen, T., *Morrissey's idol: Celebrating Shelagh Delaney Day*. BBC News. 25 November 2014. Internet. 21-03-16. <<http://www.bbc.com/news/uk-england-manchester-30148668>>
- Nicolás Román, S., “Roots y Serjeant Musgrave's Dance”, Director de tesis Dr. Juan José Torres Núñez, *Voces femeninas en el teatro de Edward Bond*, Universidad de Almería, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, 2007, pp.155.
- Osborne, J., *Looking Back. Never Explain, Never Apologise*, Faber&Faber Limited, London, 1999.

Pérez Gallego, C. *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual: los Angry Young Men*, un movimiento social de los años cincuenta, CSIC, Madrid, 1968, pp.209, 211.

Portillo García, R., *El autor a la búsqueda de un protagonista: las obras dramáticas de John Osborne, 1956-1966*, Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978.

Shelagh Delaney. The Telegraph. 21 November 2011. Internet. 10-04-16.

<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/theatre-obituaries/8905444/Shelagh-Delaney.html>

DONATELLA DANZI Y SU PROYECTO PARLA ITALIANO FACENDO TEATRO

DONATELLA DANZI AND HER PROJECT ITALIANO FACENDO TEATRO

Zuleika Brito
Universidad de Salamanca

RESUMEN:

En este artículo se tratará de dar un esbozo a una novedosa pedagogía puesta en práctica por una mujer: Donatella Danzi. Su proyecto en la actualidad está, además, vehiculado por otra mujer: Dacia Maraini. El escenario que compartirán será el de la enseñanza del italiano como lengua extranjera a través del teatro en Madrid.

PALABRAS CLAVE:

Donatella Danzi, Dacia Maraini, Glotodidáctica teatral, italiano.

ABSTRACT:

This article provides an outline to a new pedagogy applied by a woman: Donatella Danzi. Her project is currently also conveyed by another woman: Dacia Maraini. The scene they will share is teaching Italian as a foreign language through theater in Madrid.

KEYWORDS:

Donatella Danzi, Dacia Maraini, Theater education, Italian language.



Hace poco más de una década en Madrid surgió una iniciativa para la enseñanza del italiano como lengua extranjera con voz femenina. Esta voz nacida en Milán y afincada en la capital española es la de Donatella Danzi, licenciada en Filología Italiana por la Universidad Complutense de Madrid, donde también realizó el Curso de Aptitud Pedagógica (CAP). Su formación se amplió gracias a su pasión por el teatro, estudiando arte dramático tanto en Milán como en Madrid, en el Laboratorio de Teatro William Layton. Gracias a su preparación actoral ha trabajado y participado en teatro, cine y televisión.

Desde 1992 ha trabajado conjuntamente con la Società Dante Alighieri, fundando Parla Italiano, el centro encargado de realizar los exámenes de certificación PLIDA (Progetto Lingua Italiana Dante Alighieri). Ya en 2005 surgió la idea de ir un paso más allá e introducir el teatro como eje de los cursos del centro, pasando a llamarse el proyecto Parla Italiano Facendo Teatro. Desde entonces ha formado a numerosos alumnos y ha llevado a escena obras tan conocidas como *Di Napoli, d'amore* y *Anni 70 e dintorni* en el 2011, *Frammenti Pirandelliani* en el 2012, *Il Cilindro* (2013), *Sogno (o forse no?)* (2014), un *Omaggio a Dino Campana* (2014) o *La parte de Amleto* en el 2015. Actualmente está preparando la representación de *Giacobbe* de Paolo Puppa además de *Mela* de Dacia Maraini.

Donatella es en la actualidad profesora de italiano aplicado al canto en la Escuela Superior de Canto de Madrid, donde junto con otras docentes de lengua italiana, alemana, inglesa y otras, preparan a futuros cantantes de ópera. También se encarga de cuidar la dicción en montajes profesionales y participó en 2015 en el International Opera Studio de Gijón en las óperas *L'Elisir d'amore* de Donizetti y *La Bohème* de Puccini.

Además, en el año 2015 organizó el I Congreso Internacional de Glotodidáctica Teatral en Madrid, y en 2016 ha repetido esta iniciativa añadiendo además una novedosa propuesta: el I Festival Internacional de Teatro en Lengua Extranjera, en el cual pueden participar profesores y alumnos que se dediquen a la enseñanza-aprendizaje de cualquier idioma como lengua extranjera.

1. BREVE CRONOLOGÍA DE LA DIDÁCTICA DE LAS LENGUAS A TRAVÉS DEL TEATRO

La glotodidáctica teatral no es, a día de hoy, una disciplina demasiado estudiada; quizás porque los métodos y enfoques que la engloban son también recientes y fruto de las reformas pedagógicas surgidas en las conformaciones de los estados modernos.

Debemos remontarnos a los años sesenta del siglo veinte para poder conformar un corpus de estudios sobre el teatro aplicado a la educación, y es que en esta época ya

surgió el que sería el motivo de todas las discusiones de este campo: ¿hablamos de teatro puro -entendido como arte estético cuyo objetivo principal es un “producto” y sus correspondientes estudios diacrónicos- o drama -los componentes técnicos del arte dramático aplicados y dirigidos a un “proceso” con un objetivo específico que no es la representación fina?.

Los pioneros en la formulación de cuestiones sobre teatro aplicado a la enseñanza fueron los educadores Peter Slade y Brian Way, quienes además de teorizar sobre el desarrollo de la creatividad y el crecimiento personal que el arte dramático supone para los alumnos, lo aplicaron en diversas escuelas inglesas.

Como prueba del interés que estaba suscitando esta nueva opción pedagógica, se celebró en Londres en 1951 la primera conferencia internacional sobre teatro en la educación, aunque ya en la primera década del siglo XX, Harriet Finlay-Johnson había hablado sobre un “teatro sin público” y orientado con las bases de la actividad teatral para niños, es decir, la dramatización (Torres Núñez, 1990). Debemos partir de esa concepción para aclarar el debate que se ha suscitado desde entonces.

Susan Holden en 1981 define el teatro con esta fórmula: A (actor) representa B (papel) para C (público) que es el beneficiario de un producto. De la misma manera define el drama como: A es al mismo tiempo B y C. Ciñéndonos a esta definición, y más concretamente a la palabra producto, tenemos el origen de la gran disputa que se originó, como ya se ha mencionado, en los años sesenta. Lo que Holden olvidó especificar es cómo el actor, el papel y el público en el drama son lo mismo; y ese ingrediente es el proceso. Así pues, llegamos a la principal diferencia entre dramatización y teatro: la dramatización se centra en el proceso de aprendizaje y el teatro se centra en el producto final, es decir, en la representación teatral o performance. En la actualidad, la cuestión del teatro y la educación se ha visto beneficiada en muchos sentidos. En algunos países como Reino Unido o Alemania, la Dramatización no es solo una herramienta didáctica que se pueda usar en el aula, sino asignaturas incluidas en los *curricula*. Además, con el auge de las nuevas pedagogías y teorías de la psicología evolutiva -que van desde el pensamiento complejo de Edgar Morín a la Teoría de las Inteligencias Múltiples de Gardner- asistimos a la consolidación de métodos hechos para la didáctica de los idiomas. Es el caso por ejemplo del Process Drama o el GlottoDrama.

El Process Drama es un método basado en la improvisación dramática que no prevé una representación final. Su uso es frecuente en algunas escuelas inglesas y australianas, aunque se ha tomado como base de muchos modelos en el resto del mundo.

El GlottoDrama, por el contrario, está mucho más ligado a los procesos de formación actoral y a las lecciones de idiomas basadas en el método comunicativo. Este método sí contempla una representación final. Además, el GlottoDrama es el primer proyecto

que ha creado un modelo fijo para la enseñanza del italiano como lengua extranjera, siendo expandido posteriormente a otros idiomas como el español, el inglés, el alemán, el francés, etc.

2. EL PROYECTO PARLA ITALIANO FACENDO TEATRO

Los cursos especiales de Parla Italiano Facendo Teatro, impartidos en el centro dirigido por Donatella Danzi, comenzaron su andadura en el año 2005. Tienen como base la enseñanza de la lengua italiana, en cualquier nivel y siempre bajo las competencias sugeridas en el MCER (Marco Común Europeo de Referencia de las Lenguas), y la formación actoral de los alumnos.

Están planificados para ser impartidos durante 60 horas, una vez a la semana, generalmente 2 horas los sábados por la mañana. También existen cursos intensivos de 14 horas, cursos para viajes de 20 horas, clases particulares personalizadas y clases en modalidad on-line vía Skype. Los cursos puramente ligados al teatro, además, se imparten en un escenario real durante todo el proceso.

En todas las modalidades mencionadas el alumno es el protagonista de su propia formación y el profesor es guía de dicho proceso, tal y como apuntan los modernos métodos pedagógicos de los últimos tiempos. Con ello, se elimina la jerarquía dentro del aula y se abre un espacio de diálogo, así como de relación interpersonal e intercultural, mediante la creación de un grupo consolidado de aprendientes.

Para todo ello, Donatella utiliza para la preparación de sus clases las teorías dramáticas, lingüísticas y psicológicas en las que el alumno se forma no solo en el idioma sino en su propia autonomía y crecimiento personal, habiendo superado las barreras y el filtro afectivo, descrito por Krashen en 1981¹. Además del MCER, Balboni y otros estudiosos del enfoque comunicativo son claves importantes en la filosofía de este proyecto, completando las teorías sobre saber el idioma (competencia lingüística), saber hacer el idioma (competencia extralingüística) y saber hacer con el idioma (competencia sociopragmática).

Es justamente la competencia sociopragmática en la que menos se suele hacer hincapié en las lecciones tradicionales, pero con el teatro como herramienta didáctica y método pedagógico es una de las competencias más beneficiadas, pues mediante la decodificación del lenguaje extranjero escrito al lenguaje “para representar o recitar”

1 La teoría formulada por Stephen Krashen presupone que la actitud, los sentimientos y el estado anímico del aprendiente son factores altamente influyentes en los procesos de adquisición y aprendizaje. Uno de los puntos que trata además es la motivación, el estrés o la ansiedad, elementos negativos que también influyen en dichos procesos. Superar el filtro afectivo es uno de los avances más importantes que debe poner en marcha un aprendiente y el teatro, tanto en los ensayos como en la performance, es un método más que adecuado para ello.

los aprendientes realizan una serie de reflexiones metalingüísticas cuyos resultados aumentan las respuestas pragmáticas de la lengua meta.

Por lo tanto, el objetivo de Parla Italiano Facendo Teatro consiste en desarrollar además de las competencias lingüísticas, las competencias cinésicas, proxémicas, vestémicas (aspectos de la competencia extralingüística) y las sociolingüísticas, pragmlingüísticas e interculturales, puesto que son aspectos importantes de la acción comunicativa (Danzi, 2016: 21).

Directamente relacionado con la sociopragmática encontramos cómo se potencia altamente otras competencias extralingüísticas como, por ejemplo, la kinésica. El aprendizaje que se incentiva desde Parla italiano facendo teatro busca que cuerpo y mente estén implicados en todo momento en el proceso de adquisición de la lengua. Las teorías en las que sustentan esta filosofía tienen más que ver con la neurociencia y la psicología que con la pedagogía o la filología; ejemplo de ello son las múltiples citas que encontramos en Danzi (2016) sobre los neurólogos Rizzolatti, Antonio Damasio, George Lakoff o Francisco Mora. De este último es interesante evidenciar una cita que le acompaña en cada conferencia y publicación en la que afirma que “solo aprendemos lo que nos emociona”.

Justamente la emoción y la motivación son factores claves para la glotodidáctica teatral, la implicación de los sentimientos y la cognición de los alumnos no se dejan a la deriva con esta metodología, pues se convierten más bien en motor de aprendizaje no, solo de un idioma, sino de las técnicas dramáticas.

La base pues, de estos cursos, es el texto teatral de autores italianos conocidos o no tan consagrados. Los textos, escogidos por los profesores, han de ser sencillos, pero con cierta carga pragmática, pues se pretende conseguir que los alumnos hagan una reflexión metalingüística a través de él durante el proceso de adquisición de la lengua italiana.

Además del texto, uno de los pilares esenciales para este proyecto es el “juego transicional”, es decir el proceso lúdico que se produce gracias al “hacer teatro” y que lleva al alumno de ser un sujeto pasivo y dependiente a ser un sujeto activo y autónomo. Todo ello no solo se consigue con el dispositivo teatral, sino que disponemos del uso y adquisición de la lengua extranjera:

El teatro, por sus propias características lúdicas y creativas, favorece la invención de un espacio “transicional” para distanciarse gradualmente y sin recelo de la lengua materna, experimentando el nuevo idioma y superando el temor a equivocarse (Danzi, 2016: 17).

El texto teatral como base de la enseñanza de un idioma, según Donatella, tiene que contemplar una representación final o performance. Es en ese momento en el que

el aprendiente-actor ve los frutos de su proceso de aprendizaje y adquisición. Dicho proceso es analógico y busca resolver no solo las perspectivas interculturales propias del encuentro de dos idiomas, sino de las relaciones entre los alumnos.

En la década en la que llevan impartándose los cursos de Parla italiano facendo teatro, se ha conformado un modelo pedagógico a partir de la experimentación, no solo a cargo de Donatella Danzi sino de un grupo de profesionales dedicados también a la enseñanza del italiano mediante la actividad teatral. En el camino han cuidado la importancia de las individualidades de los alumnos, aunque siempre mediante el trabajo cooperativo y la interacción total en el aula, así como el desarrollo de las habilidades escénicas que han facilitado que la metodología sea “multisensorial y orientada a la acción” (Danzi, 2016).

En resumen, en estos cursos se persigue renovar la forma de enseñar una lengua extranjera -el italiano- a través de una pedagogía novedosa. Con ella no solo se enriquece al alumno con técnicas dramáticas útiles para la competencia comunicativa, sino que se pretende promocionar la historia y la cultura italiana. Durante los ensayos se busca la mejora de la dicción de los alumnos, así como la memorización de vocabulario y estructuras gramaticales, implicando tanto el cuerpo como la mente en clave de motivación, factor que favorece la adquisición del idioma.

Además, con este método, el protagonista siempre es el alumno y el grupo en sí, pues las técnicas dramáticas favorecen un clima positivo y tranquilo en el aula donde no se sienten juzgados y donde pueden trabajar en grupo.

Al final de los cursos, con la representación final se puede comprobar cómo mediante la creatividad y la espontaneidad, los alumnos son capaces de cumplir las expectativas citadas por Balboni (1994) al explicar la competencia comunicativa, es decir, empiezan a “vivir en italiano”.

1.1. *MELA*. UNA OBRA DE DACIA MARAINI COMO INSTRUMENTO PEDAGÓGICO

El 10 de abril del 2016 tuvo lugar en la sala de teatro El Umbral de Primavera, en el barrio de Lavapiés de Madrid, el I Festival de teatro internacional organizado por la ya nombrada Donatella Danzi. En él, uno de sus grupos de alumnas² representó el primer acto de *Mela* de Dacia Maraini.

La elección de *Mela* como instrumento didáctico está basada en el interés que despierta un texto en femenino, tanto por la autora como por los personajes, en Dantella.

Es sin duda una obra que trata el tema de la máscara femenina con tres relieves: la moderna y soñadora abuela Mela, la trabajadora y comprometida social hija Rosaria y

2 Las alumnas-actrices que llevaron a escena dicha obra son Eva Fraile, Mónica García y Pepa García.

la insegura y retraída nieta Carmen. Tres generaciones de mujeres que reflejan distintos puntos de vista de la sociedad y la cultura italiana, con grandes matices psicológicos. Es la vida en casa la que une a estos personajes femeninos y a sus temores y anhelos y el gran secreto de Carmen el punto de inflexión en la obra.

Dacia Maraini, escritora consagrada internacionalmente y muy estudiada como estandarte de la literatura escrita por mujeres, fija en sus obras -no solo dramáticas- gran parte de su experiencia vital. Luchadora feminista inagotable, da voz a personajes femeninos como los que aparecen en *Mela* y les da el poder de narrar, siempre con un riguroso carácter histórico, sus vivencias e inquietudes en todas las facetas posibles.

Con esta obra, tanto la profesora milanesa como sus alumnas quieren hacer un homenaje a la escritora italiana pues este año cumple ochenta años. Incluso se está poniendo en marcha una iniciativa para realizar un acto -*Auguri Dacia!*- el 13 de noviembre de este año en el que representarán toda la obra si es posible.

El método llevado a cabo en Madrid por Donatella Danzi resulta ser una herramienta altamente aceptada por los alumnos, cada vez más numerosos, que se inscriben en sus cursos. El poder del teatro como fuente pedagógica de las lenguas reside en la combinación de las técnicas teatrales y la mejora de la competencia lingüística (unida a las extralingüísticas). Además, con estos cursos, se fomenta vivamente la cultura y la literatura italiana, elementos que suelen olvidarse en los *curricula* de las lenguas extranjeras.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

Balboni, P. *Didattica dell'italiano a stranieri*. Roma, Bonacci Editore, 1994.

Balboni, P. *Dizionario di glottodidattica*. Perugia, Guerra Edizioni, 1999.

Danzi, D. "Parla italiano facendo teatro cumple 10 años". *Glottodidáctica Teatral*. Ciudad Real, Ñaque Editora, 2016, pp.11-23.

Maraini, D. [s. d.]. Dacia Maraini. Recuperado el 30 de junio de 2016 de <http://www.daciamaraini.com/>.

Maraini, D. *Maria Stuarda e altre commedie*". Milano, Rizzoli, 2010.

Motos, T. "Otros escenarios para el teatro: el teatro aplicado". Ñaque. Teatro Expresión Comunicación, 2013, Núm.73, pp. 6-159.

Motos, T. "Psicopedagogía de la Dramatización". Universidad de Valencia, 2014. Recuperado de <http://www.postgradoteatroeducacion.com/wpcontent/uploads/2013/11/Piscopedagogia-de-la-dramatizaci%C3%B3n-Tom%C3%A1s-Motos.pdf>

Parla italiano facendo teatro <http://parlaitaliano.net/>

Torres Núñez, J.J. "*Drama versus teatro en la educación*". Universidad de Granada. Centro virtual Cervantes. Cauce, 1990. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/13970>

NEW WOMAN Y TEATRO EN LA OBRA DE SUSAN GLASPELL: TRIFLES

NEW WOMAN AND THEATRE IN THE SUSAN GLASPELL'S WRITINGS:
TRIFLES

Elisa María Casero Osorio
UNED

RESUMEN:

A través de los distintos géneros literarios, escritoras del siglo XIX quisieron dar a conocer una nueva mujer, que rompía con el rol femenino impuesto por una sociedad patriarcal. Susan Glaspell fue una de ellas: dramaturga, actriz, novelista y periodista, su primera obra de teatro, *Trifles*, es considerada como obra maestra por las primeras feministas cuyo argumento gira en torno a un asesinato y la figura simbólica de la mujer como el pájaro enjaulado.

PALABRAS CLAVES:

Nueva mujer, teatro, feminista, patriarcal.

ABSTRACT:

Through various literary genres, writers in the 19th century wanted to make known a new woman, who broke with the female role imposed by a patriarchal society. Susan Glaspell was one of them: playwright, actress, novelist and journalist, her first play, *Trifles*, is seen as masterpiece by early feminists whose plot deal with a murder and the symbolic figure of the woman as the caged bird.

KEY WORD:

New woman, theatre, feminist, patriarchal.

A lo largo de los últimos siglos, han aparecido importantes figuras femeninas que de alguna forma, han marcado el punto de partida de un movimiento (social, literario, etc.) o, simplemente, han contribuido de forma significativa a una parte de la historia de las mujeres.

Este trabajo se centra en una de ellas, Susan Glaspell y su obra *Trifles*, quien formó parte del cambio que se produjo en el modo de pensar de las mujeres y su situación en la sociedad norteamericana de finales del siglo XIX y principios del XX, en el que la figura de una nueva mujer, conocida hoy como *the New Woman*, surgió en un intento de combatir el papel impuesto por una sociedad patriarcal a la mujer, y romper con todo aquello que representaba el ideal de modelo femenino.

1. LA SOCIEDAD NORTEAMERICANA DE FINALES DEL SIGLO XIX. EL PAPEL DE LA MUJER

En el siglo XIX se produjo un cambio significativo en la vida de las mujeres. Hasta ahora, la sociedad era calificada con el término victoriana, que si bien tiene su origen en el contexto británico, puede aplicarse también en otros países europeos y en Estados Unidos. Como explica Martínez (2010: 3), el término victoriano

Alude a las sociedades modernas surgidas a lo largo del siglo XIX, caracterizadas por la simbiosis entre los valores de la ilustración y los valores del puritanismo o del protestantismo, y en los cuales se consolidó el sistema capitalista concebido teóricamente por Adam Smith. Se trata por lo tanto de sociedades cuya clase social hegemónica es la burguesía y que se distinguen por la fe en el progreso y por grandes avances en todos los campos imaginables: el tecnológico, el sanitario, el científico, el político, etc.

Pero a pesar de los grandes avances de este final de siglo, la figura femenina seguía manteniendo un lugar secundario en la sociedad. Conocido como ángel del hogar, su papel era de buena esposa y madre, inocente, ingenua y pasiva, siempre necesitando ayuda en materias fuera de la esfera doméstica, y cuya sexualidad se restringía a la procreación. Recordemos el refrán victoriano "it's a man world; woman place is the home" (es un mundo de hombres; el lugar de la mujer es el hogar). En esta sociedad el papel masculino y femenino estaban separados. En su juventud, la mujer siempre debía ir acompañada por su padre o hermanos; una vez casada, por su marido. Como esposa, le debía continua obediencia ya adoración. La visión que se tenía de la mujer en el pensamiento victoriano es bien explicado en palabras es Caird (1897: 72), en su artículo "Marriage":

...we may say that woman originally became the property of man by right of capture; now the wife is his by right of law [...] There was a struggle for supremacy between the sexes, and in early literature this struggle is evident,

as well as the sentiment that women are all evil creatures, thirsting for unholy power, and must be resisted by all good and valiant men. (Caird, 1897,pág. 72)

Por otro lado, en este final de siglo también aparece la figura de la *New Woman* o nueva mujer. Representa un estereotipo femenino muy diferente a la mujer victoriana. Como bien define Martínez (2010: 4), este tipo de mujer “representa a la realidad social emergente de una mujer con cierta capacidad económica, perteneciente casi siempre a la burguesía, decidida a rebelarse desde dentro del sistema y a reivindicar su condición de mujer real frente a las mitificaciones de la sociedad patriarcal.”

El término *nueva mujer*, también llamada *novissima*, *new woman*, *odd woman*, *wild woman*, o *superfluos woman*, apareció por primera vez en un artículo publicado en el *North American Review* en mayo de 1894. Su autora, Sarah Grand, fue una escritora feminista que defendía la igualdad entre hombres y mujeres y hablaba de las responsabilidades de las mujeres de clase media para su nación. Esta nueva mujer era culta, había recibido una educación. No dependía de ningún hombre, era económicamente independiente y, a menudo, vivía de su salario. En definitiva, describe a una generación de mujeres, jóvenes y, en un principio, de clase media, que reaccionaron contra el sistema patriarcal característico de la época.¹

2. MOVIMIENTO FEMINISTA

Podríamos decir que, la aparición de esta nueva mujer, aparece ligado a los movimientos feministas que surgieron a finales del siglo XIX y principios del XX. Victoria Sau (1981: 106), escritora y psicóloga española, define feminismo como

El feminismo es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas del modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquella requiera.

A principios del XX apareció en Estados Unidos un nuevo pensamiento feminista que siguió el modelo del movimiento inglés que luchaba por los derechos de la mujer, lucha que se había iniciado en el siglo anterior. Miles de mujeres lucharon por conseguir leyes más justas para ellas relacionadas con el divorcio o la custodia de los hijos, la educación, el derecho al voto o la participación política. De esta manera apareció el movimiento sufragista que tenía como objetivos lograr la aprobación del

¹ Información obtenida de la doctora Isabel Durán Giménez-Rico, catedrática y directora del departamento de Filología Inglesa II, en la Universidad Complutense de Madrid. Define el término “new woman”, mujer de finales del siglo XIX en EEUU.

voto femenino, la mejora de la educación, la capacitación profesional y la apertura de nuevos horizontes laborales, además de la equiparación de sexos en la familia. Para lograrlo, las sufragistas apelaron, entre otras cosas, a las huelgas de hambre. Al finalizar la primera guerra mundial, las mujeres mayores de 30 años lograron su derecho al voto; diez años después, en 1928 se aprobó la ley con la que se extendió el derecho al votar a todas las mujeres mayores de edad. Esa búsqueda de igualdad sexual dentro del matrimonio o del trabajo llevaron a mujeres escritoras a representar en sus obras personajes protagonistas femeninos que mostrasen el modelo de mujer de la época: una mujer que debía obediencia suprema y sumisión a lo masculino, siempre considerada como una niña, una mujer frágil y delicada, que se debía a su casa, su marido y sus hijos, pero que, a su vez, con ciertos matices que nos mostraban la necesidad de estas mujeres por encontrar una identidad propia, fuera de yugo patriarcal al que se encontraban sometidas. En la literatura feminista, el final de estos personajes que buscan la liberación del patriarca masculino será la muerte o la locura, un final impensable en la literatura anterior. Y es que la literatura es el vehículo que utilizaron muchas escritoras, denominadas feministas, para denunciar la situación de la mujer de la época y reclamar un nuevo papel, muy diferente al conocido hasta ahora.

3. LITERATURA FEMINISTA

Volviendo a la literatura, durante el siglo XIX encontramos una literatura principalmente escrita por hombres. Se caracteriza por el realismo, en un intento de descubrir los sentidos trascendentes de la realidad. Indaga en el significado profundo de las sensaciones que experimenta el individuo. Pero es también a finales de este siglo cuando surge una nueva literatura que se denominó feminista. Esta literatura feminista se caracterizaba por representar a todas aquellas escritoras que trataban de conseguir para la mujer la igualdad. Tal y como define la crítica Elaine Showalter en su ensayo “Toward a Feminist Poetics”, la historia de la literatura de las mujeres puede dividirse en tres fases: una primera fase denominada literatura femenina y que abarcaría desde 1840 hasta 1880 donde “women wrote in an effort to equal to intellectual achievements of the male culture, and internalized its assumptions about female nature” (Showalter, 1979,

34-36) Un segundo periodo se establecería entre los años 1880 y 1920, denominado literatura feminista donde, según Showalter “women are historically enabled to reject the accommodating postures of femininity and to use literature to dramatise the ordeals of wronged womanhood” (Showalter, 1979, 34-36); y una tercera y última fase denominada literatura de mujer que comienza en 1920 donde la escritora ya no se preocupa de reflejar el modo de vida de la mujer en la sociedad ni reivindicar nada ya que el cambio ya ha comenzado. Escriben con libertad. Tal y como Showalter dice

“women reject both imitation and protest-two forms of dependency- and turn instead to female experience as the source of an autonomous art, extending the feminist analysis of culture to the forms and techniques of literature” (Showalter, 1979, 34-36)

La literatura feminista intenta romper con la visión de la mujer como guardiana del hogar, símbolo de sacrificio y abnegación. Muchas fueron las escritoras, entre ellas encontramos a Kate Chopin, Alice James, Charlotte Perkins Gilman, Edith Wharton, Willa Cather o Susan Glaspell.

4. SUSAN GLASPELL

Susan Glaspell nació en Davenport, Iowa en 1882. Fue una famosa escritora de drama y ficción quien publicó alrededor de cincuenta relatos cortos, unas catorce novelas y una biografía.

Fue a la universidad de Drake en Des Moines, graduándose en junio de 1899. Sus primeros años trabajó como reportera para Des Moines Daily News. En 1901 decide volver a Davenport para escribir. Ella ya había publicado un gran número de historias cortas en *Youth's Companion* y muchas de ellas fueron aceptadas por revistas más sofisticadas como *Harpers*, *Leslie's*, *The American* y otros. En 1915, junto a su marido George Cook fundaron The Provincetown Players en Cape Cod, Massachusetts. Consistía en un pequeño teatro para promover dramaturgos americanos. Algunos de los escritores que formaron parte fueron Eugene O'Neill y Edna St. Vincent Mella.

Su obra es muy versátil, desde el realismo en obras como *Trifles* (1916) o *Inheritors* (1921), comedias satíricas como por ejemplo *Woman's Honor* (1918) y *Suppressed Desires*, o el expresionismo en su gran obra *The Verge* (1921). Su historia “For Love of the Hills” recibió el premio The Black Cat en 1904. Aunque no siempre entendida por los críticos, su trabajo como dramaturga fue altamente respetada como resume el crítico Ludwig Lewisohn en 1922:

This power of creating human speech which shall be at once concrete and significant, convincing in detail and spiritually cumulative in progression is, of course, the essential gift of the authentic dramatist. That gift Miss Glaspell always possessed in measure, she has now brought it to a rich and effective maturity.

Ganó el Pulitzer con *Alison's House*, novela basada en la vida y familia de Emily Dickinson.

Su primera obra teatral fue representada en Provincetown, en julio de 1915: *Suppressed Desire*. Escrita junto a su marido, George Cook, narra la obsesión de su protagonista por la interpretación de los sueños, sobre todo los de su marido y su

hermana. En palabras de Ozieblo (2012:17), los autores escribieron la obra “plasmando en papel un diálogo en el que se entretuvieron una noche de invierno, riéndose de la obsesión con el psicoanálisis de sus amigos de Greenwich Village que te bombardeaban con sus complejos cada vez que se cruzaban contigo en la calle”

5. TRIFLES

Trifles – o *Menudencias*– fue la obra de teatro de un solo acto de Susan Glaspell que ha sido más veces traducida y representada, sobre todo por estudiantes y pequeños teatros. Fue representada por primera vez el 8 de agosto de 1916 en el Wharf Theatre, en Provincetown. Se basó en un caso que había cubierto en 1900 cuando trabajaba de reportera para el *Des Moines News*. Una mujer había matado a su marido mientras dormía y estaba en la cárcel. Tras varias investigaciones llegó a comprender por qué lo había hecho. Este asesinato hizo darse cuenta a Glaspell de la multitud de mujeres que sufrían malos tratos y de las pocas salidas que tenían. No existen fotos ni descripciones del estreno de esta obra. Glaspell cedió los derechos a los Washington Square Players, por lo que volvió a ser representada en noviembre de 1916.

El argumento gira en torno al intento frustrado del Sheriff de resolver el misterio del asesinato de Mr. Wright, marido de Minnie, que se encuentra en la cárcel como presunta autora del crimen. Mientras que los hombres investigan por la casa, las mujeres, es decir, la señora Hale y la señora Peters (mujer del sheriff), se quedan esperando en la cocina. La señora Peters tiene que recoger algunas cosas para la señora Wright. Ambas, descubren pistas que les permiten conocer el motivo del crimen y, por tanto, saber quien lo cometió.

La escena comienza en una cocina sencilla, algo desarreglada, con cacharros sin fregar y pan a medio hacer. El fiscal y el sheriff interrogan al señor Hale que fue quien avisó a las autoridades de la muerte del señor Wright. El día anterior se acercó a la granja para hablar con el difunto. Al entrar se encontró a la señora Wright en la mecedora de la cocina y al preguntar por su marido, ella contestó que estaba en la casa pero que no podía recibirlo porque estaba muerto, que había amanecido con una soga alrededor del cuello. Avisó entonces a las autoridades. Seguidamente, los dos hombres se van y las dos señoras comienzan a observar y comentar que es lo que estaba haciendo la señora Wright antes de que se la llevaran detenida. Y son ellas las que, a través de las pequeñas menudencias del quehacer diario, se dan cuenta de lo que había sucedido. La señora Hale comenta lo alegre y simpática que era la detenida antes de casarse y lo que le gustaba cantar. Ella hacía más de un año que no veía a la señor Wright y no se acercaba a casa de sus vecinos porque le resultaba triste y el señor Wright nada agradable. Colocando un poco descubren que la señora Wright estaba haciendo una colcha y cómo los puntos en un principio perfectos, se vuelven muy

mal hechos. Inconscientemente, la señora Hale deshace los puntos. En un rincón de la cocina descubren una jaula de pájaro con la puerta rota. Piensan que tenía un pájaro y que se lo habría llevado un gato. Seguidamente, buscando unas tijeras para arreglar la colcha, encuentran una cajita muy bonita. Al abrirla, se encuentran con el pájaro con el cuello retorcido, envuelto en una tela. Estrangulado como el asesinado. Entran los hombres y ellas esconden la caja. Deciden no contar nada.

6. ELEMENTOS SIMBÓLICOS

La obra teatral se presenta al más puro estilo detectivesco. Como he mencionado antes, se basó en un caso que la autora había cubierto en 1900 cuando trabajaba como reportera para el *Des Moines News*, en el cual una mujer había asesinado a su marido sin motivos aparentes. Tras varias investigaciones, ella llegó a comprender el por qué del asesinato y en cierta manera, a entender la acción de la acusada.

Desde el principio de la obra hasta el final, podemos observar que el personaje principal, en torno al cual gira toda la trama, la señora Wright, es un personaje ausente. Esta estrategia utilizada por su autora nos empuja a relacionar la situación de la protagonista con el papel de mujer de finales de siglo: propio de la tradición victoriana, la figura femenina juega un papel secundario en la sociedad. Su misión es ser esposa y madre y cuidar de su casa. No tiene voz ni identidad. Y esto es exactamente lo que vemos en la obra de Glaspell: la señora Wright es acusada de asesinato pero, en ningún momento, a lo largo de la historia, aparece ni habla para defenderse. Son los personajes masculinos los que deben decidir si es culpable o no.

El comportamiento de los personajes masculinos y femeninos es también símbolo de los diferentes estereotipos que cada sexo tienen en la sociedad. Como Simón (2015:166) explica

Trifles plantea las diferencias en el comportamiento entre los personajes masculinos y femeninos en relación al crimen que supuestamente una mujer comete contra su esposo. Pero estas diferencias giran en torno a la forma en la que hombres y mujeres se desenvuelven en la casa de John Wright y su esposa [...] a partir de la separación del espacio de trabajo del hogar, éste será visto como “cosas de mujeres”, donde ellas serán las “reinas del hogar”, un proceso clave para entender su domesticación. Esta vinculación al hogar es determinada por el patriarcado, su autoridad e influencia alcanza hasta donde empieza la de su marido, debido al plano secundario al que se ve relegada la mujer en la jerarquía de sexos.

Es posible relacionar perfectamente esta representación de la protagonista en la obra con la mujer victoriana, ángel del hogar, sin otro papel en la sociedad ser ama de casa, esposa atenta y madre. Como explica Simón (2015: 167) “En cambio, la figura de la mujer, además de quedar en un segundo plano, permanece aislada dentro de ese entramado que constituyen los hogares. La señora Hale y la señora Peters no salen de la cocina en toda la obra”.

Como se ha explicado anteriormente, una mujer no tiene voz si no es la de su marido, padre o hermanos. Sus acciones o pensamientos no son importantes. Esta idea es claramente ejemplificada en la obra, en las palabras del sheriff, en primer lugar, y las del señor Hale, a continuación: “SHERIFF. Well, can you beat the women! Held for murder and worrin’ about her reserves. [...] HALE. Well, women are used to worrying over trifles.”

Incluso las mujeres opinan como los hombres, claro ejemplo de cómo este rol de mujer sometida al género masculino está más que asumido: “MRS. HALE (*resentfully*) I don’t know as there’s anything so strange, our takin’ up our time with little things while we’re waiting for them to get the evidence. MRS PETERS (*apologetically*) Of course they’ve got awful important things on their minds.”

A lo largo de la obra, Glaspell utiliza gran multitud de símbolos escondidos en acciones, nombres u objetos, entre otros. Para comenzar, hablaré del lugar y del tiempo. La trama transcurre en invierno, un invierno frío: “SHERIFF (*looking about*) It’s just the same. When it dropped below zero last night, I thought I’d better send frank out this morning to make a fire for us – no use getting pneumonia with a big case on.”

La estación de invierno es una estación donde los árboles pierden sus hojas y mueren, el frío hiela la vegetación, símbolo del corazón helado de Mr. Wright que, al igual que esta época, muere. Como explica Mai (2013:15,16) “The setting of the play happens in winter. In winter, the weather turns so cold; the tree lost their leaves and sometimes died. The season often deals with death. In this drama, the setting is in winter and there are some character die, they are John Wright and the bird.”

El único acto de la obra se representa en un único escenario: la cocina. Las características de la cocina son muy concretas: está sucia, desordenada, con platos en el fregadero y toallas sucias. La mujer del siglo XIX era la encargada de cuidar la casa. La cocina era el lugar donde pasaba más tiempo, cocinando, lavando platos, planchando, etc. Era un lugar que debía estar siempre limpio y recogido. Pero esta no es la situación que vemos en la obra. “Scene: The kitchen in the now abandoned farmhouse of John Wright, a gloomy kitchen, and left without having put in order – unwashed pans under the sink, a loaf of bread outside the breadbox, a dish towel on the table – other signs of uncompleted work.”

La descripción se da al principio de la obra y es un claro símbolo del estado de ánimo de la protagonista, la señora Wright: está triste, en un estado de nerviosismo con todas sus ideas y pensamientos en desorden. Como explica Mai (2013; 16) “The kitchen in this drama is a dirty and gloomy kitchen where all of the dishes and equipment are in disarray condition. A gloomy kitchen may indicate that Minnie is sad and all are mixed together in her mind that she is very nervous and has no idea to do anything.”

Además del tiempo y lugar, en la obra aparecen objetos simbólicos. Uno de ellos es la mecedora "the Rocking Chair". Después de matar a su esposo, Minnie se siente en la mecedora y empieza a mecerse, dando la impresión que está en calma, tranquila, confortable y disfrutando del momento. Es la manera en la que ella escapa de la realidad. Como escribe Mai (2013: 13) "Minnie is sitting on the rocking chair because it helps her to stay comfortable for a while because she was very frightened, so she tried to be as natural as she could by holding her apron and pleating it while she was rocking back and forth."

Otro de los objetos que son usados como símbolos en el bote de conserva de cerezas "the Cherry Preserves". Cuando la señora Peters y la señora Hale encuentran la conserva de cerezas, el frasco ya está roto. Las cerezas simbolizan la niñez de la señora Wright. Como expone Mai (2013: 13)

After married, Minnie felt that she could not do what she wanted to do, just like cherry that is kept in the preserve. Because of pressure and a very low temperature, the preserve had cracked and broken. It is just like Minnie herself. She kept her secret to do what she wanted to do. She is certainly under pressure and the result is the cracked of Minnie's heart because of the coldness of her marriage.

Las cerezas representan la juventud de Minnie, su fuerza, su alegría (siempre cantando y riendo). Después de casarse, Minnie siente que ella no llega a ser lo que había soñado y como las cerezas preservadas en un bote, ella se siente igual en la casa. La salida es romper el frasco.

Continuado con el siguiente objeto, encontramos la colcha "the Quilt". Es uno de los objetos más importantes porque representan el estado de ánimo y situación de la protagonista. La colcha no está terminada; como explica Mai (2013:13- 14) simboliza el destino de Minnie.

The quilt is made of patches of fabric that put together to put an enlarging square. In the drama, the quilt does not finish yet. It symbolizes the fate of Minnie, the patches of fabric symbolize every single information found and from that, the women found out the murder. The fate of Minnie is still up in the air, just like the unfinished quilt.

Su destino todavía está en el aire, justo como la inacabada colcha. Los personajes femeninos ponen mucho hincapié en la colcha, como si viendo ésta, adivinasen qué es lo que le había pasado a la señor Wright, Minnie. Por otro lado, aparece un juego de palabras, "quilt" o Knot" (colcha o nudo). Cuando la encuentran por primera vez no saben si realmente es va a ser una colcha o un nudo. Otra vez Gaspell utiliza estos objetos como símbolos de los pensamientos de Minnie: si es una colcha, significa que está inacabada, como la vida de Minnie; si es un nudo, representa que el trabajo está hecho y no es necesario unir más piezas: "MRS PETERS. She was piecing a quilt. (*She*

brings the large sewing basket, and they look at the bright pieces.) MRS HALE. It's log cabin pattern. Pretty, isn't? I wonder if she was goin' to quilt or just knot it?"

La jaula rota y el pájaro muerto son otros de los objetos simbólicos que aparecen en la obra. Estos objetos hacen relación a la representación de la mujer como pájaro enjaulado. El personaje femenino se siente atrapado en su casa como un pájaro en su jaula. En este contexto se refiere al sentimiento de Minnie con respecto a su matrimonio: está atrapada. Pero la jaula es encontrada rota y sin pájaro. La prisión se ha roto y Minnie por fin es libre. Mai (2013: 14) lo explica de esta manera:

When the two women, Mrs. Hale and Mrs. Peters were looking for a piece of paper and string, they found a broken birdcage. The Birdcage symbolizes Mr. Wright's treatment toward Minnie, his coldness and harshness prevents Minnie to make a friend and socialize to other people. Because of that, Minnie is like the bird that is trapped in the birdcage herself. She cannot do anything she wants to do and can only concern with the matter of housekeeping. When the birdcage firstly found by the two women, Mrs. Hale and Mrs. Peters, it was already in the broken condition with no bird inside as if somebody got the bird roughly, so that it broke the cage. It implies what just happened to Minnie's life, which she can finally out from a cold and hard husband with a rough way too. The birdcage seems like a prison that is built by John Wright for years to Minnie.

Sin embargo, el pájaro es encontrado muerto. La muerte o el suicidio eran la única vía de escape posible para una mujer en los primeros escritos feministas de finales de siglo XIX la cual, quería escapar del dominio patriarcal al que estaba sometida. Y este concepto es resumido en una frase que identifica toda la obra "It is broken and the bird is missing"

Susan Glaspell fue una de las primeras feministas que, a través de sus obras de teatro, intentó denunciar la situación que vivían muchas mujeres de finales del siglo XIX. La búsqueda de esa identidad que otorgaría al género femenino voz en una sociedad tradicionalmente patriarcal, produjo que muchas mujeres salieran a las calles a pedir un cambio. Así, de esta manera, comenzaron a aparecer movimientos feministas que continuarían a lo largo del siglo XX. La literatura, y en este caso, el teatro, fue una de las armas que utilizaron estas mujeres para sacar a la luz la idea de que la mujer no es sólo una prolongación del hombre, sometida a él y oculta en el interior de su casa. Hoy en día podemos agradecer a estas pioneras que tuvieron el valor de comenzar la lucha que ha hecho cambiar pensamientos e ideologías de todo el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caird, M. *The Morality of Marriage and Other Essays on the Status and Destiny of Woman*, London, George Redway, 1897, pág. 72.
- Carme, M. "Susan Glaspell's Trifles (1916): Women's Conspiracy of Silence beyond the Melodrama of Beset Womanhood". *Revista de Estudios Norteamericanos*, nº 7,

2000, pp. 55-65.

Durán, I. "Fin de siglo y literatura femenina". Internet. 24-04-2016

<<http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/20019.asp>> Glaspell, S. (1916) *Trifles*. New York: Frank Shay.

Lewisohn, L. "About Susan Glaspell." *The International Susan Glaspell Society*. The International Susan Glaspell Society, n.d. Internet, 18-04-2016 <<http://lit216.pbworks.com/w/page/75920087/Susan%20Glaspell>>

Mai, S. "A Study of Symbols in Susan Glaspell's *Trifles*", *Diglossia*, *Jurnal Kajian Ilmiah Kebahasaan dan Kesusastraan* diterbitkan oleh Fakultas Bahasa dan Sastra Unipdu, vol. 5, nº 1, septiembre 2013. Internet 30-03-2016 <http://www.journal.unipdu.ac.id/index.php/diglossia/article/view/316/283>

Martínez, L. *Decadentismo y Misoginia: visiones míticas de la mujer de fin de siglo*. Internet. 17-03-2016. <[http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario20/Sem 100324_Decadentismo_Victorio.pdf](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario20/Sem%20100324_Decadentismo_Victorio.pdf)>

Oziebo, B. "Rompiendo barreras: Susan Glaspell y el teatro norteamericano". *Revista electrónica Asparkia*, 23; 2012, 15-32. Internet. 15-04-2016 <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/568>>

Peterson, J. (1984) "No Angels in the House: the Victorian Myth and the Paget Women". En *The American Historical Review*, vol. 89, nº 3, Junio 1984, pp. 677-708. Oxford University Press, pp. 678-679.

Sau, U. "Diccionario Ideológico Feminista". Ed. Icaria, Barcelona, 1981, pág. 106.

Simón Hernández, F. "La feminización del espacio doméstico en la literatura. La obra *Trifles* de Susan Glaspell." *ENSAYOS*, *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 30(1). 2015, pp. Internet. 02-04-2016 <<http://www.revista.uclm.es/index.php/ensayos>>

Showalter, E., "Toward a Feminist Poetics" in *Women's Writing and Writing about Women*, Londres: Croom Helm, 1979, pp. 34-36

“DIALOGHETTI FAMIGLIARI” DE ANGIOLINA BULGARINI O DE LA EDUCACIÓN PARA LAS JÓVENES MAESTRAS

“DIALOGHETTI FAMIGLIARI” OR EDUCATION FOR YOUNG TEACHERS,
ANGIOLINA BULGARINI

María Teresa Gil García
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN:

En los años inmediatos a la Unidad de Italia, Angiolina Bulgarini, profesora de la Escuela Normal de Pavía, prepara un novedoso plan de enseñanza de lengua hablada a través de lecturas dramatizadas en el aula. Se trata de una experiencia pedagógica eficaz en la didáctica de un idioma históricamente *cimentado* por una comunidad de intelectuales, en beneficio de la formación de jóvenes maestras.

PALABRAS CLAVE:

Didáctica, lectura dramatizada, historia de la educación, Angiolina Bulgarini.

ABSTRACT:

In the years following the Reunification of Italy, Angiolina Bulgarini, Professor at Pavia Normal School, prepared a new plan to teach spoken Language through dramatized readings. This is an effective Learning Experience in the Didactics of a language historically based on a community of intellectuals, to the benefit of new teachers's Training.

KEYWORDS:

Language Didactics, Dramatized Reading, History of the Education, Angiolina Bulgarini.



Resultaba complicado fijar una norma lingüística en el uso deseable del italiano en los años inmediatos a la unificación del país. La tarea contaría con la colaboración de profesores y maestros, que sumando sus esfuerzos al debate intelectual sobre la Lengua, eran los que mejor percibían las necesidades comunicativas de los hablantes y los más capaces para organizar los recursos pedagógicos necesarios. Desconocida todavía hoy, Angiolina Bulgarini, profesora de la Escuela Normal de Pavía se aplicó también a estos propósitos, planificando un novedoso programa de enseñanza de la lengua, contenido en 38 diálogos para la instrucción de sus estudiantes, futuras maestras italianas.

1. LA LENGUA ITALIANA EN LA ESCUELA POSTUNITARIA

En la escuela postunitaria se concentraban todas las expectativas sociales de los dirigentes italianos, y con enorme interés se aguardaban resultados inmediatos. La idea era la de trabajar para la concienciación de la irrenunciable unidad de una nación que había vivido separada tantos siglos y sobre la cual solo había reinado soberana la lengua. Si adecuadas decisiones políticas habían conseguido forjar el estado, ahora a la escuela se le exigía la tarea de crear un espíritu nacional, como si ella sola tuviera la respuesta adecuada a aquella frase de Massimo D'Azeglio: "L'Italia è fatta, ora bisogna fare gli italiani".¹ Pero el proceso de modernización de las instituciones escolares es siempre lento por las fuertes resistencias que oponen cuestiones legislativas y reformas pedagógicas. Es evidente que la primera fuerza motriz generadora de cambios efectivos depende de decisiones políticas concretas, pues a fin de cuentas solo se puede legislar desde arriba, y la segunda, y muy importante, exige contar para ello con *addetti ai lavori*, que desde abajo y con una buena preparación se pongan a una tarea tan vocacional. Por ello, a la par que se legislaba a favor de la escuela obligatoria, se instituían las Escuelas Normales para la enseñanza de los maestros. La intención consistía en favorecer un proceso de *italianización* que suponía formalizar un sistema escolar unitario liberándolo de cargas ideológicas enraizadas en la tradición, a fin de facilitar el desarrollo y la

1 Es interesante analizar la historia de la educación en un país que empieza a construirse como era el Reino de Italia entonces. Allí se defiende la idea, según modelo de otros países europeos, de que la instrucción escolar resulta necesaria y natural para la conciencia y unidad nacional, a fin de paliar una desigualdad de oportunidades que la realidad mostraba entre aquellos que podían acceder a un nivel superior y los que estaban destinados a una formación mínima, en función de su origen. Y por ello, una de las primeras obligaciones del gobierno de la nueva nación es la de asegurar una educación adecuada a toda la población. La escuela y los maestros asumen su tarea trabajando pues para conseguir unas instituciones adecuadas y accesibles a todos. Con la ley del ministro Casati en el '59 y más tarde con la de Coppino en el '77 se consiguieron unos años mínimos de instrucción obligatoria. Asimismo se constituyeron las Escuelas Normales para la formación de maestros de enseñanza primaria (Bertonelli, Rodano 2003)

prosperidad de un país moderno.² En el mismo sentido, este interés por la unidad política tan anhelada, surgía precisamente de las diferencias. Y no solo geográficas. Para toda esta diversidad, la escuela era llamada a su labor igualitaria precisamente en función del cumplimiento de un objetivo común para niños y jóvenes: aprender. Además de cumplir su misión principal, las aulas debían ser un lugar donde asimilar valores cívicos imprescindibles, cuyo resultado iba a suponer una ordenación social nueva muy exigente con la aceptación de modos y costumbres *distintos*, en un espacio permeable a la pluralidad de clases sociales, y sobre todo abierto a movimientos migratorios. Los que se trasladaban del campo a la ciudad debían adaptarse a nuevas formas de vida, y a la vez, los ciudadanos tenían la obligación de conocer la cultura campesina y artesana que podía perderse en estos desplazamientos.

Estas ideas, que traducen la implantación de unos nuevos planes de estudio, de una organización distinta del arcaico sistema educativo, son la base del programa pedagógico de nuestra autora, consciente del valor formativo del aprendizaje lingüístico.

2. LA OBRA DE ANGIOLANA BULGARINI

Su obra principal, la que recoge la idea fundamental desarrollada posteriormente en otros textos son estos *Dialoghetti famigliari* (1872).³ Bajo este título, y a modo de breviario de instrucción lingüística, organiza Bulgarini 38 diálogos⁴ redactados en un italiano unitario sobre temas cotidianos e imprescindibles que conocer y compartir como acervo común de aquella sociedad de mitad del XIX. Los cuadros contienen asimismo valores cívicos y formativos que transmitir a las futuras maestras mediante un aprendizaje dialógico. La profesora privilegia el recurso de la conversación, sobre otros supuestos didácticos, como tipo principal de interacción verbal, y por las propiedades pragmáticas que la definen. En la vida diaria, es la modalidad comunicativa más frecuente y la manera más rápida y efectiva en los intercambios personales. La elección de textos dialogados en la enseñanza de una lengua resulta una buena opción didáctica, pues las discentes perciben rápidamente que entenderse y compartir espacio, lengua y

2 La cuestión es muy extensa e interesante, y los italianos, que han mostrado siempre un gran cariño y respeto por sus instituciones escolares, han escrito mucho sobre el tema. Basta con recordar algún título. Para una síntesis historiográfica sobre el tema de la instrucción popular, el texto de Sani e Tedde (2003)

3 Según consta en la tercera edición del texto de 1878, que es la que hemos utilizado, la obra fue premiada al VIII Congreso Pedagógico Italiano y aprobada más tarde por los Consejos escolares de las ciudades de Roma, Florencia, Pisa, Livorno y Grosseto para su difusión en las escuelas.

4 El título *Diálogos familiares* es un clásico en la historia de la educación lingüística. Bajo este marbete, se preparaban fundamentalmente textos para la enseñanza de lenguas extranjeras. En Italia, por ejemplo, en este mismo siglo, un romano, Enrico Mario Tournier en 1802 se ocupó de advertir con método comunicativo de las claves del italiano a hablantes de lengua inglesa. Bajo un mismo estilo de aprendizaje, podemos encontrar textos para griegos (Blandi, 1831) e ilirios (Appendini 1808).



cultura, las iguala en sus opiniones y las hace respetables a los ojos de sus compañeras. La palabra bien dicha y escuchada con atención, equiparable a la manifestación de otras virtudes cívicas, es también un arte que aprender.

Bulgarini escribe otros cuatro textos más relacionados con su labor docente. Su primer trabajo, los *Dialoghetti*, le habría servido para aplicar una estructura teatral básica a la construcción de una obra brevísima, *Un fior non fa ghirlanda: scenette domestiche per fanciulle* (1874), destinada al tema específico de la educación de las niñas. Pero como la riqueza del análisis de la conversación abre otras muchas perspectivas de estudio, la profesora ha podido preparar dos actividades docentes más. La primera, en colaboración con el poeta Paolo Emilio Castagnola, es una sintaxis que parece ser de cierto éxito, a juzgar por las reimpresiones que se hicieron, *Aiuto allo studio della lingua italiana offerto agli alunni delle scuole secondarie* (1876); y la segunda trata sobre cuestiones léxicas, *Due intrattenimenti scolastici sugli omonimi e sui sinonimi* (1881), asunto que parece interesar a nuestra autora, digna lexicógrafa incluso por un merecedor trabajo sobre la expresión de la condición femenina en la época, *Prontuario di voci concernenti i lavori donneschi* (1878).⁵

La opera *omnia* de Bulgarini refleja el proceso y los resultados de su experiencia educativa ideada con el propósito de enseñar, desde la institución escolar, la lengua necesariamente común y cotidiana a todos los italianos: “con il desiderio e con la speranza che i fanciulli possano impararvi a parlare a modo delle cose di casa,” (*Dialoghetti*: IV). Y no solo, su propuesta didáctica entiende y promueve la adquisición lingüística junto con el patrimonio cultural de referencia, muy limitado en su difusión al estar identificado con el dialecto que lo acoge; Bulgarini crea patria común con las palabras de todos, superando los límites dialectales que impedían la difusión de una verdadera cultura popular de la que todos participaban, aun sin entenderse.

Con un planteamiento pedagógico eficaz y muy respetuoso con la dedicación docente de los maestros hacia los escolares, “i maestri vi trovino col mezzo della lettura, della recitazione e della composizione un ajuto nell’esercitarveli” (*Dialoghetti*: IV), nuestra autora construye un método eficaz para el aprendizaje. Los ejemplos, las conversaciones que imagina destinadas a la lectura dramatizada de las alumnas de una Escuela Normal, ofrecen un cuadro de lengua italiana de registro coloquial hablado en Toscana. Ella misma, además de ser de Grosseto, se había instruido en el conocimiento del léxico de la vida doméstica a través de la consulta de los diccionarios de su época, Fanfani, Rigunti, Tommaseo, Carena; e incluso había escogido de primera mano términos provenientes de microlenguajes propios de actividades artesanas. Su

5 Declara la Bulgarini en la *Avvertenza* (1878: III) a sus lectores que se ha permitido “giovandomi dell’esperienza di quei lavori [...] di segnare eziandio in questo mio Prontuario voci e maniere di parlar toscano che non sono, ch’io sappia, registrate ne’Vocabolari italiani, né in altri prontuarj simili, essendomi esse parse di buona lega e necessarie”.

buen juicio queda refrendado por los intelectuales de la época a los que agradece su ayuda en la dedicatoria del texto: “Ella (Pietro Fanfani) mi è stato, maestro e guida” (*Dialoghetti*: V).

3. LOS DIALOGHETTI: PRECEPTOS DE UN MÉTODO EDUCATIVO

Los *Dialoghetti* de la Bulgarini son unos modelos de conversación útiles para facilitar la educación lingüística de las futuras maestras mediante su identificación con hablantes en contextos parecidos donde el italiano efectivamente se debe usar. El fin es la *italianización* perfecta de las estudiantes. Una vez adquirida la lengua, las maestras servirían de cadena de difusión por todo el territorio, actuando las docentes como el canal perfecto para este propósito. Su labor futura consistiría en imitar lo que se les ha enseñado, y, mediante precisas estrategias de intervención pedagógica, introducir poco a poco en la nueva lengua a los escolares y reforzarles en su uso, orientándolos hacia cuándo y cómo hacerlo.

Pero como no es posible construir una didáctica del italiano sin un conocimiento del mismo, es indispensable que se habilite a la futura maestra en su propia competencia comunicativa, si no la tiene perfectamente adquirida. Y no solo a manejarse, ellas deberán aprender a entender y valorar el carácter de esta lengua única y secular, literaria y áulica, que debe hacer cuentas con los dialectos a fin de que no se pierda la especificidad de los mismos, en gran valor y estima también en estos años del siglo XIX: “perché [il maestro] sa fare da sé quelle acconce analisi etimologiche, quegli opportuni raffronti col patrio dialetto” (*Dialoghetti*: V). De otro modo, la escuela solo serviría a elaborar un cúmulo de abstracciones que en nada orientarían a las discentes.

Mediante esta propuesta metodológica, la Bulgarini advierte por tanto de la obligación de poseer una lengua común, entendida como un ideal unitario, que adquirir y transmitir. O mejor dicho, en palabras de un contemporáneo suyo, suponemos que defendería que se debe “studiar la lingua anche per dovere di cittadini” (De Amicis 1905: 8). Y a la vez ella misma reconoce la obligación de medirse con la realidad coloquial, con unos dialectos históricos que pueden definir mejor lo que debe ser una norma lingüística: viva y necesariamente hablada, alejada del secular canon literario en que había estado sometida (Polimeni 2011:11). Atenta y puntual, nuestra profesora de Escuela Normal, educada ella misma en la tesis manzonianas, que invitaban a instaurar un nuevo modo de decir las cosas, una nueva retórica⁶, las hace suyas con

6 Tan amante de la reflexión sobre las cuestiones lingüísticas, Manzoni defendía precisamente que lengua tendría que ser capaz de expresar todo lo necesario para comunicar en la vida cotidiana, como lo haría un dialecto. Efectivamente, como afirma Polimeni “nel momento in cui mutano il ruolo e gli obiettivi dell’istruzione, l’impianto educativo tradizionale viene gradualmente incrinato fino ad accogliere nuovi approcci al testo, che saranno poi trasmessi ai futuri allievi e, attraverso di



estas acertadas propuestas didácticas. Esto es una prueba de que un buen magisterio consiste precisamente en aplicar intuición sobre una sólida base teórica a situaciones concretas de enseñanza.

Si se nos permite reinterpretarlo aplicando parámetros modernos, podríamos decir que el método de Bulgarini se basa en el análisis de las exigencias de formación que la sociedad reclama para las maestras, y la búsqueda de la manera más rápida, sencilla y eficaz de conseguirlo.⁷ En otras palabras, sabe perfectamente qué transmitir a las alumnas, y qué procedimientos activar para este conocimiento y para difundirlo a su vez. Y a este fin, escoge una manera útil, que parece además satisfacer los posibles estilos de aprendizaje de las discentes, sin comprometer la calidad educativa. Al estar limitado el contenido de estos mensajes a la vida real, a lo cotidiano y más espontáneo de la que todas ellas participaban, la motivación resulta casi garantizada.

Bulgarini consigue llevar al aula actividades de uso de la lengua representativas de las que se realizan fuera de ella. Sus *dialoghetti* son una especie de inventario de nociones y funciones lingüísticas construido a *tavolino*, como si fuera material auténtico muy cuidado en su contenido, pergeñado para su atención al vocabulario principalmente, y presentado en un formato conversacional, por tanto totalmente abierto a la participación activa y a la aportación personal de las alumnas. El objetivo es el desarrollo de todas las competencias lingüísticas de estas futuras maestras. En una expresión más moderna, la primera tendría que ver con la potenciación de sus destrezas y habilidades para la docencia, *saber hacer*; conseguidas a base de la adquisición de conocimientos *declarativos*, gramática, léxico y cultura; y la última tarea habría de fomentar en ellas unos valores cívicos que mostrar en un momento tan interesante en la historia de la nación. Un repertorio de motivos y circunstancias que propician una condición básica de toda sociedad moderna, la necesidad de comunicar, y si puede ser, de la mejor manera posible.

Este modelo pedagógico del *diálogo* en la enseñanza de las lenguas había tenido un momento de esplendor en los siglos XVI y XVII europeos. Incluso ahora mismo en la distancia del tiempo, estos ejemplos los podemos interpretar como métodos precursores de sistemas de enseñanza actuales. Con esta práctica no se aprende solo la lengua objeto, sino que es también un modo activo de adquirir competencias sociales, pues a través de la dramatización se da forma a experiencias cotidianas según modelos de comportamiento convenientes a cada situación. En la época en que

loro, negli anni ad altri studenti. La scuola (...) appare sistema pronto ad accogliere altre istanze che divengono fondamento di rinnovati parametri di interpretazione e di trasmissione della lingua, oltre che del sapere e delle competenze" (Polimeni 2011:11).

7 Casi casi diríamos que de los mismos supuestos se vale para definir los objetivos del aprendizaje el **Marco común europeo** (2002: 140): "la apreciación de las necesidades de estas alumnas y de la sociedad, de las actividades y procesos lingüísticos que deben llevar a cabo para satisfacer estas necesidades y de las estrategias y competencias que deben desarrollar para conseguirlo"

prepara su obra Bulgarini, hay que valorar también la oportunidad de estos textos, ya que la vida social ciudadana volvía a mostrar en sus salones la pasión por la *cultura de la conversación*, entendida como institución abstracta sujeta a normas definidas que habrían de cumplirse religiosamente, y como actividad propedéutica para ejercitarse en instituciones participativas, siempre sometidas al poder igualatorio de las palabras bien dichas y mejor escuchadas. Lo más importante que se puede indicar de los *Dialoghetti* de Bulgarini en relación con aquellas formas *salonnières* es la demostración de su fuerza y cercanía a una realidad viva que exigía buena dosis de convivencia.⁸ Y más aún, estos años fueron cruciales para definir el papel destinado a las mujeres en el sistema social que se estaba perfilando. Su función moderadora en el ambiente cultural ciudadano combinado con el rol educativo familiar, destinado a ampliarse a círculos mayores, viene a corroborar la estrecha relación entre la historia social y la cuestión de género, cosa que percibimos claramente en este texto, ya que se trata de una obra escrita por una mujer y destinada a jóvenes maestras⁹. Precisamente es en el entorno educativo donde las estudiantes asumen un rol dinámico, incluso a través de una simple lectura dramatizada de textos, que no termina con su participación en esa actividad escolar. Al contrario, gracias a la función motivadora de la escuela, se muestra a las intérpretes otra aventura que está por definirse, como son formas de actuación nuevas que habrán de ejercitar.

Favorecer en las aulas debates, diálogos, conversaciones que imitan lo que constituye una práctica excelente en otros lugares más altos socialmente, es una invitación a participar de esa misma cultura. Aprender a dialogar es promover un mecanismo activo de intervención en la vida pública, indispensable para los ciudadanos si quieren construir una sociedad igualitaria donde todos tengan algo que decir. El diálogo no es solo una forma de entenderse y divertirse, sino es, en su esencia, un intercambio de ideas y de opiniones que compartir. En el aula además esta interacción lleva un componente de alfabetización nada desdeñable que supone el dominio natural de una serie de claves necesarias para que las discentes sean capaces de mostrar su propia naturaleza, en la conciencia y el respeto a lo diferente, como pilar básico de la sociedad. Una aspiración natural en la formación de unas buenas maestras en la Italia postunitaria. La tipología de estos textos, una lectura dramatizada en la escuela no tiene la finalidad de ser representada en una función abierta al público, sino que se gestiona en un espacio pedagógico amplio y complejo, donde componente importante, como

8 De entre todas los textos que se han ocupado de la participación de las mujeres en la vida pública italiana, hemos de señalar dos por el tratamiento exhaustivo del tema: Mori 2000 y Betri, Brambilla 2004.

9 Pocas profesiones podían desempeñar las mujeres en esa época. Las figuras más populares son las enfermeras y las maestras, deliciosamente tratadas en ese libro para jóvenes, y en el mismo tono nos encontramos con la simpática "maestrina dalla penna rossa", siempre "buona ed amorosa come una madre", personaje eterno de la obra Cuore de De Amicis.



hemos visto, es la conciencia del beneficio educativo del diálogo. Bulgarini lo utiliza como mecanismo privilegiado para crear y dar sentido a la realidad. En la conversación se aprecia la fuerza de la palabra para transmitir información y crear emociones, y a la vez se potencia la imitación de modelos, que instan a actuar de acuerdo con los ejemplos positivos propuestos. Estos 38 textos de nuestra profesora contienen un valioso repertorio de formas lingüísticas, de léxico nuevo por aprender, perfectamente articuladas en un entramado bien organizado de contenido y formas de interacción social.

3.1. LO LINGÜÍSTICO

La intención primigenia de la autora es la de ofrecer información sobre las voces toscanas necesarias para mantener una conversación coloquial en lengua italiana, práctica que resultaba difícil porque en este nivel los hablantes se manejaban en dialecto y la literatura no ofrecía el repertorio léxico suficiente para moverse en este contexto. Al léxico Bulgarini le atribuye un papel decisivo en la adquisición de la lengua, pues siguiendo el magisterio de Manzoni, entendía que conocer las palabras significa conocer la realidad de las cosas.¹⁰ Por tanto centra la atención de sus diálogos en el contenido, revelado desde el principio en su título. Y a partir de ahí, toda la construcción se desenvuelve en torno al tema objeto de la atención de los interlocutores, que van interviniendo en este proceso colaborativo, incrementando con su participación el propio patrimonio de conocimientos. Al final todo se resuelve al compartir las informaciones nuevas, generadas por el tratamiento exhaustivo de un preciso campo semántico. Este es un método útil para descubrir, comprender y aprender en contexto las voces desconocidas que se vinculan entre ellas por simples relaciones de meronimia y holonimia.

Tomando como muestra uno de estos diálogos, leemos que *Corredo da donna* se centra en tres aspectos importantes:

a. *Biancheria*, descrita con la precisión que requiere un trabajo de artesanía, hecho como las puntillas que la embellecen, “*Rosa*. Tu Adele, dicevi dunque del corredo di Ginevra che... / *Adele*. Che per la maggior parte tutto in biancheria, e mi pare che l’abbia avuto un sacco di giudizio” (*Dialoghetti*: 54). A este campo semántico, pertenecen

10 La profesora Bulgarini defiende las tesis de Manzoni, que en sus escritos lingüísticos proponía la difusión del florentino como lengua unitaria en la nación a través de una determinada política educativa y la ayuda de un diccionario que pudiera contener las voces vivas de los correspondientes términos dialectales. Estos dos medios servirían eficazmente a la adquisición de una lengua común. Ahora bien, en este último punto reside la debilidad de su teoría, la identificación de lengua y vocabulario, al suponer que la lengua es un conjunto de palabras que expresan todos los conceptos y objetos de la realidad. Y esto, como sabemos no es así (Manzoni 1972)

los bordados, *gingilli, trine, trinette, guarnizioni*; las telas, *tela, cambri, ghinea, picché, frustagnino*.¹¹

b. *Vestuario*, muestra de la condición social de su dueña, de la cual la lengua se hace cargo así como de la precisión de los términos que definen esta moda: *sottovite, vitine, sottane (con l'orlo alto, con bastine, con falsature, con gale arricciate, ricamete, pieghettate, increspate...)* *mutande, accappatoi, corsetti, fascette, pantofole, babbucce, grembiulini da cucina...*

c. *Gioielli: pendenti, spillone, collana, smaniglio, anello, grillanda...*, finamente acompañados de las virtudes y aficiones de la novia, del trabajo manual (*macchina da cucire, guancialino, telajo da ricamo*) y de sus lecturas.

Acaba el diálogo sin ninguna frivolidad, con la inclusión en el ajuar de la novia de las obras del maestro Manzoni, *El Canzoniere* de Petrarca, una lectura piadosa, *Le Donne del Vangelo* y las de una ilustre defensora de la educación femenina, Caterina Franceschi Ferrucci, como conviene a una joven de su tiempo.

Conversando sencilla y educadamente sobre los enseres de una futura esposa, el contenido informal de la charla se organiza como en la vida real. A través de estrategias comunicativas precisas se facilitan las intervenciones de las asistentes que introducen, promueven y abandonan finalmente unos motivos, para dar paso a otros. Los turnos de palabra se cargan paulatinamente de contenido, aceptado por las presentes a través de la atención que conjuntamente se prestan. La conversación, lejos de ser desordenada y caótica se estructura perfectamente entorno a la cuestión planteada, expuesta y discutida con el consenso de todas las interlocutoras, que tienen la sana impresión de haber sido escuchadas y comprendidas. Un marco perfecto que demuestra en el papel algo que convenía reconocer en la segunda mitad del 800, que la lengua de la conversación no tiene por qué ser una expresión degradada de la escrita.

La función formativa tiene que ver con que la lengua no se encuentra solo en el vocabulario que la define, es también estructura, sistema, se manifiesta en actos comunicativos... Esto es lo que no le ha pasado desapercibido a la profesora Bulgarini, quien lo resuelve perfectamente en la construcción de estos textos. Aunque su esfuerzo privilegia la selección de determinadas unidades léxicas según parámetros de necesidad y conveniencia para las futuras maestras, esta misma opción permite convertir todo un material lingüístico más complejo en sonidos, palabras, frases, elementos discursivos

11 Son todos términos de comentario frecuente en las revistas femeninas, surgidas por imitación de la moda francesa en estas últimas décadas del siglo XIX. La moda se hace accesible a la burguesía y ya es vista como un estilo de vida nuevo y la expresión de distinción personal, sentido que corrobora el texto que hemos analizado. No es una frivolidad de mujeres despreocupadas: "non è mostra superba di ricchezza e di vanità femminile", sino una necesidad de su condición social. Las voces que Bulgarini incluye en el texto, le servirán para organizar su famoso *Prontuario di voci* (1878), donde explica el significado de cada término.



creados para traducir intercambios comunicativos con visos de realidad. Todos los niveles lingüísticos y pragmáticos se rehacen a través de estos diálogos.¹²

Bajo estas premisas, no sorprende que el libro tuviera un éxito contemplado en sucesivas ediciones. El método de enseñanza funcionaba muy bien, y aunque este no era el caso de aprendizaje de una lengua extranjera, a lo que tradicionalmente se aplicaba este género didáctico, sino de la propia lengua italiana, esta no era ni unitaria ni popular, a pesar de su prestigio. Por tal motivo, una experiencia pedagógica tal, una enseñanza práctica de “buona lingua” (*Dialoghetti: V*) es un recurso precioso. Efectivamente, se facilitaba el uso vivo, sin necesidad de conocer perfectamente la gramática de forma teórica, en eso se estaban aplicando las estudiantes.¹³

En todo el proceso de adquisición además, el aprendizaje se beneficiaba de actividades más dinámicas, como son estos poliédricos intercambios comunicativos. Así que la lectura dramatizada en el aula ofrecía entonces, como ahora también, resultados satisfactorios. Limitarse a los aspectos estrictamente lingüísticos es lo menos espontáneo y resolutivo que se les podía ofrecer a las alumnas de la Escuela Normal. La superación de trabas y límites gramaticales facilitan el manejo de otros códigos y recursos indispensables y presentes en todo acto de comunicación. Así que como buena docente, prepara Bulgarini estos textos bajo un prisma lúdico de lecturas amenas que hace más eficaz la enseñanza al promover el entretenimiento y por tanto apuntalar la motivación y fomentar la colaboración de todos los implicados en este proceso, como si se quisiera volver a poner en práctica la antigua máxima horaciana del *Docere delectanto*.

Los estudios actuales sobre la enseñanza de la lengua a través del teatro nos ofrecen una perspectiva que podemos aplicar a la explicación de los supuestos didácticos de nuestra profesora. No es que hayan cambiado mucho en el tiempo las exigencias de los que se atreven a mejorar sus conocimientos de una lengua, pero con más conocimiento de causa, podemos explicitar el vasto alcance de la finalidad formativa que Bulgarini ofrece a sus jóvenes alumnas. Ciertamente el vocabulario era un fin, pero no el único.

La idea resulta más ambiciosa. En primer lugar, conscientemente se consigue superar el prejuicio de que la buena lengua era solo escrita, y en verdad, esta tiene mucho más de “pratica e di retta pronuncia” (*Dialoghetti: V*) de lo que le había concedido la historia, como la misma Bulgarini afirma.

12 Este texto es también una oportunidad única para conocer el mundo femenino en su contexto social, pero tal cuestión supera los límites de esta intervención. Nos vale solo advertir de las posibles lecturas de estos diálogos tan *apacibles*.

13 En el mismo siglo, ya había habido experiencias pedagógicas que promovían el uso del diálogo en la enseñanza de la lengua italiana. Como muestra citaremos este texto de Blandi de 1831. La cuestión queda abierta para futuros trabajos.

La lectura dramatizada, el simulacro de una conversación tiene varias ventajas. No exige memorización del papel y tampoco ensayo, pero, así sin apenas esfuerzo, es una manera muy útil de ejercitar la entonación y la pronunciación, e intentar superar así la resistencia al famoso acento que coloreaba, y colorea siempre, las hablas locales en Italia, en aras de una igualdad prosódica. La finalidad formativa se traduce, pues, en un ejercicio de práctica oral y de adquisición de estructuras lingüísticas, sobre un material construido con la vitalidad de un toscano de uso coloquial, en el que abundan frases hechas, refranes, así como recursos discursivos destinados a promover intercambios para ser leídos con la naturalidad deseada y no parecer en ningún caso procedentes de elementos planificados sobre un escritorio. En este orden de resultados provechosos nos movemos.

3.2. LO NO LINGÜÍSTICO

Por otra parte, una conversación como prototipo del uso de una lengua es, de pleno derecho, nuestra primera manifestación lingüística.¹⁴ Se aprende a hablar a través de intercambios comunicativos, cuando nos convertimos en participantes de pleno derecho con un turno asignado, con todas las implicaciones educativas, comportamentales y sociales que esto supone.¹⁵ Como buena una maestra ella misma, la Bulgarini, se percata de la utilidad didáctica del texto dialogado ya que hablando, conversando no se adquiere solo la lengua, sino todo lo que es lengua: qué queremos decir y qué entendemos cuando los enunciados se acompañan de gestos, de expresión; cómo debemos interaccionar en presencia de los que nos escuchan; qué implicaciones sociales tienen estas formas de comportamiento. No es solo el código lingüístico lo que se aprende, sino a comunicar. Y esto no es una realización puntual de intercambios y tratos personales, más bien constituye su naturaleza misma. Por todo ello, a las futuras maestras de manera práctica se les mostraba cómo construir y controlar sus producciones orales, porque *decir* siempre implica *hacer algo*.

Bajo estos supuestos, Bulgarini prepara una sencilla formación especializada en cuestiones de vida social, a través de la reconstrucción de un mundo burgués, puesto en boca de una familia ciudadana en perfecta armonía, respetada y querida por sus allegados. Los interlocutores de los *Dialoghetti* son los hijos, Vittorina, Adele, Oreste; el padre Luigi y la madre Rosa, que hace honor a los valores de los tratados educativos de

14 Son numerosísimos los trabajos que analizan el empleo de los textos teatrales para el aprendizaje de lenguas extranjeras. Por lo limitado del espacio, vamos a dar espacio a un solo texto, que contiene bibliografía amplia sobre el tema (Fonio 2014) Y puede consultarse también la página de e-prints complutense donde están publicados los TFM de mis alumnos que han trabajado sobre los textos conversacionales: <<http://eprints.ucm.es/view/divisions/392.html>>

15 Para el análisis de la estructura de la conversación nos hemos valido del texto de Antonio Briz (2007), aunque desde los años 90 viene publicado sus ejemplares estudios sobre la conversación coloquial.



la época (Soldani 1993).¹⁶ En su figura se encarnan virtudes de una madre, una esposa y un ama de casa, que aspira vivamente a tener su espacio de autonomía: “Rosa. Te l’ho pure ridetto che a me piace respirare liberamente, e che giust’appunto per camera mi son scelta la stanza piú grande de la casa” (Dialoghetti: 141). Pero esta libertad es solo el principio, de ese *quarto propio* al que se refería Virginia Wolf.

La modernidad educativa de los diálogos se muestra en la capacidad de la autora para tocar cuestiones sencillas, pero indispensables en la formación de las jóvenes, en su maestría para conseguir que unos modos y maneras, limitados en una simple lectura, puedan reflejar una realidad tan transparente. La ventaja además es que esta simple lectura dramática educa, transmite modelos y valores sin ser impositiva, pues nadie les indica a las lectoras lo que deben pensar. En claro aparece expuesto que la instrucción a la que debían acceder las mujeres era de ámbito doméstico: los trabajos manuales, las labores, la organización y disposición de la casa. Se les ofrecían nociones elementales de cocina y nutrición. Se documentaban en los trabajos del jardín y del campo, en la práctica de algunos juegos; y tampoco faltan notas sobre alguna cuestión religiosa, pero tan tangencial como es la vestimenta sacerdotal. Todo se expone minuciosamente porque conviene conocer el vocabulario unitario que difundir en toda la península.

Más allá de esta finalidad explícita, el diálogo permite adquirir a las jóvenes, ejemplos de buenas maneras discursivas, esto es, un repertorio amplio de lo que ahora entenderíamos como actos de habla, revestidos de una cortesía lingüística explícita, que poder mostrar en otros momentos de su propia vida. La lectura permitirá apropiarse de estos conceptos a quien no los posea. Observar cómo se entienden y qué exigen las relaciones entre las personas es más fácil si se hace de manera empírica a través de esta muestra de comportamientos sociales, porque la conversación no implica solo transmitir información, más bien garantiza la pertenencia y compromiso de los componentes con su grupo, como exige la sociedad. Veamos aquí, por ejemplo, cómo acaba cortésmente una visita: *Agata. Sor’Emilia, la signora la chiama perché vada a salutare la signora Carlotta che se ne va” (Dialoghetti: 22).*

Las intervenciones de los *interlocutores* ficticios se mantienen en un registro que podríamos definir semiformal. El italiano se escoge con cuidado de una fuente toscana de habla viva, esto es, se transmite una coloquialidad a medida del motivo didáctico, expresada con una sintaxis que podría servir de ejemplo en un manual de análisis lógico.¹⁷ Se evita todo lo que no se ajusta a la norma fijada, con ejemplos que ponen de

16 En el ensayo de Soldani citado, un clásico en esta materia se ofrece un pormenorizado análisis de cuál era el papel reservado a la mujer casada y madre de familia. Su única tarea reconocida era la de ser el alma del hogar que ofrece apoyo y bienestar a todos los miembros de la casa, siguiendo los preceptos de una formación basada en la práctica de virtudes morales. Esto vale, claro, solo en familias burguesas o nobles. La condición campesina tenía otros parámetros de comportamiento.

17 Sobre la lengua del teatro educativo femenino del siglo XIX, se puede consultar el artículo de Rita Fresu, 2012.

manifiesto ciertos ritos en el uso de este italiano, apto para que lectoras lo aprendan. Son ejemplares, en este sentido, las fórmulas de apertura: “Rosa (alla *Vittorina*). Non saluti le signore? / *Teresa*. Prima l’amica del cuore! / *Vittorina*. La mi scusi! Come sta? Sta bene?” (*Dialoghetti*: 105) y de cierre de las intervenciones: “*Teresa*. Scusami; ha a far varie cosette prima di ritornare a casa. Coi veri amici si fa a fidanza. / *Rosa*. Dunque, a rivederci a presto (*Dialoghetti*: 113).

Pero también se cede espacio a lo afectivo y a la resolución práctica de los intercambios entre los colocutores que conviven en el ambiente familiar. Cuando se trata de un diálogo entre personas emparentadas, la distancia entre ellos es escasa, y esta igualdad es lo que define las precisas fórmulas de cortesía. Entre marido y mujer, por ejemplo, aunque también existen tensiones dialécticas, se resuelven quitando hierro a las palabras: “*Oreste*. Permalosetta che non sei altro! Non si può scherzare neppure?” (*Dialoghetti*: 127) Extrapolados a otros ambientes ajenos a la familia, nos damos cuenta de que el trato, costumbres y hábitos semejantes, nivelan las eventuales desigualdades sociales. Todos están comprometidos en construir su propio espacio comunicativo, aspirando a una relación armónica. Un buen ejemplo podría ser el de unos jóvenes que resuelven con tranquilidad un conflicto mientras juegan a la peonza: “*Vincenzo*. Tra compagni di scuola e buoni amici non c’è bisogno di testimoni” (*Dialoghetti*: 278).

La Bulgarini crea un microcosmos acorde con el modelo de sociedad que se pretende¹⁸.

Y aunque estas formas de sociabilidad no se manifiestan solo a través de la lengua, podemos suponer que se afianzarían también en el aula de la Bulgarini recursos paralingüísticos, proxémicos, cinésicos que contribuirían a la información sobre el contenido y el sesgo de los diálogos. Efectivamente, estas prácticas de lectura dramatizada fomentan el recurso a otros códigos y refuerzan la adquisición de lo que ahora denominamos *competencia comunicativa*. Imaginamos que al simular una historia contextualizada, se trabajarían y pondrían a prueba también las habilidades personales de las alumnas. Y no sería mucho suponer tampoco que, si de algo sirve también este ejercicio entonces como ahora, es para adquirir sensibilidad y fomentar la tolerancia hacia otras actitudes y respuestas vitales distintas. La dramatización también viene a potenciar aspectos importantes como la imaginación y la creatividad focalizados directamente en las discentes, en su propio proceso de aprendizaje, al sentirse incluidas en el mismo contexto en el que se están ejercitando. No nos equivocáramos en defender que Angiolina Bulgarini ha organizado este proceso como guía para docentes optimistas y voluntariosas, verdaderas *profesionales* capaces de exportar

18 Con más espacio podríamos detenernos en analizar el esquema conversacional de los *Dialoghetti*, sirvan estas notas para apuntar lo que ya sabemos, que un remedo de sociedad puede manifestarse entre las ingenuas conversaciones de una familia.



estas estrategias pedagógicas a su propia escuela. Actividades de este tipo ya lo ha corroborado la historia, dan mejor sentido y dignifican nuestra difícil tarea de enseñar.

4. CONCLUSIÓN

Una clase impartida por una profesora toscana en la *Scuola Normale* de una pequeña ciudad de Lombardía, representa un lazo de unión de una diversidad de costumbres, valores y actitudes propios del tejido cultural de Italia, en un momento histórico que aspira a matizar sus diferencias en aras de una convivencia todavía por definir. El esfuerzo de Angiolina Bulgarini para formar inteligentemente a sus alumnas, se concreta en demostrar que el lenguaje es un fino instrumento de comunicación y el medio de expresión de unas relaciones sociales imprescindibles en la construcción de una sociedad nueva, justa y solidaria, donde la palabra es el motor que la promueve. Estos 38 diálogos, redactados por su autora sobre una base de italiano unitario, son un taller de trabajo colectivo para descubrir y proponer pautas de comportamiento necesarias en un país moderno donde la educación es pieza fundamental para su desarrollo. Y no es por un simple compromiso feminista, sino se trata de un deber moral, recordar que el alma de las instituciones de enseñanza, sobre todo en los niveles más bajos de formación, ha sido siempre cosa de mujeres, y algunas de magisterio tan ilustre como la profesora Bulgarini. Con el esfuerzo de todas ellas hemos conseguido metas éticas y estéticas prodigiosas que no conviene olvidar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a. Obras de la autora:

Bulgarini, Angiolina, *Dialoghetti famigliari ossia studi di lingua parlata con note dichiarative ad uso delle scuole elementari e delle famiglie*, Stamperia reale di Torino di G.B. Paravia e Comp., 1878 [Milano : Le prime letture, 1872]. Citamos dentro del texto como *Dialoghetti*.

Bulgarini, Angiolina, *Un fior non fa ghirlanda : scenette domestiche per fanciulle*, Siena: Tip. Sordomuti L. Lazzeri, 1874.

Bulgarini, Angiolina, *Aiuto allo studio della lingua italiana offerto agli alunni delle scuole secondarie*, Roma : A. Manzoni, 1876

Bulgarini, Angiolina, *Prontuario di voci concernenti i lavori donneschi*, Torino: G.B. Paravia e Comp., 1878.

Bulgarini, Angiolina, *Due intrattenimenti scolastici sugli omonimi e sui sinonimi*, Torino: G.B. Paravia e C. 1881.

b. Otras obras consultadas:

- Appendini, Francesco Maria, *Grammatica della lingua illirica*, Ragusa: Antonio Martecchini ed., 1808.
- Bertonelli, Elena; Rodano, Giaime; Chiosso, Giorgio; Tognon Giuseppe, *Le riforme nella scuola italiana dal 1859 al 2003*, 2003[en línea]. [4-04-2016] <http://www2.indire.it/materiali_dirigenti/1_bertonelli.pdf>
- Betri, María Luisa; Brambilla, Elena (a cura di), *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, Venezia: Marsilio, 2004.
- Blandi, Spiridione, *Grammatica della lingua italiana nuovamente corretta ed accresciuta in fine di vari dialoghi famigliari*, Venezia, 1831.
- Briz, Antonio, “Límites para el análisis de la conversación. Órdenes y unidades”, *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana (RILI)*.V, 2007, pp. 23-38.
- De Amicis, Edmondo, *L'idioma gentile*, Milano: Treves ed., 1905.
- Fonio, Filippo, *La pratica teatrale come strumento per l'apprendimento dell'ILS*. Université de Rouen, 2014 [en línea]. [4-04-2016] <<http://eriac.univ-rouen.fr/wp-content/uploads/2014/04/06PEDLAp21Fonio.pdf>>
- Fresu, Rita, “Scenette famigliari per fanciulle. La lingua del teatro educativo femminile tra Otto e Novecento”, in Elina Suomela-Härmä et alii (a cura di), *Dal manoscritto al web: canali e modalità di trasmissione dell'italiano. Tecniche, materiali e usi nella storia della lingua*, Atti del XII Congresso S.I.L.F.I (Helsinki, 18-20 giugno 2012), Firenze: Franco Cesati Editore [in corso di stampa].
- Manzoni, Alessandro, *Scritti linguistici*, Milano: Cinisello Balsamo, 1972.
- Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, Centro Virtual Cervantes, 2001. [en línea]. [4-04-2016] <http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/>
- Mori, María Teresa, Salotti. *La sociabilità delle élites nell'Italia dell'Ottocento*, Roma: Carocci, 2000.
- Polimeni, Giuseppe, *La similitudine perfetta. La prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento*, Milano: Franco Angeli, 2011.
- Soldani, Simonetta; Turi, Gabriele, *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea* vol. 2 - Una società di massa, Bologna: Il Mulino, 1993.
- Turner, Enrico Mario, *Practical rules for the Italian language, with exercises, and elements of Italian Conversation*, London: L. Nardini, 1802



LA PUESTA EN ESCENA DE “MARIA STUARDA”, DE DACIA MARAINI

STAGING DACIA MARAINI'S *MARIA STUARDA*

M^a Sandra Ferreira González
Universidad de Salamanca

RESUMEN:

El presente artículo titulado “La puesta en escena de *Maria Stuarda*, de Dacia Maraini” pretende conocer más de cerca la carrera profesional de la escritora, la historia que trata la obra literaria *Maria Stuarda* y las diferentes compañías teatrales italianas y actrices que han llevado a escena esta obra. Además, se conocerán las representaciones hechas por todo el mundo y algunos aspectos importantes sobre su puesta en escena.

PALABRAS CLAVE:

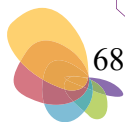
Maria Stuarda, Dacia Maraini, representación.

ABSTRACT:

This article entitled “The staging *Maria Stuarda*, of Dacia Maraini” aims to learn more about the career of the writer, the story which is about the literary work *Maria Stuarda* and various Italian theater troupes and actresses which have represented this work. In addition, the representations made worldwide and some important aspects of its staging will be known.

KEYWORDS:

Maria Stuarda, Dacia Maraini, representation.



La dramaturga italiana Dacia Maraini ha desarrollado desde edades muy tempranas un gran afecto y devoción hacia el teatro. Es por ello que ha publicado a lo largo de su vida un gran número de obras teatrales, además de colaborar o ser la promotora principal de la creación de compañías de teatro. Su culto por las tablas nos lleva hoy a analizar una de sus obras teatrales: *Maria Stuarda*, escrita en 1980, fue una de las obras representadas en el Teatro de la Maddalena, fundado en 1973 y dirigido solo por mujeres.

1. DACIA MARAINI

Dacia Maraini nace en 1936 en Fiesole (Florencia), hija de Fosco Maraini (reconocido antropólogo, etnólogo y escritor de numerosos libros) y de Topazia Alliata di Salaparuta (pintora, escritora y galerista proveniente de una antigua familia siciliana).

Por motivos de trabajo del padre, ponen rumbo a Japón en 1938, donde nacerán sus dos hermanas Yuki y Toni. En 1943, ante la negativa de sus padres a firmar la adhesión a la República de Salò son encarcelados en un campo de concentración en Tokio. Solo con el final de la segunda guerra mundial son liberados y pueden volver a Italia. Permanecen en Sicilia durante algunos años y a los 18 se muda a Roma, donde termina sus estudios y empieza a trabajar en diferentes empleos. Con 21 años funda la revista *Tempo alla letteratura* e inicia su colaboración con revistas como *Nuovi Argomenti* y *Paragone*.

La vacanza (1962) será su primera novela, a la que seguirá un año más tarde *L'età del malessere*. En 1966 se publican sus poesías, *Crudeltà all'aria aperta* y en 1967 *A memoria*.

El primer momento de participación artística de ámbito profesional se desarrolla en estos mismos años. Junto a Carlotta Barilli, Paolo Bonacelli, Roberto Guicciardini, Carlo Montagna, Alberto Moravia y Enzo Siciliana, funda el Teatro del Porcospino, donde se llevan a escena novedades italianas. Podemos citar textos como *La famiglia normale* (1966) o *Il ricatto a teatro* (1967).

Otra experiencia importante se dará con la Compagnia Blu, buscando la puesta en escena de *Il Manifesto*. También será importante la colaboración con el director Bruno Cirino y la Compagnia Teatroggi, que perdurará hasta 1976.

La tercera experiencia de trabajo en común es la fundación del Teatro della Maddalena en 1973, gestionado y dirigido solo por mujeres. Ella misma escribe muchos textos teatrales: *Maria Stuarda*, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, *Stravaganza*.

Este mismo año publica *Donna in guerra* y un año antes había publicado la novela *Memorie di una ladra*. En 1980 escribe junto a Piera Degli Esposti, *Storia di Piera*. De años sucesivos son las novelas *Il treno per Helsinki* (1984), *Isolina* (1985) y *La lunga vita de Marianna Ucrìa* (1990), ganadora, entre otros premios, del Campiello 1990 y Libro

del Año 1990. En 1991 se publican las poesías *Viaggiando con passo di volpe* (Premio Mediterraneo 1992 y Città di Penne 1992) y el libro de teatro *Veronica, meritrice e scrittrice*.

Sus trabajos colectivos continúan esta vez con el Collettivo Isabella Morra, desde 1977 con *Lasciami sola*, hasta 1990 con *Casa Matriz*, de Diana Raznovich. Estas experiencias grupales serán una parte muy importante de su obra literaria hasta los años ochenta.

En 1993, se publica *Bagheria*, viaje autobiográfico, y *Cercando Emma*. Un año más tarde, la novela *Voci* (Premio Nápoles 1995 y Sibilla Aleramo 1995), que afronta la violencia sobre las mujeres.

La temática social, la vida de las mujeres y los problemas de la infancia son recurrentes en sus obras posteriores: *Un clandestino a bordo* (1996), *E tu chi eri?* (1998), *Buio* (1999). En *Dolce per sè* (1997), una mujer adulta cuenta a una niña el amor por un joven violinista. En *Se amando troppo* (1998) se recogen poesías escritas entre 1966 y 1998.

En el milenio sucesivo se publican numerosas obras, como *Amata scrittura, Fare teatro: 1966-2000*, *La nave per Kobe* (experiencia infantil de Japón), *Piera e gli assassini* (colaborando con Piera degli Esposti), las fábulas *La pecora Dolly*, *Colomba* (2004) y *I giorni di Antigone* (2006), y el ensayo *Il gioco dell'universo* (2007).

En 2008 sale a la venta la novela *Il treno dell'ultima notte* y un año después *La ragazza di via Maqueda*; en 2010 *La seduzione dell'altrove* y en 2011 *La grande festa*. Del 2012 es *L'amore rubato*, obra que contiene ocho historias de mujeres maltratadas física o psíquicamente por sus maridos, amantes o amigos. Su obra *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza*, se estructura en un epistolario entre Dacia y Chiara, y un diario de la vida de esta última.

Dacia Maraini es una escritora muy prolífica, escribe obras de diferentes géneros literarios con una gran calidad artística, centrándose muchas veces en temas vinculados con la mujer en la sociedad. Destaca el vínculo de las mujeres dentro de su época histórica, su relación con otras mujeres o la construcción del género. Sus trabajos pretenden dar voz a todas las personas que estuvieron silenciadas o no pudieron contar su historia.

2. MARIA STUARDA

Su obra *Maria Stuarda* tuvo gran éxito en el momento de su publicación y se tradujo y se representó (y sigue representándose) en un gran número de países, sobre todo fuera de Italia. La obra de teatro está basada en la obra *Maria Stuarda* (1800) de Friedrich Schiller, aunque son muchas las cosas que se han modificado a partir del texto original.

Como la misma Dacia explica

nonostante Maria Stuarda fosse intitolato a una donna, nel celebre testo di Schiller le donne erano poco presenti. Allora ho pensato di rovesciare tutta la vicenda, moltiplicando i ruoli femminili, per descrivere il rapporto tra le donne e il loro diverso atteggiamento nei confronti del potere (Maraini, 2010: 194).

Además de eso, la obra de Schiller está compuesta de cinco actos, mientras que la de Dacia Maraini consta tan solo de dos actos. Dacia Maraini cuenta la historia de las reinas María I Estuardo e Isabel I de Inglaterra en el momento en el que María se encuentra prisionera en Inglaterra por órdenes de su prima Isabel.

María Estuardo nace el 8 de diciembre de 1542 en Escocia y muere decapitada en Inglaterra el 8 de febrero de 1587. Fue reina de Escocia desde el 14 de diciembre de 1542 hasta el 24 de julio de 1567. Hija de Jacobo V de Escocia y de María de Guisa, se casó tres veces: primero con Francisco II de Francia, después con Enrique Estuardo, Lord Darnely y por tercera vez con Jacobo Hepburn. Su tempestuosa vida y trágica muerte han hecho de ella una de las reinas más conocidas, llevándola al cine o a la literatura en más de una ocasión. Tras la muerte de su primer marido y sin tener descendencia, María vuelve a Escocia (1961), donde poco antes había muerto también la madre. Su reinado no fue fácil debido a las dos religiones (protestante y católica) que se encontraban en el país.

El 29 de julio de 1565 María se casa inesperadamente con Enrique Estuardo, duque de Albany, conocido como Lord Darnley, descendiente como ella del rey Enrique VII de Inglaterra. Esta unión provoca la rebelión de su medio-hermano el conde de Moray, lo que la lleva a refugiarse en el castillo de Stirling. Moray y sus nobles son derrotados. El matrimonio enfada a Isabel pues ve en este una traición por parte de Darnley pues es un noble inglés. Además se siente amenazada por el derecho al trono de Escocia e Inglaterra que tendrían sus descendientes.

María se queda embarazada al poco tiempo pero Darnley comienza a exigir demasiado. Sus celos por la amistad entre María y su secretario privado David Rizzio lo llevan a asesinar a este último el 9 de marzo de 1566. Esta acción fue el final de su matrimonio.

El 19 de junio de 1566 María da a luz a Jacobo (I de Inglaterra y VI de Escocia en un futuro). Darnley, enfermo en una casa de Edimburgo, muere el 10 de febrero de 1567 al explotar la vivienda. Se dice que pudo ser la propia reina para vengarse por la muerte de su secretario. En esta situación llega Jacobo Hepburn, IV conde de Bothwell, considerado el culpable del asesinato de Darnley y futuro tercer marido de la reina de Escocia.

El 24 de abril María visita a su hijo por última vez. Es raptada tras esto por Bothwell y llevada al castillo de Dunbar. Pudo haber sido violada por él. El 15 de mayo de 1567



se casan en una ceremonia protestante. La nobleza se vuelve contra ellos y la llevan a Edimburgo, encarcelándola en el castillo de Loch Leven. Sufre un aborto entre el 18 y el 24 de julio de 1567 y ese día, 24 de julio, la obligan a abdicar del trono escocés a favor de su hijo Jacobo.

El 2 de mayo de 1568 se escapa del castillo y logra reunir un pequeño ejército que es derrotado, por lo que huye a Inglaterra, donde tres días más tarde la capturan los oficiales de Isabel. La reina inglesa abre una investigación sobre la muerte de Darnley. Isabel la mantiene prisionera durante casi dos décadas: primero en el castillo de Sheffield y Sheffield Manor. En 1580 la custodia de María se transfiere a Sir Amias Paulet.

La ejecución de María tenía que resolverse: estuvo implicada en varias conspiraciones para asesinar a Isabel, sublevar el norte católico de Inglaterra y apoderarse del trono, aunque también se cree que pudieron ser inventadas para perjudicarla. Es declarada culpable por traición y decapitada el 8 de febrero de 1587.

Por su parte, Isabel I de Inglaterra nace el 7 de septiembre de 1533 de la unión entre Enrique VIII y Ana Bolena, aunque es declarada como ilegítima en un primer momento. Tras la muerte de sus hermanos Eduardo VI y María I, asume el trono inglés. Durante su largo reinado nunca se casó, siendo por eso conocida como la reina virgen. Por su condición de hija ilegítima vivirá sus primeros años apartada de la corte y en una segunda instancia, tras la muerte de Enrique VIII en 1547, Catalina Parr, esposa de Enrique VIII, se la llevará consigo. Recibe una muy buena educación, mejorando su inglés natal y aprendiendo y mejorando el francés, italiano, español, griego y latín. En 1558 tras la muerte de María, Isabel sube al trono: la coronan el 15 de enero de 1559.

Mientras tanto, María Estuardo está casada con Francisco II de Francia y su madre, María de Guisa, reina en Escocia en su ausencia. En 1559 Isabel apoya la revolución religiosa de John Knox, protestante escocés.

Con la rebelión escocesa por la boda entre María Estuardo y su tercer marido, esta tiene que huir a Inglaterra, donde es arrestada y recluida en el Castillo de Sheffield. Debido a los supuestos complots que María ha organizado contra Isabel, esta última se ve forzada a firmar su decapitación. Isabel muere a los 69 años el 24 de marzo de 1603, teniendo como heredero al trono al hijo de María, Jacobo I de Inglaterra.

3. COMPAÑÍAS TEATRALES, REPRESENTACIONES Y ACTRICES

La puesta en escena que esta obra ha tenido ha sido normalmente a partir de dos actrices que interpretan tanto los papeles de reinas como de sirvientas, cambiándose los roles a lo largo de la obra teatral. Esto supone en muchas ocasiones, y es muy

interesante notar, la ambigüedad de la representación. La misma Dacia Maraini nos lo explica con las siguientes palabras:

Credo che una delle ragioni tecniche del suo successo stia nel fatto che ho messo in scena due sole attrici che però diventano quattro personaggi, in quanto quando l'una è regina l'altra fa la parte della serva e viceversa. Questo permette un rapido e precipitoso cambiamento di personalità che, se riesce, è sempre una scommessa affascinante in teatro (Murralli, 2013: 53).

Esta ambigüedad la trataremos más adelante cuando hablemos de la obra teatral con respecto a la representación. Me ceñiré por el momento a las compañías que han representado dentro de Italia y cuáles han sido algunas de las actrices que han interpretado tanto a María Estuardo como a Isabel de Inglaterra. Posteriormente también mencionaré aquellas ciudades fuera de Italia donde se ha interpretado.

La primera interpretación llevada a cabo de esta obra data del 16 de enero de 1980, en Messina. Dirigida por Saviana Scalfi en el teatro comunale in Fiera y protagonizada por Renata Zamengo, Ornella Ghezzi y la misma directora.

Con la *Compagnia Teatro dell'Accadente* de Forte dei Marmi (Lucca) la obra se representó en varias ocasiones. Una de ellas ha sido en noviembre de 2015 en Sirmione (Brescia, Lombardía). Podemos percatarnos que el interés por esta obra sigue vigente, hecho demostrado en su representación después de 35 años de su publicación.

El 31 de enero de 2015 con la misma compañía, se representa en el Teatro San Girolamo de Lucca con el ciclo *Chi è di scena! San Girolamo 2015*.

Otra ocasión de representar esta obra fue el 16 de febrero de 2014 en el Teatro dei Rassicuranti de Montecarlo. En la XXI edición teatral de *Chi è di scena! Montecarlo 2014*, organizada por la FITA (Federazione Italiana Teatro Amatori), la *Compagnia Teatro dell'Accadente* demostró una vez más la vigencia de algunos de los temas que la obra trata y analiza.

Ese mismo año en el Festival FITA Premio Città di Viterbo, en noviembre de 2014 a cargo de Luca Bozzo como director y con Gabriella Ghilarducci y Barbara Pucci como Elisabetta I y Maria Stuarda, tuvo lugar la representación de *Maria Stuarda*.

Los primeros días de agosto de 2015 se representó en Monopoli (Bari, Puglia) con las actrices Maria Laura Baccarini y Crescenza Guarnieri con Francesco Zecca de director.

El 7 de junio de 2011 se llevó a cabo en Merano (Bolzano, Trentino-Alto Adige). Lo particular de esta representación será que se representará tanto en alemán como en italiano. La puesta en escena será a cargo de Paola Bonesi, Patrizia Pfeifer y Johanna Porcheddu. Dirige Rudy Ladurner.

En abril del 2003, en el Teatro de Roma, en la mítica sala la Argentina, con Elisabetta Pozzi y Mariangela D'Abbraccio, se representará hasta el 18 *María Stuarda*, a cargo de la Compagnia Indie Occidentali. Dos años antes, el 22 de octubre de 2001 se representó con las mismas actrices y la misma compañía en Florencia, en el Teatro di Rifredi.

Una de las actrices que representa la obra es Maria Laura Baccarini: actriz de teatro, bailarina y cantante. Comienza su carrera en el teatro musical, interpretando a grandes clásicos americanos como *Cabaret* o *West Side Story* o siguiendo con espectáculos como *Stanno suonando la nostra canzone* con Gigi Proietti. En 2004 conoce al violinista Régis Huby y se embarca en dos proyectos discográficos: *All Around* y *Furrow*. Con el escritor francés Yann Apperry tendrá también un recorrido artístico fructífero tanto musical como literario: *Terra vagans*, *La foire aux chansosns*, *Calvinologie*. Participa en el proyecto "Poète...vox papier!" mientras continua paralelamente en Italia con *La dodicesima notte* con Armando Pugliese, conciertos con Riccardo Biseo y recitales como *I have a Dream* y *Ascolta il canto del vento*. En dúo con Régis Huby se lleva a cabo *Gaber, io e le cose*. Ha trabajado en el doblaje cinematográfico y como bailarina en los años 80, habiendo pertenecido al equipo italiano de gimnasia rítmica.

Crescenza Guarnieri cuenta con una gran experiencia desde la prosa hasta el musical, participando también en el cine, la televisión y la radio. Se formó en la Scuola di Espressione ed Interpretazione con Orazio Costa. Tras ello se mudó a Roma e empezó a trabajar en *Chorus line* de Saverio Marcon. Ha colaborado con Francesca Zanni, Duccio Camerini o Nicola Pistoria con *Niente più niente al mondo*. También ha intervenido en *Giuletta e Romeo* de Gigi Proietti, *Processo a Gesù* de Maurizio Panici, *Come tu mi vuoi* de Francesco Zecca. Ha trabajado en *Serial Killer per signora* de Gianluca Guidi, *Due ore sole ti vorrei* de Pietro Garinei. Ha interpretado a Anonietta en *Mine Vaganti* de Ferzan Ozpetek, actuado en *Fuorigioco* de Carlo Benso o *Io che amo solo te* de Marco Ponti. Además ha interpretado algún pequeño papel en series como *Don Matteo*, *Il giudice Mastrangelo*, *Carabinieri*, etc. En la RAI colabora con Simona Marchini, Greg y Lillo.

Mariangela D'Abbraccio, actriz y cantante italiana, procede de una familia de artistas y tiene una larga carrera profesional. Desde muy joven inicia sus estudios en la recitación. Trabaja ya en sus inicios con personajes tan destacados del teatro como Giorgio Albertazzi o Eduardo De Filippo. Tendrá como directores teatrales a Luca De Filippo, Egisto Marcucci, Antonio Calenda, Marco Mattolini, Giuseppe Patroni Griffi, Armando Pugliese, Francesco Tavassi, Giuseppe De Feudis, Carmen Giordano, Chiara Noschese o Francesco Rosi.

Colaborará en varias ocasiones con Dacia Maraini, empezando con el espectáculo *Camille Claudel* y con otros como *Nella città dell'inferno* o la misma *María Stuarda*. Ha participado además en diversas películas como *La traviata* (1983), *Tracce di vita amorosa*

(1990), *Per amore, solo per amore* (1993) o *A spasso nel tempo* (1997). Series de televisión como *Il commissario*, *Tutti gli uomini sono uguali* o *Passioni*. Ha ganado numerosos premios: Persefone 2012 y Marghutta Teatro por *Teresa la ladra*, Gassman 2010 por *La strana coppia*, Biglietto D'Oro-Agis por *Il ritorno di Casanova*, *I Massibili* y *Twist*.

Por su parte Elisabetta Pozzi, al igual que Mariangela, ha comenzado su vida artística muy joven, interpretando pequeños papeles en diferentes obras hasta su debut con Giorgio Albertazzi en *Il fu Mattia Pascal*. Gracias a sus interpretaciones ha conseguido varios Premios Ubu y el Premio Eleonora Duse. Algunas de sus representaciones son *Colui che non sta al gioco* de Giorgio Albertazzi, *Piccoli equivoci*, *I serpenti della pioggia* (ambas con el director Franco Però), *Il gabbiano*, *I sequestratori di Altona* y *Amleto* de Walter Le Moli, *Molto rumore per nulla* y *Come vi piace* de Gigi Dall'Aglio, *Zio Vanja* de Peter Stein, *Il lutto si addice a Elettra* de Luca Ronconi, *La donna del mare* de Mauro Avogadro, *Fedra* de Francesco Tavassi, *Medea*, *La diva* de Laura Sicignano.

En el cine ha trabajado con Mauro Bolognini en *Dove vai in vacanza?*, *Non ci resta che piangere* de Massimo Troisi y Roberto Benigni, *Maggio musicale* de Ugo Gregoretti o *Cuore sacro* de Ferzan Özpetek. Ha ganado además un David de Donatello a la mejor actriz secundaria por la película *Maledetto il giorno che t'ho incontrato* (1992) de Carlo Verdone. En la televisión ha participado en *La conversazione continuamente interrotta* de Luciana Salce, *Antonio e Cleopatra* de Roberto Guicciardini o *Giacomo il prepotente* de Piero Maccarinelli.

Desde su creación, *Maria Stuarda* ha tenido un enorme éxito en los teatros. Sus representaciones han sido numerosas y de gran repercusión. En España tenemos constancia de haberse representado hasta tres veces. Una de ellas en el Festival Internacional de Sitges en octubre de 1980 bajo la dirección de Saviana Scalfi y protagonizada por Renata Zamengo, Ornella Ghezzi y la misma directora. Las otras dos, el 2 de marzo y el 1 de agosto de 1983 en el Teatro Español de Madrid y en el Teatro Greco de Barcelona bajo la dirección de Emilio Hernández y protagonizada por Magüi Mira y Mercedes Sampietro.

En Europa, a partir de 1982 se representó en Ámsterdam y Utrecht, continuó con Londres (1984, 1992, 1997), Lisboa (1985), Fiume (1986), Bruselas (1987), Viena (1989), Brujas (1989), Hamburgo (1990), Berlín (1990), Amberes (1991), Frankfurt (1991), Mónaco (1993), Basilea (1995) e Innsbruck (1997). Con Compagnia De l'Escabelle se representó entre 1992 y 1993 en Luxemburgo, Bélgica y Francia, bajo la dirección de Jacques Herbert y representada por Brigitte Baillieux y Brigitte Meignant.

Fuera de las fronteras europeas, sus representaciones han recorrido todos los continentes. Comenzando por Sidney en 1985 y pasando por Montevideo (1986), Nueva

York (1987), California (1990), Pretoria, Tokio (1990), Washington (1993), Ciudad de México (1994) y terminando en Montreal en 1999.

4. LA PUESTA EN ESCENA

Como la misma Mariangela D'Abbraccio dice, la obra se puede representar de muchas maneras, "perchè è un testo talmente pieno di cose che la regia veramente può inventare, può spaziare" (Murrari, 2013:150). Por ello, los diferentes fragmentos de video que he podido observar, se diferencian en su puesta en escena, vestuario y representación. Con Francesca Giacardi y Maria Teresa Giachetta en la Compagnia Cattivi Maestri, se ve cómo el escenario tiene diferentes estructuras de tela y madera que ambientan la escena, al igual que una silla en el centro: indicando quizás de manera metafórica el poder de las reinas y cómo lo gestionan a lo largo de su vida y de la representación. Visten con faldas o vestidos. Isabel de blanco y María de negro. En el momento en el que se encuentran personalmente, ambas visten un velo, pero el de Isabel es de color negro y el de María, blanco, dando mayor ambigüedad con el juego de colores contrarios y vestuario semejante.

Además de eso, para las situaciones de estrés o de cambio de ritmo de la escena, las actrices golpean el suelo con sus pies o con sus manos, de modo que se crea una atmosfera de tensión perceptible. El ejemplo se refleja en el momento en que María está dando a luz: ambas actrices golpean el suelo en tiempos diferentes, una con los pies y otra con las manos.

Otro aspecto a destacar en la representación de estas dos actrices es la luz fija que enfoca el pequeño espacio donde las actrices representan. La poca iluminación da la sensación de confusión.

Con la representación de Mariangela D'Abbraccio y Elisabetta Pozzi y dirigida por Francesco Tavassi, he podido observar el uso de algunas estructuras que se parecen a una celda, dando la sensación de encierro, de prisión como en la que María se encuentra encarcelada por su prima durante la obra de teatro. Se hace patente el uso del espacio como parte esencial a la hora de representar y transmitir las sensaciones de encierro, miedo, furia y necesidad de poder.

Es interesante la utilización de estas formas de claustrofobia o el aislamiento que la autora Dacia Maraini ha usado en numerosas ocasiones en sus obras literarias, y que están directamente relacionadas con una de sus vivencias infantiles: la del campo de concentración en Japón. Como ella misma dice,

credo che il mio interesse quasi ossessivo per le situazioni di detenzione derivi dalla mia esperienza in un campo di concentramento in Giappone. Due anni che mi sono rimasti stampati nella memoria e da allora mi interessa tutto quello che

succede dentro un mondo concentracionario, dentro una cella di convento, dentro una prigione, dentro un campo (Murralli, 2013: 54)

El vestuario que utilizan es mucho más elegante del usado por la otra representación analizada. Visten con vestidos de seda de color negro o azul con mangas anchas. Isabel tiene mangas anchas y un escote en forma de U, mientras que María utiliza un escote en forma de barco. La luz será de nuevo la protagonista de la sensación de confusión.

Por último, me gustaría resaltar nuevamente la ambigüedad que durante toda la obra de teatro se transmite con la utilización de dos actrices para cuatro personajes. El juego obsesivo del intercambio de roles se materializa de manera precisa en el escenario con la sola modificación de una corona o la posición que ocupa la actriz encima de las tablas. El poder que ambas buscan a través del trono y la similitud de ambas las hace parecer iguales, a pesar de sus diferencias religiosas, amorosas o de reinado. El conflicto real, histórico de dos religiones, como son la católica y la protestante, lleva a buscar a ambas reinas lo mejor para su reinado, interpretando su rol de modo diferente.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Maraini, D., *Dacia Maraini*. Internet. 17-05-2016. <<http://www.daciamaraini.com/>>
Maraini, D., *Maria Stuarda e altre commedie*, Milano, Rizzoli, 2010.
- Mariangela D'Abbraccio, *Mariangela D'Abbraccio*. Internet. 15-03-2016. <<http://www.mariangeladabbraccio.it/biografia.html>>
- Murralli, E., *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, Milano, Rizzoli, 2013. TeatroDue.org, Elisabetta Pozzi. Internet. 10-03-2016. <http://www.teatrodue.org/wp-content/uploads/2015/11/C.V.ELISABETTA-POZZI_2014.pdf>
- TeatroTeatro.it, *Crescenza Guarnieri*. Internet. 20-03-2016. <http://www.teatroteatro.it/personaggi_dettaglio.aspx?uart=98055>
- TorinoMusical Academy, *Maria Laura Baccarini*. Internet. 25-03-2016. <<http://www.torinomusicalacademy.it/docente.php?teacher=5>>

EL REPETORIO FRANCÉS DE M^a TUBAU (1854-1914): CONFLICTO ENTRE VIRTUD Y TRANSGRESIÓN FEMENINA EN LA ESCENA ESPAÑOLA

*THE FRENCH REPERTOIRE OF M^a TUBAU (1854-1914): CONFLICT BETWEEN
VIRTUE AND FEMALE TRANSGRESSION ON THE SPANISH STAGE*

Concepción Fernández Soto

IPED (Almería)/ Universidad de Almería

RESUMEN:

El teatro español de la Restauración presenta una gran influencia de la práctica escénica francesa en autores y actores. La actriz María Tubau, junto a su marido Ceferino Palencia, es el paradigma de este proceso desde el teatro de la Princesa de Madrid, en cuya programación abundaban las adaptaciones de autores como Augier, Scribe, Sardou o Dumas hijo, que se presentaban en versiones aligeradas que no chocaran contra el decoro y la honestidad de la sociedad burguesa a la que iban dirigidas. Su trabajo también ejemplifica el conflicto entre virtud y transgresión femenina en el teatro español.

PALABRAS CLAVE:

Teatro francés, María Tubau, Teatro de la Princesa, Sardou, Dumas hijo.

ABSTRACT:

The Spanish Restoration Theatre presents a great influence of the French performance practice in authors and actors. The actress María Tubau, together with her husband Ceferino Palencia, is the paradigm of this process from the Princesa Theatre of Madrid, whose programming was plentiful of adaptations from authors such as Augier, Scribe, Sardou or Dumas (fils). These adaptations were presented in lightened versions (that would not clash with the decorum and the integrity of the bourgeois society to which they were addressed) and again presented the conflict between virtue and female transgression on the Spanish stage.

KEYWORDS:

French Theatre, María Tubau, The Princesa Theatre, Sardou, Dumas fils.

1. INTRODUCCIÓN

Hablar del teatro español durante el período de la Restauración es hablar de la gran influencia de la práctica escénica francesa en nuestros autores y también en los actores. Pero ese teatro francés despertaba grandes resistencias en los sectores más conservadores de la sociedad española (instalados en la defensa de la honestidad y el respeto al decoro) y reflejaba las polémicas entre realismo e idealismo moralizante, entre Naturalismo “importado de Francia” y teatro como escuela de buenas costumbres. María Tubau es el paradigma de ese proceso, primero en el Teatro de la Comedia, y sobre todo en el Teatro de la Princesa de Madrid (desde 1897 hasta comienzos del siglo XX). En este teatro, el matrimonio Tubau-Palencia aclimataría las obras de teatro extranjero. Ella interpretará los personajes femeninos de las plumas francesas más importantes del momento, en especial, en las versiones “atemperadas” por los arregladores españoles de los originales de Scribe, Augier, Dumas hijo o Sardou. La actriz contrastaba su interpretación del conflicto entre honor y virtud femenina en los escenarios, con su ferviente devoción católica, y fue ayudada en su momento por una corte de fervientes críticos admiradores, conocidos como “los hojalateros”, aglutinados en torno al saloncillo de la Princesa que presidía el matrimonio, y que ejemplifican la influencia de una crítica teatral que ejerce su trabajo con criterios ajenos a la calidad artística y que impide la entrada de aires nuevos en el panorama de la escena española entre siglos. Ese saloncillo era una especie de club artístico y teatral que nació del comportamiento presidencial y hasta familiar que utilizaba el matrimonio respecto de su crítica y público incondicional.

2. MARÍA TUBAU Y EL TEATRO DE LA PRINCESA

María Tubau se formó en la década de los 60 en el Conservatorio de Madrid bajo la tutela de Julián Romea, Matilde Díez y Teodora Lamadrid, debutó en la Zarzuela y dio sus primeros pasos en el teatro de la mano de Victorino Tamayo, hasta que su matrimonio con un abogado burgalés la alejó de la escena por un tiempo; su retorno se produjo en 1875, encarnando el personaje de Laura en el drama de Echegaray, En el *puño de la espada*, en el Teatro Apolo, entonces dirigido por Antonio Vico. Luego trabajó durante varias temporadas en el Teatro de la Comedia, junto a Emilio Mario, hasta que tras la muerte de su marido contrajo segundas nupcias, en 1882, con el dramaturgo Ceferino Palencia, el cual tomó a su cargo el Teatro de la Princesa, donde la actriz desarrolló la parte más importante de su carrera como actriz, instalándose definitivamente desde el otoño de 1897 hasta comienzos del XX.

En este teatro, el matrimonio Tubau-Palencia aclimataría las obras de teatro extranjero, sobre todo francés. Palencia era el que realizaba las versiones y adaptaciones

de las obras originales de Dumas (hijo) y Sardou, encubriéndose bajo el pseudónimo de “Pedro Gil” o “Pedro Fernández”, y en este quehacer le ayudaba también el hermano de María, Ramón Tubau, que fue el traductor de *Frou-Frou* y *La Dama de las Camelias*. Este teatro era “el mirador de España a la dramaturgia de Europa, el centro de aclimatación para lo que entonces se tenía por exotismos escénicos. Claro está que con mucha sordina y muy pasados por agua (...) Se prefería allí el gran mundo, la vida elegante, la gente bien vestida, la fábula frívola o de atenuado dramatismo, que no desentonase, que se diluyera entre sonrisas e ingeniosas pláticas “de sociedad”. Exactamente lo característico del teatro francés, el más asequible al público (...) y el más adecuado al temperamento de María Tubau (...) De Dumas estrenó la Tubau, *Dionisia*, *Francillon*, *La dama de las camelias*, *Demi-monde*, *La extranjera*, *La condesa Romani*, y alguna más; de Sardou dio a conocer, entre otras, *Serafina*, *Fernanda*, *Ferreol*, *Dora*, *Frou-Frou*, *Divorciémonos*, *Thermidor* y *La Corte de Napoleón*” (Deleito, s.f.: 238-240).

Como es sabido, en esta época las grandes compañías francesas e italianas recorrían Europa y América siempre con las mismas obras en su repertorio y las divas escenificando los mismos papeles. En este sentido, Francos Rodríguez comenta que las gentes iban a las representaciones con una curiosidad especial, que concluía en comentarios inocentes: “La Fulana se muere mejor que la Mengana. La Margarita Gautier que más me gusta es la de ésta. La Adriana que más me place es la de aquélla (...). María Tubau acometió la empresa de dar aliento a los treinta o cuarenta caracteres que constituían hace veinticuatro años el bagaje de las grandes figuras del teatro” (Francos Rodríguez, 1928:169).

Desde el saloncillo de la Princesa, el matrimonio Tubau-Palencia ejercía su labor teatral. De ellos dirá Menendez Onrubia: “En el complejo teatral del momento, ellos [Ceferino Palencia y María Tubau] hacen un poco su guerra aparte. En la contextura de la compañía se acercan al liderazgo personal [y exclusivista], de Rafael Calvo y María Guerrero. En el naturalismo escénico, a Emilio Mario, y la intrascendencia de los temas de sus obras, al repertorio del Lara. Tienen, en cambio, un público más selecto que éstos, no participan de los pruritos moralizantes de Mario y prescinden del elitismo y la arrogancia de los Guerrero. Su público, como sus actores, por las propias peculiaridades son de aluvión. No son los indiferentes consumidores de espectáculo evasivo (Lara), ni los aristócratas tradicionales del Español, ni la mezcla de clase media acomodada o intelectual de la Comedia. Participan de los tres estratos, eliminando lo más puro de cada uno de ellos” (1984: 266-267).

Entre los variopintos adeptos a este saloncillo figuraban críticos de periódicos como *La Época* o *El Imparcial*; miembros de la aristocracia, militares, jueces; con todos ellos, de tan dispar procedencia, pretendía el matrimonio constituir en La Princesa una especie de “Club Artístico Teatral”, a costa de grandes sacrificios económicos, y a

cambio, los *hojalateros* -como se llamaba a los críticos incondicionales que campeaban cotidianamente por el saloncillo- se involucraban en las decisiones de la programación y encumbraban a la actriz principal.

Y de este comportamiento laudatorio de los *hojalateros* hacia Maria Tubau da cuenta el hecho de que en una de las campañas (en 1891) que la compañía hizo en la Princesa, la actriz fue agraciada con el título de *Doctora en arte dramático*, cuya concesión se recoge en el siguiente documento, citado en *El Teatro*, Suplemento mensual de Nuevo Mundo, nº 34, Madrid, Julio de 1903, pág. 11: “Yo, *La Fama*, al mundo hago saber: que reunidas por orden de Apolo en el Parnaso todas las Musas, formando tribunal bajo la presidencia de Talía, por aclamación y sin ejemplo han nombrado *DOCTORA EN ARTE DRAMÁTICO* a la eminente e inspirada actriz española María Tubau. Mensajera yo de esta nueva, entrego hoy a la agraciada el título y el birrete, haciendo constar que cumplo fielmente mi misión. *LA FAMA*. En la representación del Parnaso Español certificamos: que es cierto cuanto *LA FAMA* dice. Madrid, 14 de Marzo de 1891”.

El documento venía firmado por numerosos autores y personalidades políticas y del mundo de la cultura, lo que da una idea del mundo de relaciones que atesoraba el matrimonio: Cánovas del Castillo, José Zorrilla, Emilio Castelar, R. De Campoamor, Gaspar Núñez de Arce, Eugenio Sellés, así como por los críticos pertenecientes a los periódicos de mayor difusión como *El Globo*, *El Resumen*, *El Clamor* o *El Liberal*, entre otros. Por otra parte, *La Doctora* era el título de un vodevil de Alejandro Dumas que ya había protagonizado por M^a Tubau, en el que ésta en uno de los actos se caracteriza con una toga y un birrete (Cañizares, 2000: 71).

3. ATENCIÓN AL REPERTORIO FRANCÉS EN LA ESCENA ESPAÑOLA DEL TEATRO DE LA PRINCESA: LA LABOR DEL MATRIMONIO TUBAU-PALENCIA

Estaba claro el gusto antiguo del público en las obras de ambientación y tema francés, lo que tampoco dejaba de despertar reticencias en aquellos críticos más exigentes y partidarios de una renovación de la escena española. Aparte de Scribe, el autor más traducido y representado en España, cuyas traducciones se mantienen en nuestros escenarios durante todo el siglo es Sardou. Los factores que parecen explicar su mayor difusión son la variedad de sus temas, la habilidad de su construcción dramática, así como la ligereza de sus planteamientos. Sin embargo, los autores que más influyen en la renovación temática teatral española son, sobre todo, los “autores de tesis” o de “ideas”, con los cuales el teatro se convertía en púlpito moralizante, y en esta línea los genuinos representantes fueron Émile Augier y A. Dumas-hijo.

Las obras de Dumas se consideraban siempre muy atrevidas por el modo de retratar las tipologías sociales (codicia, perversión, crudeza) lo que debía ser suavizado por los



adecuados arreglos que atenuasen el cinismo y limase las asperezas que no se pudieran tolerar por un auditorio burgués muy decoroso.

El proceso complejo de traducción y adaptación de estos originales franceses conlleva un proceso de reducción y edulcoración que es necesario entender para que estas obras se pudieran “digerir” desde los límites morales que en la escena española se podían tolerar: todas las traducciones reducían el número de actos, generalmente a tres, número más acorde con la costumbre española que los cinco, más habituales en el teatro francés, y la característica más común de prácticamente todas las traducciones era una tendencia a la “sainetización” de las obras, alterando profundamente el sentido de las mismas, suprimiendo la posible carga ideológica de un teatro, que era una de las correas de transmisión de la exaltación de los valores de una clase social en auge; también se restaba crudeza a la presentación de los ambientes escabrosos y el traductor,-adaptador a veces, añadía de su cosecha parlamentos condenatorios sobre los males presentados en escena y siempre acentuando la carga moral.

Uno de los precursores de este proceso de aclimatación del teatro francés a la escena española fue Emilio Mario, primero en la Comedia y más tarde en su breve paso por la Princesa de 1885 hasta 1887. Del repertorio de La Comedia, repuso tres obras de gran éxito: *¡Sin familia!* y *El amigo Fritz* de Erckman y Chatrian (1886) y *Dionisia* de A. Dumas (hijo). También dio a conocer la versión española de obras que el público madrileño había visto representar a las compañías extranjeras, *Dora* de V. Sardou, traducida por Santero, y *Mr. Alphonse* de A. Dumas que, en la versión de Luis Mariano de Larra, se tituló *La viuda de López*.

Pero la atención a Sardou y Dumas hijo se incrementaría más regularmente después con el matrimonio Tubau-Palencia; antes de instalarse definitivamente en la Princesa, María Tubau estuvo de gira por Latinoamérica, y se dedicó a estudiar las producciones de teatro francés contemporáneo que le llamaban mucho la atención: especialmente el repertorio de Sara Bernhardt o la cartelera del Teatro del Gymnase de París; le encantaban Margarita Gautier, Mme Sans Gêne, Gilberta, Serafina, mujeres buenas, aunque ligeras de costumbres a las que pensaba que podría encarnar con éxito y que generalmente terminaban expiando en escena sus veleidades femeninas.

También era una diva coqueta y quería emular a las grandes actrices internacionales, a lo que le ayudó su marido Ceferino Palencia, obsesionado con Dumas y Sardou. Todo esto tuvo como consecuencia una programación “feudo de los franceses” en la Princesa hasta principios del XX, algo que irritaba a los partidarios de renovar la escena nacional. Según ironizaba M. de Cavia, María Tubau era “la embajadora extraordinaria de Francia en España” (*La Ilustración Española y Americana*, 22/XII, 1891, p.398).

En Septiembre de 1890, el matrimonio inaugura el Teatro de la Princesa con el estreno de *Batalla de damas*, de Eugène Scribe (de 1851), en traducción de Ramón Luna: fue la condesa de Antreval. En este papel, la actriz exhibió un gran lujo en los trajes, en un alarde de suntuosidad que ya le iría acompañando progresivamente en los estrenos sucesivos, en los que los protagonistas principales forman parte de la nobleza, la corte o la realeza (siempre había algún miembro de la nobleza real dispuesto a prestarles el atrezzo para estas puestas en escena). La segunda obra fue *Frou-Frou*, de Henri Meilhac y Ludovic Halévy (1869) en la que encarnó el personaje trágico de Gilberta, la cual abandona su hogar para huir con el amante. Era un papel muy del gusto de S. Berhardt y E. Duse, y por tanto, muy del gusto de Maria Tubau, que trataba de emularlas siempre.

Pero el repertorio preferido fue el de Sardou y Dumas hijo: Sardou, conocido en su país como el “Napoléon del arte dramático” por su inmensa producción, era el preferido de Ceferino Palencia, el cual muchas veces firmaba la versión española él mismo con el pseudónimo de *Pedro Gil*: “Como los fanáticos religiosos que adoran a un dios hecho a su medida y a su conveniencia, el pobre Ceferino había hecho una religión de su teatro y del teatro de Sardou, aunque uno con otro de dieran de calabazas” (Ruiz Contreras, 1931:115).

De él se pusieron en escena: *Serafina, la devota*, en una digna versión de Enrique Gaspar ((21/XI/ 1890). En Francia fue polémica (se estrenó en 1868) por tratar con crudeza el sentimiento religioso, Gaspar la atemperó, aunque cuando la Tubau la estrenó en Barcelona todavía generó oposición moral, y según nos cuenta Esperanza Cobos Castro este hecho tuvo que ser apagado por el obispo de la Diócesis y otras tantas personas doctas y virtuosas que dieron su consentimiento final para que fuera estrenada (Cobos, 1991).

Luego llegó *Thermidor* (1891), la cual se desenvuelve a finales del período de *La Terreur*, antes de la caída de Robespierre y había generado polémica en su estreno oficial en la Comédie Française por considerarla un ataque al ideario de la Revolución Francesa retirándose del cartel al día siguiente del estreno; esto no impidió que siguiera triunfando en París en el teatro más popular de la Porte de Saint Martin. Todas estas circunstancias causaron expectación en Madrid y contribuyó a su éxito, poniéndose en cartel en la temporada de 1898/99, con el papel protagonista masculino del desgastado, pero todavía carismático, Antonio Vico.

Otras obras de Sardou que pasaron por La Princesa fueron *Divorciémonos*, *Dora* o *Fernanda*, pero la favorita fue *Mme Sans-Gêne* (1893), estampa del Primer Imperio francés, muy interpretada por S. Berhardt en el repertorio de la Comédie Française y por la Réjane. Ese papel de joven planchadora del pueblo, que gracias a sus encantos se convierte en mariscal del Imperio subyugando al gran Napoleón, gustaba mucho



a María Tubau y con ella se ganó el favor del público desde su estreno en 1899, con el título de *La Corte de Napoleón*; así recuerda a la actriz Deleito y Piñuela: “Fue un prodigio de gracia fina, de coquetería entonada y diestra. El personaje encajaba del todo en su temperamento artístico, y le expresó y matizó de forma insuperable. Fue uno de sus predilectos, y, por la aceptación de la obra, quedó tan de su repertorio, que acaso ningún otro representó más veces. Cerca de seiscientas” (Deleito, s.f.: 252).

El otro fautor fetiche en la Princesa fue Alejandro Dumas (hijo). Al matrimonio le gustaba sobre todo *La dama de las camelias*, y se estrenó 38 años después (1890) de hacerlo en el Teatro del Vaudeville de París un 2/II/ 1852.

Margarita Gautier ya había sido interpretada por Sara Berhardt, Eleonora Duse o Lina Novelli en sus *tournées* primaverales y ya existía la traducción al castellano de Luis Valdés, pero nadie se había atrevido con ella hasta que María Tubau aceptó el reto y se representó el 23 de Diciembre de 1890.

Pero era “cruda” para el público español y así los críticos más ortodoxos admitían las cualidades dramáticas de Dumas, pero se mostraron inflexibles respecto a la cuestión de la moral: alegaban que el estado de corrupción y su crudeza podían tener efectos perversos sobre el auditorio, y que *La Dama de las camelias* era uno de los dramas más nocivos de Dumas pues consistía en “el embellecimiento de la depravación con el barniz a de la elegancia y de la inspiración poética” (Manuel Cañete, *La Ilustración Española y Americana*, 15/I/1891). Pero convenimos con Cañizares en que nada más lejos de la intención del autor quien pretendía presentar un caso de moral expiatoria y purificadora que mostrara al espectador la cara oculta de la sociedad (2000: 50).

Además contrastamos esta moral expiatoria antigua y romántica que presentan estos personajes femeninos en aras de la familia y el patrimonio que su actividad pone en peligro, con la irrupción de nuevos modelos femeninos que se acercaban a los arquetipos de “mujer fatal” que empezaban extenderse en el teatro europeo más renovador (Ibsen, Strindberg, Wedekind, etc.) (Fernández Soto, 2009: 110).

Salvados los pruritos morales, la interpretación de la Tubau fue muy alabada y así ésta la eligió siempre en sus beneficios, “María Tubau realizó el mayor esfuerzo de su carrera artística, para no desmerecer demasiado ante el fresco recuerdo de las actrices cumbre que la habían precedido en el papel de “Margarita”, y para elevar a las alturas románticas su temperamento ponderado y tranquilo, más inclinado al elegante discreto de salón que a los conflictos dramáticos violentos” (Deleito y Piñuela, s.f.: 245). Eduardo Zamacois (1907) llega incluso a comparar a María Tubau con Sara Berhardt en la interpretación del personaje de Margarita Gautier de *La Dama de las Camelias*: “Sara Berhardt, dura, irresistible y ardiente, sobrepuja a la Tubau; pero luego,

esta, en las horas de sollozar y morir, vence a Sara, porque es más tierna, más humana, más débil, más mujer, en fin (1907: 55-56).

4. **MARÍA TUBAU: CONFLICTO ENTRE VIRTUD PRIVADA Y MORAL PÚBLICA EN LOS ESCENARIOS.**

Hemos ido apoyándonos en el caso paradigmático del matrimonio Tubau- Palencia y su comportamiento desde el saloncillo de la Princesa, donde se reunía “la corte de María”, para ir presentando algunas de las dificultades que impedían una verdadera renovación de la escena española, en la que los antiguos moldes franceses todavía se imponían como “novedades”. Muchas de esas dificultades tenían que ver con el estrecho marco moralizante en el que se desenvolvía el trabajo de los actores, autores, adaptadores, refundidores o traductores y la crítica.

En primer lugar, hay que hablar del temperamento de los actores y su ejecución ante las crudezas de las obras naturalistas o de marchamo francés, porque numerosos testimonios de la época nos van devolviendo una imagen no demasiado halagüeña del actor de la época, quien, por otra parte, también era el blanco preferido para buscar responsabilidades en cuanto a la decadencia del teatro; se les achacaba falta de naturalidad, de soltura, de ensayos y sus deficiencias en la dicción. Flores García es aún más duro y se refiere a sus cualidades morales, cuando los tacha de personas llenas de falsedad y egoísmo: “la fuerza de la costumbre les hace representar comedia fuera del escenario con tanto arte y aplomo como en el escenario mismo; (...) en cada uno de sus compañeros ve un enemigo irreconciliable a quien es preciso aniquilar y destruir por cualquier medio y a toda costa” (1914: 58-60).

Estas características, más o menos acentuadas en los distintos actores, constituían las dificultades añadidas que existían en España para la introducción de los nuevos moldes naturalistas en el teatro; dificultades que se relacionaban con esa falta de preparación, con las exigencias que su divismo imponía y sobre todo con prejuicios morales -a los que, como personas, no eran ajenos- relacionados con la elección y ejecución de sus personajes dramáticos. Había un temor a que se los identificara socialmente con personajes estigmatizados negativamente, ya que las reacciones del público también les imponían sus límites: se terminaba asociando a la persona actor/actriz con el papel que representaba en la escena.

Sin embargo, aunque pueda parecer paradójico, esas mismas crudezas, bastante tamizadas, llegaban a la escena española a través de las compañías extranjeras sin producir ningún rechazo. Pero cuando tocaba presentar esos conflictos por los actores españoles, desde dramaturgos españoles o traducciones de autores extranjeros, el juicio hacia ellas cambiaba y los propios intérpretes perpetuaban en la escena esos pruritos



de estrechez moral; prejuicios que ya se habían instalado en ellos para la elección de un papel comprometido.

Los críticos más atinados hablan de las dificultades que tenían las actrices importantes para representar en escena a mujeres caídas, mujeres desenfadadas, prostitutas o *cocottes*: Por ejemplo, Deleito y Piñuela nos habla de las dificultades que Elisa Mendoza tuvo para representar a la elegante cocotte de *El señor d'Albert*, ya que el personaje era de lo más reñido con la actriz, de honestidad proverbial y vida recatadísima (s.f:137).

En el caso que nos ocupa de María Tubau, cuando se representó, por ejemplo, *Las Vengadoras* (1884) de Eugenio Sellés¹, seguimos encontrando la misma actitud de los intérpretes. En este caso, tratando de salvar la propia reputación de Maria Tubau, en su papel protagonista de fría prostituta, su actuación nos devuelve otra vez una impresión cercana a la representación y nos habla de los condicionamientos que en la escena española de la época había para la instalación del realismo escénico; el público asustadizo del teatro de la Restauración seguía instalado en unos moldes efectistas y repetidos, pero todavía no estaba preparado para recibir ciertos cambios, aunque fueran mínimos; al respecto, dice el gacetillero que el público se contuvo un poco porque no se creyó a Maria Tubau en su papel de *cocotte*: “lleva consigo un ambiente de honradez que hacía que no convenciera cuando se empeñaba en aparecer descocada y que resultara una *cocotte* de mentirijillas” (El Imparcial, 11/III/1884).

Ruiz Contreras apunta en el mismo sentido cuando dice, a propósito de Maria Tubau: “Desgraciadamente la virtud, o las virtudes, y acaso un poco la hipocresía del público y de las actrices, fueron obstáculos para los autores que no lo tomaban en cuenta previamente como el refundidor de *Los dulces de la boda*, y escribían *Las Esculturas de carne*. La virtud era ‘de cartel’. Y lo es aún entre nosotros. Hay tres o cuatro parejas de actores tan estimadas por las virtudes familiares de la dama como por sus talentos. En sus excursiones a provincias, María Tubau no dejaba de visitar al obispo y someter a su censura el repertorio para que retirase lo que le pluguiera. Como el encanto de la virtud aumenta con los atractivos de la persona, satisfechos de la visita, los pastores de la iglesia mostraban mayor tolerancia, y para no perjudicar los intereses de una virtuosa madre de familia solieron hacer la vista gorda y dejaron pasar alguna obreja en que sin duda colaboró el Demonio, aunque la traducción la descargara un tanto del maleficio” (1930:155-156).

En contrapartida a sus supuestas impiedades en escena, la actriz exhibía una devota fe cristiana cada vez que se presentaba la ocasión de hacerlo y, en particular, cuando salía a provincias. Por ejemplo, antes de inaugurar la campaña en el Teatro de la Princesa, en 1890, cumplió un voto piadoso, con donativo incluido, a los pies

1 Véase un estudio completo de la recepción crítica de este drama y de la actuación de María Tubau en Fernández Soto, 2010.

de la Virgen del Pilar de Zaragoza. Tampoco, como acabamos de explicar, dudaba en consultar al clérigo local al inicio de cada gira para que examinara el contenido de la programación.

Dice Deleito, con su característico sentido del humor, a propósito de los límites morales que el público imponía a los actores nacionales, el cual “sólo toleraba ciertas crudezas a las compañías ‘primaverales’ francesas o italianas, que actuaban allí después de Pascua de Resurrección. Las *troupes* extranjeras podían impunemente besarse y abrazarse en escena, porque, naturalmente ‘se besaban en francés’; pero el beso ‘en castellano’, por artistas que hablasen nuestra lengua, estaba rigurosamente proscrito, aun el más honesto y superficial” (s.f.:138).

Será Yxart quien, nos vuelva a hablar de ese pudor, de ese aire asustadizo y vacilante que muestran los actores en sus modales escénicos, como un temor extendido desde el mismo autor, preocupado ante todo por el fallo inapelable del público, en la conquista obsesiva del éxito: “Ese temor de que la obra sea rechazada, pasando del autor a los actores, da a la representación de la obra un aire encogido y vacilante que acaba de mostrar todo su artificio y toda su inoportunidad. Ya recelosos del juicio del público, ante aquel argumento y aquellas frases crudas, los actores no osan subrayarlas en lo más mínimo, ni dar vida a las situaciones con la libertad de modales que llevan consigo: son unos amantes que abrazan a sus mancebas con una solemnidad paternal y respetuosa: son unos enamorados que se sientan juntos en un sofá con tal parsimonia que parece que alguien los va a reñir. Lo que en otras obras resultaría inocente, en las de este género no se arriesga por alarmante y peligroso (...) Y es que sienten todos, autor, actores y público, la aversión genuina a esas representaciones del sensualismo y a sus análisis minuciosos. La sensualidad meridional, ardiente, desenfadada, exuberante, es, sin embargo, pudorosa y distinta en esto de la francesa: no sabe ver problemas en sus extravíos, ni gusta de exhibirse y contemplarse y teorizarse a sí misma con refinamientos intelectuales” (Yxart, 1987:195-96).

De manera que creemos que queda suficientemente demostrado que actrices como María Tubau, tenían que contar con el respeto del público no sólo por su arte escénico, sino también por su integridad moral, y formaba parte del reducido número de actrices, como Elisa Boldún, Elisa Mendoza, Teodora Lamadrid, Balbina Valverde o María Guerrero, que estaban libres de toda censura. En todas ellas se dan características parecidas, o tienen compañía propia porque están casadas con el primer actor, o con el empresario, o con un autor consagrado que escribía para ellas las obras a representar y que les daban el respaldo de honorabilidad y decoro necesario para ejercer su trabajo sin problemas. Además, constantemente se insistía desde los periódicos y revistas teatrales en sus facetas de buenas esposas y buenas madres. En este sentido, es muy revelador un artículo firmado por Juan Luis León y aparecido en la revista Blanco



y Negro, en la sección «Fotografías íntimas», dedicado a la actriz “María Tubau de Palencia”. Ya desde el título, asociado al apellido de su marido, todo el artículo se dedica a reseñar el recato, la cotidianidad, la domesticidad, es decir todo el ambiente hogareño que rodea su *boudoir*, el lugar en el que la actriz tampoco olvida su oficio repasando su libreto de teatro: “es una actriz, cierto, pero es una mujer honesta como lo demuestra que es casta, que es esposa amantísima y fiel y que es madre abnegada”.

Esta descripción concuerda con la de los pintores que retratan a estas actrices, por ejemplo, en los retratos que hace Madrazo a María Guerrero o Taberner a María Tubau están hechos desde la consideración que les merece no sólo su trabajo como actrices sino también su conducta como mujeres: siempre las rodean de un halo de serenidad, de majestuosidad, nunca aparecen desafiantes, siempre aparecen sentadas, de pie o reclinadas, pero en actitud modesta; si miran al espectador, no lo hacen con provocación o con malicia; sus vestidos son elegantes pero poco vistosos y descocados (Ríos Lloret, 2014: 126-27).

De todo este análisis podemos extraer algunas conclusiones: a finales del siglo XIX estaba de moda el tema de la mujer, y así desde distintos ámbitos (científico, legal, ensayístico o artístico) se discutía sobre su idiosincrasia y se iban proyectando sobre el discurso social diversas imágenes y representaciones culturales y artísticas de lo femenino. El teatro de la época no iba a substraerse a esa tendencia y no podía devolver un reflejo que se contradijera con la moral imperante que admitía en escena solo los arquetipos femeninos “tranquilizadores” que ayudaran al establecimiento del decoro y la honestidad social. Las actrices afamadas del momento, en nuestro caso, María Tubau ayudada por su marido, debían de alejarse de las connotaciones negativas que iban adheridas tradicionalmente al oficio, debían presentarse como madres y esposas ejemplares, como mujeres “no peligrosas”: la virtud tenía que ser de “cartel” y era garantía fundamental del buen funcionamiento de la empresa teatral. Este proceso empezaba desde la misma elección del repertorio a representar, desde su forma de actuar hasta el tratamiento que la crítica periodística les dispensaba, y de la que hemos señalado algunos ejemplos en las anteriores líneas. El matrimonio Tubau Palencia con su culto al teatro francés, atemperado y edulcorado por obra de los adaptadores, se acordaba así al marco de la estrechez moral que la sociedad pequeño burguesa y la iglesia imponían, y que servían como “escuela de costumbres” con fuerte tendencia al realismo moralizador. María Tubau, llevaba a la escena sus heroínas de moral ligera, pero que cabían en los escenarios españoles si eran representadas por actrices digestivas como ella, en escenarios parapetados socialmente como el caso de la Princesa, guardado por la corte de *hojalateros* de su saloncillo; y todo se envolvía de fastuosidad y lujo para emular a las divas europeas que pisaban los escenarios españoles al finalizar las temporadas oficiales.

El teatro burgués de esta época afianza así la ideología de la domesticidad retroalimentando los diversos discursos del momento (filosófico, legal, religioso y científico).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cañizares Bundorf, N., *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero. 1885-2000*, Madrid, INAEM-CDT, 2000.
- Cobos Castro, E., "La actriz María Tubau y los personajes femeninos del teatro de Sardou", *Estudios de Investigación Franco-Española*, nº 4, 1991, pp.153-171.
- Deleito y Piñuela, J., *Estampas del Madrid teatral*, Madrid, s.f.
- Checa Olmos, F-Fernández Soto, C., "La implantación del Naturalismo teatral en la España decimonónica: Eugenio Sellés y la larga sombra de un debate literario", *Decimonónica*, 7, 2 (2010), pp. 16-30.
- Fernández Soto, C., "La mirada hacia la mujer en la dramaturgia de Eugenio Sellés (1842- 1926): madres, esposas, hijas, hijastras y ángeles de alas rotas", *Stichomythia*, 8, (2009), pp.108-126 http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia8/indice_r8.html
- Flores Garcia, F., *El teatro por dentro (Recuerdos e intimidades)*. Madrid, Librería Gutengerg, 1914.
- Menéndez Onrubia, C., *El Dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, M^a Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC, 1984.
- Ríos Lloret, R.E., "Postales desde el filo. La representación de las mujeres del espectáculo en la España de la Restauración" en Morales, M. I., Cantos, M., Espigado, G. (eds.), *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 117-138.
- Ruiz Contreras, L., *Medio siglo de teatro infructuoso*, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.
- Yxart, J., *El Arte escénico en España*, Madrid, Alta Fulla, 1987.
- Zamacois, E., *Desde mi butaca: apuntes para una psicología de nuestros actores*, Barcelona , Maucci, 1907.

ISABEL, ROSARIO Y MARUXA: EL DRAMA DE LA MATRIA, PATRIA MEXICANA EN FEMEMINO

*ISABEL, ROSARIO AND MARUXA: THE DRAMA OF MATRIA, MEXICAN PATRIA
IN FEMENINE*

Lilia Granillo Vázquez

Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México

RESUMEN:

Esta investigación descubre una nueva manera de contar la historia nacional, la escritura dramática con óptica de género, mirada de mujer. Las dramaturgas, dos mexicanas y dos españolas, abordan el drama de la patria, desde diversos géneros, estilos y épocas. Teatro con preocupaciones femeninas y feministas, y anhelos de paz, de convivencia pacífica, de comunidad armoniosa, de denuncia de la desigualdad. Comedia, farsa, tragedias, tragicomedias que transitan por el corredor cultural Iberoamericano y su historia violenta, de violencia contra las mujeres.

PALABRAS CLAVE:

Dramaturgas mexicanas, violencia de género, Escritoras hispanomexicanas, nacionalismo mexicano.

ABSTRACT:

This paper revisits the works of 4 female playwrights who in diverse genders, styles and periods represent the drama of La Patria, motherland. Theater with feminine and feminist concerns, about peace, peaceful coexistence, a sense of community, and inequality complaints. Comedy, farce, tragedies, and melodrama move across the Iberoamerican cultural corridor and its violent history, and also violence against women.

KEYWORDS:

Mexican playwrights, gender violence, Hispanomexican Women Writers, Mexican nationalism.

1. EL DRAMA DE LA MATRIA, EXTRAÑO Y SINGULAR HÍBRIDO

Eva: ... Desde hace siglos he soñado con contarle a alguien la verdadera historia de la pérdida del Paraíso, no esa versión para retrasados mentales que ha usurpado a la verdad. (Castellanos, 1986: 47)

Revisar la presencia, en México, de las escritoras de obras de teatro y estudiar sus escrituras, es percatarse de la preocupación de las mujeres, diversa de los intereses masculinos. Estas preocupaciones van desde los intereses domésticos, de casa, las identidades sociales, comunitarias. Se trata de “Escribir para reinventarse”, postulado de una gran narradora del siglo XX (Domecq, 1994: 26). Acaso sea cierto que en literatura se trasluce siempre la biografía, la autobiografía, la historia propia de quien escribe, aquello de “Todo discurso literario es una extensión del nombre propio” (Custodio 2000: 9) los personajes femeninos creados por ellas, las escenas, los conflictos, sus diálogos, revelan, como se verá en esta investigación, rasgos socioculturales que intentan trazar la historia nacional, pero con mirada de mujer. Asegura Custodio, escritora mexicana de raigambre española, que “Sin duda, los re—cuentos son como en las propias vidas de las mujeres: cíclicos, o sea con “subes y bajas”, vueltas, retornos, como si gestarán sobre sí mismas, una vida propia (Op. Cit. 10)”. Y quien lo dice habla desde la pertenencia a una familia de Teatro, familia intercultural, trasatlántica, entre México y España. Su padre, Álvaro Custodio, que nació en Écija, España, en 1912, llegó a México en 1944, tras una estancia en Cuba. Fundó primero la compañía “Teatro Español de México”, que estrenó *La Celestina* adaptada, para años después convertirse en la oficial compañía “Teatro Clásico de México”, donde se representaría desde *Hamlet* hasta la muy mexicana *Moctezuma II* de Sergio Magaña, o *El regreso de Quetzalcoatl*, obra del mismísimo Álvaro, exiliado republicano que había sido del círculo de García Lorca, comunista. Isabel, a quien cito, mujer de letras también, ostenta los derechos heredados por el guión de *Aventurera*, guión cinematográfico muy exitoso, de la llamada Época de Oro del Cine Mexicano, trasladado luego al Teatro de Revista, Music Hall o Comedia Musical, que sigue representándose en la actualidad, es madre de Ximena Escalante, también dramaturga. Brianda Domecq, nacida en Estados Unidos, pero de linaje español, se desarrolló y maduró en Ciudad de México, y vive desde la década pasada, en España, es también una escritora trasatlántica, iberoamericana, “extraño y singular híbrido”.

El universo representado por Isabel Prieto, Rosario Castellanos y Maruxa Vilalta, 3 escritoras, una mexicanas que visitaron o vivieron en España; otras dos nacidas en España, pero cuya dramaturgia se desarrolló y maduró en suelo mexicano, evoca la discusión inacabada en torno a “México y lo mexicano”.



Pero, sobretodo, con intereses de género, con sororidad, proporcionando los andamio, o acaso las cortinas, sábanas y toallas de las casas de mujeres, de la Ciudad de las Damas, como nos instigara Christine de Pisan. Así que la apuesta es dramatizar los orígenes con visión de futuro; y ello con mirada crítica hacia la historia oficial, la historia escrita por los protagonistas, los héroes y sus intereses por dominar el espacio público.

En personajes, escenas, conflictos y diálogos, las dramaturgas revisadas aquí, hayan o no nacido en México, se preguntan por la tierra, la comunidad, su lugar en el mundo, la desventajosa situación de las mujeres. La teatralidad femenina –y a veces la masculina de lo femenino--, se centra en las relaciones entre hombres y mujeres: el cuestionamiento feminista, la inconformidad, lucha pacífica por la liberación femenina. Eso, sin permanecer ajena a su tiempo. Se transforma para englobar la contemporaneidad, con ese rasgo distintivo de lo nacional.

En la representación teatral es donde, desde tiempos prehispánicos, se perciben las desventajas del género en este país. Cuando se hablaban sólo lenguas originarias, se perciben las diferencias, las desventajas de género, más allá de clase, etnia, lenguas, creencias religiosas. ¿Qué otro rasgo distintivo define lo nacional? La historia compartida, el pasado que desde el presente se lanza al futuro. Representar al pueblo y ocupar sus espacios escénicos sigue practicándose, viviéndose en las comunidades mexicanas, en el centro y la periferia. Esta búsqueda y vivencia de una cultura desde las antigüedades mexicanas o las grecolatinas, hasta lo contemporáneo local (lo mexicano), global (lo trasatlántico, lo iberoamericano) no es mermamente “rescate antropológico de “nuestras raíces”. Es a la vez herramienta y pensamiento crítico que intenta , explicar y explicarse la realidad contemporánea para ubicarse en ella. Este trabajo es un acercamiento al “ ...impacto de una de las influencias culturales que toman parte de ese extraño y singular híbrido que es el pueblo mexicano.” (Prieto y Muñoz, 2008: 1)

Isabel Prieto de Landázuri, nacida en España, pero dramaturga mexicana, con su *Lirio entre zarzas* inicia este catálogo de mujeres que aman la tierra y sus habitantes, y ven con horror la guerra y las desavenencias domésticas, las estériles batallas de los hombres por las mujeres de otros. Sigue Rosario Castellanos cuya farsa, *El Eterno Femenino*, cuestiona, desafía el relato histórico patriarcal que somete mujeres al yugo masculino. Luego Elena Garro, la gran figura que emerge desde el cautiverio de sombras al cual Octavio Paz intentó relegarla. Elena deslumbra a la Patria con su gigantesca comprensión del drama mexicano, sea éste matar a sus héroes en *Felipe Angeles* o la odiosa tradición de raptar y violar a sus mujeres en *Los perros*. Cierra esta trilogía del México democrático, la recientemente fallecida (2014), Maruxa Vilalta, nacida española también, pero de obra mexicana que invita a mirarse en el espejo y

verlo todo de revés, sea en la casa, *Esta noche juntos amándonos tanto* o en 1910, la Revolución Mexicana teatralizada, hito de la patria, la patria en femenino. Teatro de géneros diversos como las mujeres que lo escriben; y que atraviesa de lo romántico a lo realista, lo fantástico, lo trágico o surrealista y el absurdo: extraños y singulares híbridos, plenos de significados.

2. DERECHO A LA HISTORIOGRAFÍA, A ESCRIBIR LA PROPIA HISTORIA

Merolico: Señoras, señores, distinguido público, ¡pasen, pasen a ver el fenómeno más extraordinario del mundo: la Mujer que se volvió serpiente por desobediente...!
(Castellanos, 1986:72)

Investigar la historia de la literatura escrita por mujeres, es una obligación de los estudios de género. Ya era una obligación feminista en los albores del siglo XX, para argumentar el voto femenino con sustento de historia contributiva. Las mujeres y el trabajo en fábricas, en el campo, la revolución agrícola; las mujeres en la guerra, enfermeras; en la casa, educadoras y formadoras de ciudadanos. Cuando Benito Juárez, el campeón del liberalismo mexicano, en la segunda mitad del siglo XIX, estableció las escuelas de niñas; las escuelas para señoritas; las de artes y oficios; las de obreras, precipitó la inquietud de las mujeres por los rumbos del conocimiento. Y surgieron los empleos en escuelas, para las maestras. Empleos bien vistos, especialmente para las solteras. A fines del XIX, durante durante las últimas décadas de Porfirio Díaz, se constituyó el sector docente, casi una clase social, “Las Señoritas Porfirianas (Ramos 1987: 143,) Las tareas de la reproducción social, ocupación asignada a “la mujer”, imaginada como esencia femenina por el patriarcado, entraba en crisis. Con la educación formal, las mujeres salían del mundo doméstico y del sometimiento a esposos, padres, hermanos, hijos, sobrinos, para pugnar por la liberación, transformar las obligaciones impuestas de “la mujer para otros”, salir de los cautiverios, como dijera Lagarde, para empezar a cultivar la autonomía personal.

Si formaban ciudadanía, ¿por qué no podrían ellas ser ciudadanas y formar a otras ciudadanas? Seguiría la urgencia política de ingresar a las universidades y alcanzar el sufragio femenino. Y con ello, el renovado interés en trazar nuestra historia como colectivo, con sentido genérico, y con fundamento en nuestros intereses, no como comparsas de los proyectos masculinos, no como “un gracioso cortejo” para los varones, como asegurara apenas hace dos décadas el historiador literario (Martínez 1984: 240)

La ceguera masculina ante lo femenino, la organización patriarcal del mundo, impedía ver las contribuciones de las mujeres al desarrollo, a la evolución; con ello se da



la ignorancia de las cuestiones de género, de los géneros, --pero aquí interesa primero el femenino--. Por esa visión androcéntrica, binarista, casi bipolar, el género masculino llega a creer a pensar que lo que no sea masculino, falocéntrico, es femenino, asunto de mujeres, dicho despectivamente. Y como por siglos, la supremacía de los varones ha sometido a las mujeres, o ha privilegiado la sumisión femenina, lo masculino se define contra lo femenino, no ante lo femenino. De ahí que acabar con la invisibilidad de las mujeres en la historia sea una tarea urgente del feminismo y de los estudios de género, su vertiente académica. Pone fin a la estrecha visión de la división sexual del trabajo, lo público para los varones y lo privado, doméstico, para las mujeres, el derecho de las mujeres a escribir nuestra propia historia; el derecho a la historiografía.

Hace tiempo, casi al incorporarme al mercado de trabajo, me di cuenta, como profesora de literatura, del enorme salto en el recuento de las escritoras en México. La historia literaria mexicana escrita en el siglo XX, --escrita por varones-- no encuentra escritoras. A pesar de que en los periodicos de la época, aquí y allá, se ven plumas femeninas; o se dan noticias de las tertulias y homenaje a las mujeres o de las mujeres.

Recuperar esta historia, rescatar del polvo del olvido a las escritoras y sus escrituras es ejercer el derecho a la historiografía, un ejercicio gozoso ¹. También es necesidad, pues escribir la propia historia lleva a valorar la propia vida. La autoestima, palabra nueva que denota el amor a lo propio, a la experiencia personal, es motivo para trazar la propia historia, conocer los orígenes. Dicen tanto el feminismo como los estudios de género, que la autoestima de las mujeres fundamenta la dignidad personal, sectorial, local y global, contra la extendida devaluación del sector femenino. "Hoy es cimiento de la identidad y conlleva el empoderamiento. La odiosa costumbre de la filiación patriarcal, ignora el linaje materno. Y en un caso como el mexicano, donde predomina la paternidad no asumida, al recuperar el linaje y asumir la herencia se ejercen los derechos humanos de las personas y se atienden las necesidades propias. También, se participa en procesos de seguridad, seguridad para una misma y la comunidad. El teatro, la escena, con el gran bagaje pedagógico de la dramaturgia se construyen ciudadanías; la catarsis, instrumento riquísimo de la teatralidad educa para la paz. En los escritos de estas mujeres se ven los procesos de liberación, personales, comunitarios, nacionales, desde tiempos prehispanicos.

Dicen historiadores actuales del teatro mexicano que, "los géneros dramáticos, históricamente, han sido un espacio permitido y aplaudido, para la autoría de las mujeres" (Madrigal y Ortiz 2012, II:9ss) y citan entre otros las investigaciones de Carlos González Peña, Jose Luis Martínez, Reyna Barrera y el compendio de Jacqueline Bixler

1 LGV, responsable del Proyecto de investigación "Historia documental de las mujeres en México", registrado en 1990, número 282, ante el Consejo de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco en Ciudad de México.

y Claudia Gilli, que es el más actual. Destacan también las creaciones de grandes personajes femeninos “el personaje mujer (que) constituye un elemento clave”.

Cierto que en el mundo náhuatl no existió un género teatral deslindado del rito religioso, puede afirmarse - de acuerdo con las investigaciones de Fernando Horcasitas, Miguel León-Portilla y Garibay- que los ritos y la vida del mundo náhuatl en general estaba profundamente inmersa en un espíritu de teatralidad. Hoy día, el teatro prehispánico se vive en el cíclico *Rabinal Achi*, teatro danza de origen maya; obra maestra de la tradición oral e intangible de la humanidad².

Su origen, estrechamente vinculado con la religión, lo convierte en teatro-espejo-del-hombre; un teatro que refleja como pocos “las raíces” de lo humano. Más que buscar la exaltación estética, este singular híbrido para la tradición occidental, producto original para sus creadores y escenificadores, intenta lograr conmover al público con la transferencia espiritual, emocional de la catarsis, para que el público, ante la intensidad de la representación, extraiga la fortaleza, la comprensión o resignación para resistir, vivir, experimentar la fatalidad de la vida. El drama de entonces, que hoy persiste en las danzas tradicionales, mestizas, resignificadas de “Matanchines”, de “Moros y Cristianos”, enfatizan la temporalidad de los seres mortales, de todos nosotros. Así que esas obras de teatro incluían a la muerte como final de la representación. El teatro-rito náhuatl también buscaba, a través de la representación, un acercamiento a sus dioses, para comprender cómo el drama humano estaba influido por fuerzas cósmicas ajenas a su control. Danzas, cantos y representaciones, tal es la manifestación más antigua que se conoce en el mundo náhuatl. Aunque en primera instancia se efectuaba aisladamente, más tarde se incorporaron de manera definitiva a las acciones dramáticas que se representaban en honor a los dioses. En aquella expresión comunitaria, ritualística, las mujeres prehispánicas aparecían poco, apoyando proyectos masculinos, y eran más bien espectadoras. Con todo, en el teatro prehispánico, el cierre mortal, la muerte de los danzantes o guerreros o enmascarados precipitaba a actores y espectadores a otras dimensiones, a las otras vidas de las personas, a los otros mundos, inframundos o no, de las almas, y con ello, se abren ventanas al futuro, a vidas re—significadas, al re—cuento, como dijera Isabel Custodio, a los ciclos vitales, al eterno retorno que vuelve al origen tras la conflagración. Actualmente, el *Rabinal Achi* se sigue representando en el Sureste Mexicano, en los últimos días de enero, en torno al Día de San Pablo, sincretismo existencial.

Al escribir la historia de la literatura náhuatl, dice el experto en el capítulo “Poesía dramática”, que abundan los “fragmentos de melodrama, más que de cualquier otro

2 Unesco, 2005, inscrita en la Lista Representativa del Material Cultural Intangible de la Humanidad desde 2008; este singular híbrido de teatro de máscaras, danza, música data del siglo XV o antes, y de los tiempos en que la actual Guatemala formaba parte la Nueva España.



género teatral” (Garibay 1992: 353) Si bien, antes de la Conquista española hubo otro tipo de actuaciones cómicas, divertimentos, representaciones festivas, tenían como único fin divertir al público y eran ejecutadas por titiriteros, juglares y magos y prestidigitadores. Esas escenificaciones ocurrían en las plazas, en los mercados y tianguis; en los corrales y patios traseros, huertas y haciendas.

En la época virreinal, tras el conflicto, tras la invasión y con el advenimiento de Occidente, surgieron en la Corte y en las casas representaciones de la vida social y familiar. Aquellas artes de juglares y magos o magas y saltimbanquies debieron haber seguido en las plazas, en las calles, en los mercados, aunque la arqueología nos brinda poca evidencia.

En concordancia con el Siglo de Oro Español, el teatro en Nueva España cruza el Atlántico y se instala lo mejor del Barroco, y no sólo *La Verdad Sospechosa* o *Los Pechos Privilegiados*, de Juan Ruiz de Alarcón. Sor Juana, al fin mujer, ocupa destacado lugar en “el espacio permitido y aplaudido para la autoría de mujeres” con medio centenar de piezas dramáticas: comedias, autos, sainetes, villancicos, loas. Como es sabido, Sor Juana sabía varios idiomas; escribía en español y en náhuatl, por la extraña y singular hibridez, el sincretismo o mestizaje de México y lo Mexicano. Cabe pensar que Sor Juana no fue la única escritora, la única dramaturga novohispana. Por aquella condición femenina, la opresión convertida en “cautiverios”, según la categoría antropológica postulada por Marcela Lagarde, la escritura de mujeres permanecía en lo privado, en el círculo doméstico o conventual. Pero cabe pensar que tanto en la Corte como en el convento, hubo mujeres cultas, monjas, madresposas, que participaban en las ocasiones de celebración de Nueva España, fiestas y saraos, bienvenidas a los virreyes, arcos triunfales y demás. Falta investigar en archivos privados. Por estos cautiverios, en la historia de la literatura mexicana escrita por varones, o por mujeres promotoras de los proyectos masculinos, hay un gran salto en la línea del tiempo. Pareciera como si las mexicanas nada hubieran escrito entre los tiempos de Sor Juana y los de María Enriqueta, salto de principios del XVII a principios del XX. ¿Sería que el estigma de descocadas e impuras caía sobre actrices y dramaturgas, aquello que Brianda Domecq con ironía llama, “Mujer que publica, mujer pública”? Ya se sabe la diferencia de sentido y de significado entre “hombre público” y “mujer pública”.

Como se verá, en el siglo XIX, con los movimientos de Independencia, las escritoras van apoderándose poco a poco de la escena. He aquí a Isabel Prieto de Landázuri, de quien hablamos más adelante.

Llegado el siglo XX, tras las vanguardias, en 1900, 1910 y 1920, es el tiempo de las mujeres transgresoras: Pita Amor, Nahui Ollin, María Antonieta Rivas Mercado. Todas señoras ricas, grandes damas de sociedad. Pita Amor protagonista de escándalos de gran teatralidad, deambulaba semidesnuda por las calles de la Capital, ostentando su

capacidad dramática, al igual que Nahui Ollin, mujer enigmática, diversa, también poseedora de máscaras y teatral. La Rivas Mercado, escritora interesante, se convierte en la gran impulsora del teatro, patrocinadora de la Compañía *Ulises*. Pero estas transgresoras, pioneras de la liberación sexual, primeras en desafiar los cautiverios, pronto encuentran la oposición masculina en la llamada “Polémica de la virilidad en literatura”. De ellas, dice una dramaturga contemporánea, surgida en 1990s:

La historia la han escrito los hombres y pocos de ellos han resaltado la participación femenina. Es hasta finales del siglo veinte y principios de éste donde ha habido intentos de estudiar y redescubrir la participación femenina, particularmente en la dramaturgia. (Leñero 2011:1)

Entre las que menciona están Magdalena Mondragón, Amalia Castillo Ledón, María Luisa Ocampo, Concepción Sada, y hay añadir a Catalina D’Erzell que escriben teatro costumbrista, cercano al melodrama, con tópicos domésticos familiares, en torno a problemas de honor y del matrimonio. A mediados del siglo XX, tras la Revolución Mexicana y hacia las Guerras Mundiales, además de Frida Kahlo, nacen Elena Garro y Rosario Castellanos, y ya para 1975, *Primer Año Internacional de la Mujer*, aparece Maruxa Vilalta, de prolífica obra, la más longeva. Todas ellas deambulan por los espacios domésticos, en las casas y preocupaciones de mujeres, pero en todas sus obras puede verse, por las ventanas, hacia afuera, el drama de la nación: “mundo dual”, lo llama Leñero:

La mujer mexicana vive en un mundo dual donde el desarrollo ideológico y cultural puede ser comparable al de un país del primer mundo, pero su realidad la enfrenta cotidianamente a un nivel de injusticia social y cultural evidentes. Para las mujeres dramaturgas, entonces, el escenario se convierte en un espacio de libertad y esperanza, de realidad y sueño, de experimentación y avance (Ibid)

Sigue ahora un análisis somero de las cuatro dramaturgas pioneras, las que abren los caminos para las escritoras del Tercer Milenio, las que apoderadas de la escena nacional representan la gama de intereses femeninos y feministas. Las dramaturgas del siglo XXI dotan de teatralidad a tópicos que antes, ni las señoritas porfirianas, ni sus hijas y nietas se atrevían a mencionar: desde el feminicidio a la menstruación, desde los males cardíacos a la violencia contra las mujeres. Sabina Berman aborda la escena global, desde lo local se precipita a intereses mundiales, con *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, “*Muerte súbita*”, *Molière*, *Feliz nuevo siglo Doktor Freud*, entre otras.

3. DEL CORRAL DE COMEDIAS AL CORREDOR CULTURAL IBEROAMERICANO, ESCRITORAS Y ESCRITURAS DE AMBOS MUNDOS



Malinche: Lo que yo crea no importa. No soy una vasalla de Moctezuma porque salí del poder del señor maya que le paga tributos. Ahora te pertenezco a ti.

Cortés: Te gusta el papel de diosa consorte, ¿eh?

Malinche: Me gusta que Moctezuma beba una taza de su propio chocolate. Es un amo cruel. (Castellanos 1987:90)

Los estudios trasatlánticos muestran la rica dinámica de intercambio cultural entre México y España, incluso después de 1810, de las guerras de Independencia. Para el mundo del teatro, considérense el estreno mundial en México de la emblemática obra de Iberoamérica, el *Don Juan* de José Zorilla; que sigue representándose como un eco en ambos mundos, claro ejemplo de las dinámicas ultramarinas. Por esta riqueza compartida entre España y la que fuera la Nueva España, surge en México, la dramaturgia de Isabel Prieto de Landázuri, primera literata objeto de un discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, correspondiente de la Real Española. Nació en España en 1833, y a los 3 años fue traída a México. Vivió y se desarrolló en la ciudad de Guadalajara, segunda en importancia a la Capital del país. Mujer culta, dama de la alta sociedad en Jalisco, comienza a publicar poemas en la adolescencia, y se casa con Pedro Landázuri, quien llegaría a ser gobernador del Estado y luego embajador en Alemania. Autora prolífica, Isabel escribe poesía y teatro. Pionera en la prensa decimonónica, sus poemas se publican en *El Renacimiento* y *La Ilustración Mexicana*, publicaciones periódicas de alcance nacional, forjadoras de la cultura mexicana, bastiones de la identidad nacional tras los 300 años de Colonia.

Suyo es el primer drama reconocido como escrito por una mujer en México, en 1861, *Las dos flores*. En 1863, al triunfo de la República, restaurada por Benito Juárez tras la intervención francesa, Isabel estrenó en el Teatro Nacional, *Un lirio entre zarzas*. Isabel escribió 15 obras de teatro, como poetisa que era, la mayoría en verso. Recibió un homenaje en 1869, del Liceo Hidalgo, máxima institución literaria, sociedad que congregaba a los mejores escritores, los pioneros de los intelectuales mexicanos. Ella es la única que figura en el recuento de 1940, de Alfonso Reyes, uno de la generación de “Los 7 Sabios”, XIX, quien en su historia literaria del XIX, dice que la menciona:

...no porque se ahoguen sus versos, como pudiera juzgarse al pronto, en aquella atmósfera artificial de “sensiblería” que a muchos parece la emanación espontánea del espíritu femenino, sino porque era Isabel Prieto, como se decía en los tiempos de Juan Jacobo, una mujer “interesante” y “sensible”. (Reyes 1989: 173)

En *Las dos flores*, drama que parece familiar, doméstico, el crítico actual encuentra “Poesía impregnada del más exquisito sentimiento romántico (donde...) el tema de la maternidad ocupa un sitio preponderante” (Rojo, 1990: 29). Pero ahí donde el ojo masculino ve drama familiar, la experta con óptica de género descubre la fortaleza femenina ante la debilidad masculina. Dice la estudiosa del género que las mujeres llevan el protagonismo y al antagonismo en la escena, con lo cual Isabel se aleja del romanticismo y lo que ahora llamaríamos “cursilería”, sentimentalismo excesivo imperante de la época; así, la autora rompe la tradicional debilidad femenina mientras que los personajes masculinos dudan, se atormenta, n y acaban por reconocer la supremacía de las damas (Doria, 2012: 374). Con todo, la óptica de género permite la mirada bizca y el revés de la representación. Este que parece drama doméstico es una alegoría de la patria, asediada por intruso que perturbe la tranquilidad de los esposos. Como México, asediado por los invasores franceses. La tensión dramática es provocada por el mejor amigo del esposo que se enamora de la esposa; un extraño irrumpe en la armonía de la casa, invade el territorio. Las dos mujeres fuertes, la esposa y la prima se esfuerzan por enderezar la situación, y de paso, recuperar la paz doméstica. Ha habido tantas guerras y disturbios, rencillas y equívocos que la fuerza espiritual femenina se impone. La esposa convence al amigo de abandonar esa ilusión malsana y corresponder a la prima, que lo ama en secreto. Se restablece la paz en la casa, se restaura la República, vuelta a lo tradicional. Cuando Pedro Landazurí es nombrado embajador en Alemania, Isabel lo sigue, muere allá, en 1876.

Casi un siglo después, en 1974, Rosario Castellanos termina de escribir, poco antes de su muerte, otra historia nacional: *El eterno femenino*, farsa. Lupita, la protagonista, se va a casar, y en el proceso de despedirse de la soltería, repasa la historia de las mujeres mexicanas, y mientras la acicalan para la boda, desfilan ante ella mujeres célebres, desde la Malinche, a Sor Juana, Carlota, La Adelita. Lupita, una señorita mexicana post voto femenino, post liberación, cerca del Año Internacional de la Mujer, deambula por los pasillos de su historia personal y nacional tratando de construir su identidad ante un “agente”, la “peinadora” y un “animador” que la hostigan y tratan de confundirla. Pequeña pieza maestra, *El eterno femenino* es ya avanzada feminista como las demás obras de Castellanos, con un poco de crueldad suavizada por el humor inteligente que emerge de la ironía.

También para dramatizar la patria en femenino, está la “fulgurante” Elena Garro, como la llama Beatriz Espejo, al enumerar la fuerza de las escritoras a fines del siglo XX:

Garro es quizás la mejor prueba, con sus ojos de niña traviesa y la originalidad de sus narraciones o piezas dramáticas, y Amparo Dávila y María Luisa Mendoza y Luisa Josefina Hernández y Guadalupe Dueñas y Esther Seligson y Brianda Domecq, dueña de una editorial dedicada al género, e Inés Arredondo que concebía cuentos espléndidamente urdidos, y Elena Poniatowska periodista sagaz,



y Angeles Mastretta merecedora del premio Rómulo Gallegos, y Laura Esquivel que consiguió un bestseller a la altura de la globalización. (Espejo 2009: 86)

En el Centenario de su nacimiento, Elena Garro reaparece con su activismo, con su profunda convicción de escritora y escritura de ahora y siempre: “En la única libertad que creo es en un espacio abierto, dentro de nosotras mismas, el único espacio libre que nos queda para soñar, pensar y crear” (Cit.por Rosas 2003: 10) . Gracias a su infatigable recopiladora, Patricia Rosas Lopategui, Garro que emigró después del fatídico año de 1968 a España, en lo que llamó su “auto—exilio”, ahora se dan cursos sobre su periodismo político, cultural; su narrativa; poesía; novelas; cuentos, teatro surrealista, el político ¿Quién recuerda ahora a Octavio Paz? , del que dice: “No me permitió terminar mis estudios, ni dedicarme a la danza, ni al teatro... papel tradicional de esposa”. Como no podía actuar, se dedicó a escribir. “No me ocupaba mucho de cuando ponías mis obras, el que las llevaba al teatro era Octavio y no me permitía que yo metiera mano”. Elena escribió solamente una tragedia, *Felipe Angeles*, en 1954, acerca del juicio farsesco y el fusilamiento del general revolucionario traicionado por el Carrancismo, cuyos afanes de triunfo no toleran simpatizantes que puedan ser tanto o más poderosos por sus actos grandiosos. Drama histórico del hombre fuerte con un defecto de carácter, personaje shakesperiano que duda, que se debilita y pierde ante el embate de los traidores, drama de “Una nación que siempre mata a sus héroes”:

Ángeles: ... Había demasiado odio, demasiada violencia acumulada por los siglos de injusticia. Había miedo de perder lo ganado. Lo ganado nos volvió enemigos y la violencia fue nuestro único horizonte. ¿Por qué tuve horror de pelear por lo ganado? No lo sé. Pero tal vez si hubiera dado esa batalla se hubiera detenido esta cadena de crímenes. Cuando quise detener el horror y enseñar la concordia, mi muerte violenta prueba la ineficacia de mi acción y fortifica la violencia establecida... (Garro 2003: 69)

Mientras que el General desiste de la violencia, sus soldados, cobardes, huyen. Y las Co—protagonistas son mujeres, damas de sociedad, que desean salvar al héroe del fusilamiento. El teatro como espejo de la vida, el revés de la vida, En su momento, la obra fue rechazada, imposible publicarla, imposible escenificarla. El partido en el poder, surgido del Carrancismo, no soportaba verse así reflejado. La tragedia de la patria, en escritura de la patria fue rescatada y recuperada en 1967; poco después Elena se autoexiliaba en España.

Cierra esta tetralogía la longeva Maruxa Vilalta, hija de un exiliado español, un notable de la II República Española de 1931, fundador del partido Esquerra Republicana, y de María Soteras Maurí, doctora en leyes, primera mujer que se recibió de abogada en la Universidad de Barcelona. Cuando empieza la guerra civil en España se exilian tres años en Bruselas y llega la familia a México vía Nueva York en 1939. Maruxa muy

niña recibió la nacionalidad mexicana, pero conservó siempre sus raíces hispánicas, como se ve en los videos de la bibliografía. En 1960, empezó su carrera dramática y adaptó una novela suya a teatro. Siempre con preocupaciones sociales, su producción es enorme, variada, diversa, trasatlántica también. Exitosa en teatro, television y radio, en su larga carrera ganó más de 10 veces el premio de los críticos de teatro a la mejor obra del año. Las constantes en sus tematicas giran en torno a la imposibilidad humana de comunicarse, el afán de evasión de las personas, las parejas, los amantes. Pendiente de lo que sucedía en España, desde México dramatiza la crítica política, la suya devela una protesta contra la injusticia social y pregona la defensa del ser humano, la valía de las mujeres, de los varones, pero primero, de las mujeres. Activa hasta su muerte en 2014, para el Centenario de la Revoluciión Mexicana, escribe un drama histórico, 1910, sobre Emiliano Zapata, de nuevo, “una nación que fusila a sus héroes”. Entre otras dramatizaciones de la matria, están: *Una mujer, dos hombres y un balazo* (1981); *Pequeña historia de horror (y de amor desenfrenado)* (1985); *Una voz en el desierto. Vida de San Jerónimo* (1991). Célebres son tambien, *Esta noche juntos, amándonos tanto* (1970); *Nada como el piso 16* (1976); *Historia de él* (1978), *Jesucristo entre nosotros* (1994), *Ignacio y los jesuitas* (1997). En *Un país feliz* (1964), espejo de dos vistas, una en México, otra en España, pone en boca de uno de los protagonistas –“con ademanes exagerados de demagogo”-- la denuncia constante, la lucha por la justicia:

Santiago: Hay paises en donde la cosa es más complicada porque con el pretexto de dar garantías, protección al individuo, lo que se hace es retrasar la acción de la justicia. Aquí, por fortuna, no tenemos ese problema. Aquí la accion de la justicia es rápida y eficaz. El hombre dejado a su propio criterio está solo ante su destrucción. Es débil y no sabe gobernarse. Necesita de otro homber más fuerte para que lo dirija. En nuestro país tenemos la suerte de tener un Jefe que piensa por nosotros y que se preocupa por la salvación de la patria. (Vilalta, 1997: 114)

En 2000, se proclamó de ella que poseía un lenguaje teatral propio, como la Garro.

Como Sor Juana.

Isabel, Rosario, Elena y Maruxa precedieron a las dramaturgas del Tercer Milenio, a las escritoras y escrituras con un cuarto propio: Berman y Leñero. Nueva Dramaturgia Mexicana nueva narrativa de revisiones históricas de mujeres. Prepararon el camino al teatro intervención feminista, con conciencia de género, organizacional para combatir la violencia contra las mujeres, de Rosalía Carrillo, de Amerika Moreschi o Carmen Trejo. Al dramatizar la violencia de género, al favorecer la catarsis y escenificar feminicidios, violaciones, mutilaciones de mujeres, se crea conciencia, se induce al repudio social y se construye la paz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castellanos, R., *El eterno femenino*, farsa, México, Fondo de Cultura Económica, 1986
- Custodio, I., *Mujeres que cuentan, 7 escritoras mexicanas de su puño y letra*, México, Ediciones, Ariadne, 2000
- Domecq, B., *Mujer que publica ... mujer pública*, México, Editorial Diana, 1994
- Espejo, B., *Seis niñas ahogadas en una gota de agua: Pita Amor, Guadalupe Dueñas, Elena Garro, Rosario Castellanos, Amparo Dávila, Inés Arredondo*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León-Documentación de Estudios de Mujeres, 2009
- Garibay, Á. M. K., *Historia de la literatura náhuatl*, México, Porrúa, 1992
- Madrigal, E. y Ortiz Bulle Goyri, A., *Mujeres en la dramaturgia mexicana, Tiempo y escritura*, (junio de 2013, Volumen II), México, Universidad Autónoma Metropolitana—Azcapotzalco
- Garro, E., *Teatro*, (edición y prologo) Patricia Rosas Lopategui, Albuquerque, Rosas Lopategui Publishing, 2003
- Martínez, J. L., *La expresión nacional*, México, Oasis, 1984
- Molina Enríquez, G. y Lugo Hubp, C., *Mujeres en la historia, historias de mujeres. Una revisión de la historia de México a través de la participación de sus mujeres*, México—La Jolla, California, USA, Ediciones Salsipuedes, 2009
- Peña Doria, O. M., “El conflicto de género en *Un lirio entre zarzas* de Isabel Ángela Prieto de Landázuri, (Comp.) Sara Beatriz Guardia, Escritoras del Siglo XIX en América Latina, Perú, Centro de estudios la mujer en la historia de América Latina, CEMHAL, 2012
- Ramos Escandón, C., “Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista, 1880--1910”, (coord.), *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer-El Colegio de México, 1987
- Reyes, A., “Capítulos de la literatura mexicana”, *Obras Completas T.I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989
- Rojo, L., *Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia XIX*, Dramaturgas románticas (1861 –1885), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995
- Vilalta, M., *Teatro I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997,

INTERNET

- Leñero, E., “*Dramaturgas mexicanas en dos tiempos*” Siete Caminos Teatrales, Guanajuato, Julio/2011 <http://www.themagdalenaproject.org/sites/default/files/Dramaturgas%20mexicanas%20Guanajuato.pdf>, consultado en febrero de 2016

Prieto Stambaugh, A. y Muñoz González, Y., “El teatro como vehículo de comunicación”
 , México, Editorial Trillas, cit. en *Revista Raskolnikov, gazzetta elettronica dell’ Internet*
 05-02-2016,

([HTTP://REVISTARASKOLNIKOV.BLOGSPOT.MX/2008/05/TEATRO-INDIGENA-EN-MEXICO.HTML](http://REVISTARASKOLNIKOV.BLOGSPOT.MX/2008/05/TEATRO-INDIGENA-EN-MEXICO.HTML))

YOUTUBE

Maruxa Vilalta habla de Un hombre una mujer dos balazos

- <https://www.youtube.com/watch?v=qOXEPneWxrg> Otra, ella misma
- <https://www.youtube.com/watch?v=TqxczOd19Gg>

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y LOS EMPEÑOS DE UNA CASA: LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA DESDE UNA PERSPECTIVA FEMENINA

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ AND LOS EMPEÑOS DE UNA CASA: WRITING THE CLOAK-AND-DAGGER PLAY FROM A FEMALE POINT OF VIEW

Laura Hernández Lorenzo
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

En este trabajo analizamos Los empeños de una casa de Sor Juana Inés de la Cruz, una versión de la comedia de capa y espada en la que los valores patriarcales se critican y subvierten, mientras que los personajes femeninos adquieren complejidad y un inusitado protagonismo, pues en ellos se refleja cómo las mujeres de la época encaran los obstáculos que valores masculinos como los códigos del honor y la honra les imponen.

PALABRAS CLAVE:

Sor Juana, comedia de capa y espada, subversión, mujeres.

ABSTRACT:

This work analyses Los empeños de una casa by Sor Juana Inés de la Cruz as a version of the cloak-and-dagger play, where patriarchal values are criticized and subverted. Female characters gain in complexity and leadership, as they reflect how women of this period had to face the problems caused by male values as the concept of honour.

KEYWORDS:

Sor Juana, theatre, subversion, women.



1. SOR JUANA: LA MUSA, EL FÉNIX, EL ESTRUENDO MUDO, EL MONSTRUO, LA MUJER

La escritora mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (¿1648?-1695) es una de las figuras más sobresalientes de la literatura en español y una de las escritoras más brillantes de todos los tiempos, además de figura ineludible de las letras del México virreinal. Una de las grandes especialistas en su figura y su obra, Margo Glantz, dice que solo es posible describirla a través de la hipérbole –recurso, por otra parte, enormemente característico de la época barroca en la que se desarrollaron su vida y su obra- para hacerla verosímil:

[...] ¿cómo podríamos examinar a una escritora como Sor Juana Inés de la Cruz sin caer de bruces en esta figura paradigmática del barroco? ¿Es posible no imitar a su biógrafo, el padre Diego Calleja, cuando muy espantado exclama: ¿Cómo “se hará sin hipérbolos verosímil... su habilidad tan nunca vista”? (Glantz, 1995: 15-16).

Efectivamente, la inteligencia y el talento de Sor Juana provocaron la sorpresa y el pasmo de sus contemporáneos, sobre todo por su condición de mujer, por lo que su fama se extendió rápidamente y se le aplicaron epítetos como la “Décima Musa” o el “Fénix de México”. Es vista como “un ser extraño, monstruoso, excepcional” (Glantz, 1995:19) pues no de otra manera podían entender los hombres de la época tamaña inteligencia en una mujer¹.

Pero junto con la fama y los admiradores surgieron también los enemigos acérrimos. Aunque cuenta con la ayuda de mecenas y protectores de la nobleza, principalmente mujeres², Sor Juana se ve obligada a contener o canalizar ese genio en su obra, no solo por los convencionalismos y mecanismos de control de la época, sino sobre todo por la situación tremendamente delicada y peligrosa en la que se encontraba como mujer y como monja³. Por todo esto, la escritura de la Décima Musa funciona como un estruendo mudo y se vale de la poética del silencio -“que explica mucho por el énfasis

1 Como apunta Margo Glantz, estos epítetos se le aplican a Sor Juana para etiquetarla y separarla del resto de las mujeres, de forma que su inteligencia pueda mantenerse bajo control; si bien convertida en Fénix, “está en la cima de su monstruosidad” y “es mirada como si fuera un bufón, un objeto de circo, el centro de atracción” (Glantz, 1995:31).

2 Sor Juana entró en la corte virreinal al servicio de Leonor Carreto, marquesa de Mancera, mujer aficionada a las letras y la cultura, que se convirtió en su primera protectora. Cuando llegan los nuevos virreyes, los marqueses de Laguna y condes de Paredes, Sor Juana se gana su favor con el *Neptuno alegórico* (1680) y les dedica seguidamente algunas de sus obras, entre las que abundan los poemas dedicados a la marquesa, María Luisa Manrique de Lara, la Lisi de sus versos, que animó a Sor Juana a escribir *El divino Narciso* (1689) y apoyó la publicación de su primer volumen de poesía. Frente al poder religioso que censura su vocación intelectual y de escritura, Sor Juana se apoya en los que ostentan el otro poder, el gubernamental (Paz, 1990:128-132, 204-205).

3 En Sor Juana detectamos la voz otra, la que disiente del poder dominante y no encaja en sus reglas establecidas. Esta transgresión era castigada con severidad (Paz, 1990:17). Apunta también Margo Glantz que “una monja-poeta es un artefacto sorprendente, pero peligroso” (Glantz, 1995:28).

de no explicar” (Cruz, 1976:441)⁴. Consecuentemente, la obra de Sor Juana requiere de lectores activos capaces de penetrar las apariencias y el artificio barroco para llegar hasta la Verdad, del mismo modo que hace el alma en su obra maestra, el extenso poema de tema epistemológico “El Sueño”⁵.

2. EL TEATRO DE SOR JUANA

Aunque el género principal que cultivó Sor Juana fue la poesía lírica, como dramaturga cuenta también con un número nada desdeñable de piezas teatrales e incluso, según algún crítico, “fue más dramaturga que poeta” (Schmidhuber de la Mora, 2005)⁶.

Esto tiene aún más mérito si tenemos en cuenta que, como monja de clausura, seguramente no tuvo la oportunidad de asistir a muchas representaciones teatrales fuera del convento, por lo que debió de inspirarse en las representaciones a las que acudiera en la corte virreinal. También parece altamente improbable que pudiera asistir o participar en el montaje de sus obras⁷.

Dentro de esta producción dramática, Sor Juana cuenta con dos comedias de tema profano, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, más otra atribuida por parte de la crítica, *La Segunda Celestina*⁸. *Amor es más laberinto* fue escrita en colaboración con otro dramaturgo, Juan de Guevara. En consecuencia, *Los empeños de una casa* adquiere una gran importancia como única comedia íntegramente escrita por Sor Juana y con todas las garantías de autoría. Sí es cierto que existen algunos problemas de fecha y montaje (Hernández Araico, 2006), aunque parece que, como defiende Hernández Araico “se montó entre el nacimiento y el primer cumpleaños del primogénito de los virreyes” (Hernández Araico, 2006)⁹, los protectores de Sor Juana, a quienes se dedica la obra. Por otra parte, también existen dudas sobre si las piezas menores que acompañan a la

4 Ya Octavio Paz en su famosa monografía insiste en la importancia de los silencios de Sor Juana (Paz, 1990:13, 16- 17), pero el texto angular donde la propia escritora hace referencia a las relaciones entre el hablar y el callar, la escritura y el silencio, es la Respuesta (Cruz, 1976:440-475).

5 Para un estudio completo sobre este poema, la teoría del conocimiento en Sor Juana y su relación con el resto de su obra y figura, remitimos a la tesis doctoral de Puente-Herrera Macías (2015).

6 Cito por un documento electrónico a texto corrido y por ello, no se indica número de página.

7 Es frecuente en la crítica comparar a Sor Juana con Calderón, figuras en las que creen ver grandes similitudes en cuanto a su actuación dramática (especialmente Cañas Murillo). Pero es evidente que las circunstancias de la monja mexicana difieren mucho de las del autor de *El médico de su honra*, quien no se encontró con las mismas dificultades para estudiar, escribir y compaginar estas actividades al final de su vida con su capellanía.

8 *La Segunda Celestina* le ha sido atribuida a Sor Juana por parte de la crítica –muy especialmente, Schmidhuber de la Mora (2007)-, basándose en una referencia a la obra en una de las piezas menores que acompañan a *Los empeños de una casa*, pero otros críticos sorjuaninos niegan la autoría.

9 Cito por un documento electrónico a texto corrido y, por ello, no se indica número de página.

comedia fueron originalmente escritas junto a esta o añadidas *a posteriori* (Schmidhuber de la Mora, 2005), por lo que en este trabajo nos centraremos en la comedia.

3. LOS EMPEÑOS DE UNA CASA: ¿COMEDIA DE FALDA Y EMPEÑO?

El argumento de la obra es el siguiente:

Doña Ana y don Pedro son dos hermanos acaudalados enamorados, pero sin ser correspondidos. Don Pedro ama a doña Leonor, que a su vez ama y es correspondida por don Carlos. Pero el padre de doña Leonor, don Rodrigo, quiere casar a su hija con otro pretendiente más rico, por lo que ella y don Carlos deciden fugarse para casarse. Don Pedro descubre sus planes y paga a unos hombres para que los apresen y hagan creer a los fugitivos que son la Justicia. Ordena que lleven a doña Leonor a su propia casa y den facilidades a don Carlos para huir. Su hermana doña Ana, que está enterada de todo, espera en la casa la llegada de doña Leonor para acogerla de acuerdo con los planes de su hermano, que así podrá cortejar a su dama en su propia casa. Pero después de doña Leonor, llega a la casa don Carlos junto con su criado Castaño pidiendo refugio, y doña Ana, que está secretamente enamorada de él, decide acogerlo en la casa para aprovecharse de la situación. Lo que doña Ana no sabe es que su criada, Celia, ha escondido en la casa a su antiguo amante, don Juan, al que ella ya no le presta atención, pero que sigue enamorado de ella. La presencia de todos los galanes y damas en la misma casa sin que unos sepan de la de otros da lugar a numerosos equívocos y enredos, mientras doña Ana y don Pedro intentan separar a don Carlos y doña Leonor y seducirlos sin éxito. La obra acaba con una doble boda, la de don Carlos con doña Leonor y la de doña Ana con don Juan. Solo don Pedro se queda sin pareja.

Al abordar esta obra, la crítica tradicional ha insistido en su carácter de fiesta teatral barroca y en la influencia calderoniana, por lo que se ha estudiado aplicando los parámetros de este período literario –cuyos cánones y convenciones es evidente que Sor Juana conoce a la perfección- y comparándola con la obra de los autores considerados canónicos y, muy especialmente, con la de Calderón¹⁰. Mediante este enfoque, la crítica ha concluido que se trata de una comedia de capa y espada caracterizada por excesivos enredos y equívocos, pero, en general, falta de originalidad y de reflexión ideológica.

10 Algunos estudios han intentado incluso encontrar semejanzas entre esta comedia de Sor Juana y la comedia Los empeños de un acaso de Calderón por la similitud del título (Castañeda, 1967). A menudo, la preocupación de los críticos es encuadrarla en el panorama teatral español, sin tener en cuenta las circunstancias particulares de la escritura en América, en Nueva España y de la propia Sor Juana: “Que yo, Señora, nací / en la América abundante” (Cruz, 1976:100).

Octavio Paz la califica de “vacía perfección” (Paz, 1990:433)¹¹ y algún otro crítico llega a sostener que se única función es el divertimento (Cañas Murillo, 1998).

Afortunadamente, Margo Glantz y otros autores, destacando especialmente la crítica feminista, han señalado cómo Sor Juana critica, problematiza e incluso subvierte algunos de los valores de la época (Rabell, 1993; Montoya, 2007). A continuación, insistiremos sobre este punto, así como sobre la relación de esta comedia con el resto de la obra y la figura de Sor Juana, solo realizada de forma parcial por Margo Glantz, a través de un análisis de los personajes femeninos.

Como señala acertadamente Schmidhuber, los personajes femeninos tienen en esta obra una relevancia y protagonismo mucho mayor que el que les estaba reservado en el teatro de la época. Ellas son las que ponen en marcha la acción y las que hacen que progrese. Por eso, este crítico propone enmarcar la comedia en un nuevo subgénero, al que llama “comedia de falda y empeño” frente a la tradicional comedia de capa y espada (Schmidhuber de la Mora, 2005).

Efectivamente, es doña Ana la que abre la obra, poniendo al lector sobre aviso de los antecedentes para que pueda seguir el comienzo *in media res*. Pero aún más importante, el personaje que pone en marcha la acción dramática es doña Leonor, quien, al fugarse con su amante, rompe el *impasse* en el que se encuentran todos los demás personajes, atrapados hasta ese momento cada uno en su historia de amores contrariados, y los obliga a ponerse en acción. Don Pedro se ve obligado enseguida a urdir un plan para evitar la boda, doña Ana encuentra una oportunidad para separar a los amantes y seducir a don Carlos, y don Rodrigo se ve obligado a aceptar como yerno al hombre con el que su hija se ha fugado. Más aún, las dos damas serán piezas fundamentales para resolver los equívocos y precipitar el final de la obra. La aparición e intervención de doña Ana en la escena final cuestiona el engaño en el que han caído los hombres, que han confundido a la cubierta Leonor con esta y la tratan y la dirigen como si fuera tal sin darle voz, llevándola de la mano de forma paternalista e incluso concertando su boda con don Carlos sin darse cuenta de su equivocación¹². Algo similar ocurre con

11 En su obra de referencia, Octavio Paz advierte de que la obra de Sor Juana, lejos de mostrar ausencias de sentido, está rodeada por el silencio, por lo que no se puede decir: “La zona de lo que no se puede decir está determinada por la presencia invisible de los lectores terribles. La lectura de Sor Juana debe hacerse frente al silencio que rodea a sus palabras. Este silencio no es una ausencia de sentido; [...] La palabra de Sor Juana se edifica frente a una prohibición” (Paz, 1990:17). Sin embargo, al abordar *Los empeños de una casa*, parece quedarse en la superficie de la obra y no ser capaz de profundizar en ella de acuerdo con lo que había expuesto anteriormente: “El enredo, los chistes, los diálogos de graciosos y enamorados... Todo es perfecto. Vacía perfección. Sor Juana es un autor típico de este período pero, a diferencia de Rojas y Moreto, está encerrada en sus convenciones y sería inútil buscar en sus comedias la más leve transgresión a la estética del decoro” (Paz, 1990:433). En este trabajo, intentamos demostrar que esto no es así.

12 “Don Carlos, yo la tendré; / claro está que no es bien visto / tenerla vos, y a su hermano / hablaré si sois servido. [...] Venid conmigo, / Señora, y nada temáis / de riesgo, que yo me obligo / a sacaros bien de todo. [...] Vos, Señora, con Hernando / os quedad en este sitio, / mientras hablo a vuestro

doña Leonor y Castaño disfrazado de esta, a quien incluso llega a requebrar don Pedro y por quien están a punto de pelearse don Pedro y don Carlos, cuyo absurdo queda subrayado por las intervenciones cómicas de Castaño: “¿Mas si por mí se acuchillan / los que mi beldad festejan? [...] Miren aquí si soy bello / pues por mí quieren matarse” (Cruz, 1976:146,170)¹³.

Desde nuestro punto de vista, el recurso del disfraz produce un contraste entre la actitud de los hombres que dirigen a la mujer cubierta sin pararse a ver quién es realmente y la intervención de la mujer real, de carne y hueso, que provoca la confusión en los personajes masculinos. Confusión que se disolverá, conduciendo a la resolución de los enredos, cuando finalmente doña Leonor se descubra, momento hasta el cual los personajes masculinos van de equivocación en equivocación. El recurso del disfraz y el problema de la identidad, por tanto, le sirven a Sor Juana para problematizar sobre las convenciones sociales y de género y revelar el engaño por el que se mueven los hombres.

Las damas son también las protagonistas de los dos triángulos amorosos en que Sor Juana las coloca. Estos triángulos son similares a los que encontramos en su poesía lírica, donde el yo poético femenino ama a Fabio y es amada por Silvio. Este lugar en el centro del triángulo le permite a Sor Juana darle un papel más activo a la mujer, que ya no es la simple musa u objeto de deseo, y le sirve a su vez para mostrar la conflictividad y el sufrimiento que el rol pasivo que la sociedad quiere imponerle para que acepte sin resistencia al hombre que la ama le provoca. Tanto doña Leonor como doña Ana se resisten a corresponder a los pretendientes que las cortejan y defienden su derecho a elegir a su amante, del mismo modo que reclama el yo lírico femenino en la poesía amorosa de Sor Juana.

Pero, sobre todo, doña Leonor y doña Ana sobresalen en la obra por su inteligencia¹⁴: discreción en el caso de doña Leonor y astucia en el caso de doña Ana, rompiendo con los estereotipados personajes femeninos del género.

3.1. EL ESPEJO AUTOBIOGRÁFICO DE DOÑA LEONOR

hermano” (Cruz, 1976:154-155).

13 El disfraz femenino de Castaño es uno de los aspectos de esta obra que han llamado más la atención entre los críticos, pues es mucho más común en el teatro del Siglo de Oro encontrar a la mujer disfrazada de hombre -siendo uno de los ejemplos más conocidos el de Rosaura en *La vida es sueño*- que al hombre disfrazado de mujer, que ha sido analizado por algunos estudiosos como un caso de travestismo (Weimer, 1992).

14 Esta es una de las grandes luchas de Sor Juana, reclamar la igualdad intelectual entre hombres y mujeres, que aparece en muchos de sus textos: “[...] no es el sexo/ de la inteligencia parte” (Cruz, 1976:101). Aunque el texto donde realiza la mayor defensa de las mujeres al conocimiento es, sin duda, *la Respuesta* (Cruz 1976:460-468). Según Martínez-San Miguel, para ello construye en su obra una subjetividad intelectual femenina frente a la exclusión de la mujer del conocimiento y de la educación (Martínez-San Miguel, 1999:80-81).

Doña Leonor, como ya ha señalado la crítica, está marcada por un fuerte componente autobiográfico. El relato que realiza ante doña Ana de su inclinación a las letras y el saber junto con su fama y los numerosos pretendientes que la persiguen por su belleza es una recreación de las experiencias de la propia Sor Juana. En este retrato, nuestra escritora omite la descripción física, porque lo que le interesa, como apunta Margo Glantz, es la “belleza del entendimiento” (Glantz, 1995). Para la sociedad de la época, sin embargo, “la inteligencia sobra o parece excesiva en una mujer” (Glantz, 1995:143), y más aún en una mujer hermosa, que debe ser ingenua para que los hombres puedan manejarla:

Se presumía que el discurso amoroso estaba a cargo del varón y que la inocencia de las mujeres debía de llegar a tal grado que ni siquiera comprenderían el atrevido lenguaje de sus pretendientes [...]. El seductor disponía así de todas las ventajas, al contar con su capacidad de persuasión y con la ignorancia de sus posibles víctimas (Gonzalbo)¹⁵.

Y así lo critica Sor Juana, poniendo en boca de doña Ana los siguientes versos que reflejan el pensamiento de la época: “Leonor, tu ingenio y tu cara/ el uno al otro se malogra, / que quien es tan entendida/ es lástima que sea hermosa” (Cruz, 1976:83). Y va más lejos: la principal preocupación que debe tener una mujer es su belleza: “si eres tan hermosa/ no es mucho ser desdichada” (Cruz, 1976:35). Como ha señalado la crítica feminista, a través de este discurso Sor Juana “expresó aspectos de su vida y de sus sentimientos que no podía haber hecho tan abiertamente debido a la represión en que vivía la mujer en la época” (Montoya, 2007:48). Desde el momento en el que aparece en la comedia, doña Leonor está asfixiada¹⁶, atrapada en la trampa que le han tendido los personajes que aprovechan el sistema patriarcal para arrebatarse su libre albedrío y dirigirla a su antojo, casándola con un hombre que no ama y apartándola del destino que había elegido para sí. Su padre actúa por propio interés, pretendiendo casarla en un primer momento por dinero, y tras su fuga, lo único que le preocupa es limpiar su honor: “Como se case Leonor / y quede mi honor sin riesgo, / lo demás importa nada; [...]” (Cruz, 1976:173). Y don Pedro, que asegura que la ama, intenta manipularla a su antojo, primero haciendo que la lleven a su casa para que no pueda defenderse de sus requiebros y luego intentando forzarla a aceptarlo como esposo, pretendiendo incluso encerrarla contra su voluntad, si bien se equivoca y acaba encerrando a Castaño por error: “Encerrar quiero a Leonor, / por si acaso fue cautela haberme favorecido. / Yo la

15 Citamos por una fuente electrónica a texto corrido y, por ello, no indicamos número de página.

16 “Como quien toca, / náufrago entre la borrasca / de las olas procelosas, / ya con la quilla el abismo, / y ya con el cielo la popa” (Cruz, 1976:83).

encierro por de fuera, / porque si acaso lo finge/ se haga la burla ella misma” (Cruz, 1976:150).¹⁷

3.2. DON RODRIGO Y LOS VALORES DEL HONOR Y DE LA HONRA

Estas ideas patriarcales sobre el honor están especialmente representadas en el personaje de don Rodrigo, el padre de doña Leonor, que, tras enterarse de su fuga, da rienda suelta a un discurso misógino en el que la desprecia junto con el resto de las mujeres y se afana en buscar un modo de limpiar su honor, primero mediante la venganza y luego forzando la boda¹⁸. Pero en ningún momento hay ningún signo de inquietud por el bienestar de su hija:

¡Oh fiera! ¿Quién diría
de aquella mesurada hipocresía,
de aquel punto y recato que mostraba, que liviandad tan grande se encerraba en
su pecho alevoso?
¡Oh mujeres! ¡Oh monstruo venenoso!
¿Quién en vosotros fía,
si con igual locura y osadía, con la misma medida
se pierde la ignorante y la entendida?¹⁹
Pensaba yo, hija vil, que tu belleza,
por la incomodidad de mi pobreza,
con tu ingenio sería
lo que más alto dote te daría;
y ahora en lo que te has hecho,
conozco que es más daño que provecho;
pues el ser conocida y celebrada

17 La actuación egoísta de don Pedro es castigada al final de la obra, pues sus intentos por hacer a doña Leonor suya serán infructuosos y, además, será objeto de la mayor burla de la trama, al requebrar al criado Castaño creyendo que es su dama. Cuando el engaño se descubre, Castaño se burla abiertamente de él: “¿Por qué? Si cuando te di / palabra de casamiento, / que ahora estoy llano a cumplirte, / quedamos en un concierto / de que si por ti quedaba / no me harías mal; y supuesto / que ahora queda por ti / y que yo estoy llano a hacerlo, / no faltes tú, pues que yo / no falto a lo que prometo” (Cruz, 1976:172).

18 Según Ignacio Arellano, este recurso es muy común en el género de la comedia de capa y espada: “esta inmediata moderación de un viejo que ha aparecido como obseso del honor, para convertirse enseguida en prudente casamentero [...] revela la flexibilidad del código [del honor]” (Arellano, 2013:338). Para él, esta flexibilidad tiene que ver con la importancia mayor del amor en la comedia de capa y espada. Sin embargo, en *Los empeños* Sor Juana muestra a través del diálogo entre don Rodrigo y su sirviente cómo este primero renuncia a la venganza sangrienta y accede a la boda por propio interés, ya que teme que el raptor de su hija, más joven y hábil, pueda matarlo en un duelo: “[...] tú estás cansado y viejo, / don Pedro es mozo, rico y alentado” (Cruz, 1976:50). Por eso decide forzar la boda, aunque desconoce los sentimientos de su hija, ya que se trata de la otra salida aceptable de acuerdo con los códigos del honor y, como consecuencia, guiándose por las apariencias, intenta forzar a doña Leonor a casarse con don Pedro, el hombre equivocado, al que además ella no ama. No es el amor, por tanto, la fuerza que descarta la venganza sangrienta, sino el egoísmo, el propio interés, junto con el miedo a las apariencias. Sor Juana pone de manifiesto cómo el código del honor tampoco es negociable en la comedia y cómo afecta al libre albedrío de los personajes.

19 Sor Juana pone en boca de don Rodrigo el discurso misógino de los hombres que critica en su poema “Hombres necios, que acusáis/ a la mujer sin razón [...]” (Cruz, 1976:228-229).

y por nuevo milagro festejada,
me sirve, hecha la cuenta,
solo de que se sepa más tu afrenta.
Pero ¿cómo a la queja se abalanza
primero mi valor, que a la venganza? (Cruz, 1976:48-49).

A través de sus palabras, Sor Juana denuncia cómo don Rodrigo –y, por extensión, los padres de la época- solo quiere a su hija para que le dé honor y ganancias, y critica “el hueco código de honor basado únicamente en las apariencias” (Chang-Rodríguez, 1978:414), y así dice don Rodrigo: “[el honor] no es alhaja/ que puede en un noble pecho/ permitir la contingencia;/ porque es un cristal tan terso,/ que, si no le quiebra el golpe,/ le empaña solo el aliento” (Cruz, 1976:157)²⁰. El padre, por tanto, antepone su propio beneficio y las absurdas convenciones patriarcales de la época basadas en las apariencias a las decisiones de su hija, tratando de anular su voluntad: “ella tener no puede/ más gusto que mi precepto” (Cruz, 1976:112). Después de mostrarnos la crudeza con que el honor y el resto de las convenciones patriarcales anulan a la mujer, Sor Juana nos anuncia la próxima ruptura de estas a través de la intervención de Castaño: “Vamos a buscarla luego [a Leonor], / que como ella diga nones, / no hará pares con don Pedro” (Cruz, 1976:115).

3.3. LA REBELIÓN DE DOÑA LEONOR CONTRA LA AUTORIDAD PATRIARCAL

Efectivamente, doña Leonor, que actúa limpia y honestamente durante toda la obra, a pesar de la situación sobre la espada y la pared en que la ponen estos personajes, no da su brazo a torcer ni renuncia a su libertad, decidiendo, cuando piensa que incluso don Carlos la ha abandonado y ya no puede contar siquiera con su apoyo, marcharse a un convento, prefiriendo quedar deshonrada ante su padre antes de aceptar un matrimonio en contra de su voluntad y renunciar a su amor (Montoya, 2007). Los argumentos que utiliza son los de la razón y el sentido común. Ella no puede casarse con don Pedro porque va contra la razón y la naturaleza y sería un engaño:

¿Qué dices Celia? Primero
que yo de don Pedro sea,
verás de su eterno alcázar
fugitivas las estrellas;
primero romperá el mar
la no violada obediencia
que a sus desbocadas olas
[impone] freno de arena;
primero aquesse fogoso
corazón de las esferas

20 Su criado Hernando refuerza los planteamientos del honor de don Rodrigo con sus intervenciones: “Harás muy bien, Señor, que la dolencia / de honor se ha de curar con diligencia, / porque el que lo dilata neciamente / viene a quedarse enfermo eternamente” (Cruz, 1976:152).

perturbará el orden con que
el cuerpo del orbe alienta;
primero, trocado el orden
que guarda naturaleza,
congelará el fuego copos,
brotará el hielo centellas;
primero que yo de Carlos,
aunque ingrato me desprecia
deje de ser, de mi vida
seré verdugo yo mesma (Cruz, 1976:127).

Esta rebelión contra convenciones absurdas y antinaturales con las que se fuerza a la mujer a aceptar a un hombre son las mismas que encontramos en uno de los romances de Sor Juana:

[...]

Manda la razón de estado
que, atendiendo a obligaciones,
las partes de Fabio olvide,
las prendas de Silvio adore;
o que, al menos, si no puedo
vencer tan fuertes pasiones,
cenizas de disimulo
cubran amantes ardores:
que vano disfraz las juzgo
pues harán, cuanto más obren,
que no se mire la llama,
no que el ardor no se note.
¿Cómo podré yo mostrarme,
entre estas contradicciones,
a quien no quiero, de cera;
a quien adoro, de bronce?

[...]

Que aquesto es razón me dicen
los que la razón conocen;
¿pues cómo la razón puede
forjarse de sinrazones? [...]
Él es libre para amarme,
aunque a otra su amor provoque;
¿y no tendré yo la misma
libertad en mis acciones?

[...]

Y en fin, cuando en mi favor
no hubiera tantas razones,
mi voluntad es de Fabio;
Silvio y el mundo perdone (Cruz, 1976:18-21).

Por tanto, lejos de asumir el rol tradicional de la mujer sumisa a los deseos masculinos, doña Leonor transgrede y se enfrenta contra las reglas de la sociedad patriarcal a través de la razón.

3.4. DOÑA ANA: SI NO PUEDES VENCER A TU ENEMIGO, ÚNETE A ÉL

Doña Ana es la otra cara de la moneda. Si doña Leonor era inteligente por ser discreta, la inteligencia de doña Ana consiste en su astucia y capacidad para conseguir lo que quiere mediante tretas y artimañas. Su subversión contra la sociedad patriarcal se realiza de forma muy diferente a la de doña Leonor. Con sentimientos menos nobles y mucho más apegada a lo terrenal, Sor Juana la utiliza para poner en su boca tanto algunas de las ideas de la sociedad de la época, como una crítica del comportamiento de los hombres en contraste con el que se exige de las mujeres: “que aunque sé que ama a Leonor, / ¿qué voluntad hay tan fina/ en los hombres, que si ven/ que otra ocasión los convida/ la dejen por la que quieren?” (Cruz, 1976:45). Esta queda aún más resaltada gracias a la actitud del personaje, en el que Sor Juana realiza una inversión de los roles masculinos y femeninos²¹, pues doña Ana asume comportamientos tradicionalmente masculinos -“Pues alto, Amor, ¿qué vacilas, / si de que puede mudarse/ tengo el ejemplo en mí misma?” (Cruz, 1976:45). La crítica feminista la describe como “una especie de don Juan con faldas” (Montoya, 2007:51), que pierde el interés por su amante una vez que está segura de poseer su amor y pasa automáticamente a buscar a otro galán al que seducir. El desdeñado don Juan (nótese la parodia de la simbología de los nombres)²² es el que la persigue reclamándole sus promesas de matrimonio y no al contrario, como era habitual en el código del honor de la comedia española. Y sus deseos de seducir a don Carlos se acrecientan cuando sabe que está enamorado de otra, de forma que los celos la espolean aún más en su deseo de seducirlo. En definitiva, aunque doña Ana critica la liviandad de los hombres, la asume y decide apuntarse al mismo comportamiento ventajoso. Ella es así

[...] una inversión del personaje femenino de la comedia española porque adquiere libertad al decidir sobre su vida y sus amantes, y además, al ser ella quien desprecia a los hombres, evidencia una peculiaridad de propia de la personalidad asociada a los hombres (Montoya, 2007:51).

21 Esta inversión también se realiza en algunos personajes masculinos, según la crítica feminista, pues a don Juan y a don Carlos se les atribuyen cualidades tradicionalmente consideradas femeninas, llevándose esto al extremo con el disfraz femenino de Castaño (Rabell, 1993; Montoya, 2007).

22 Sor Juana, evidentemente, juega con el mito de don Juan, uno de los preferidos del barroco y materializado en obras como *El burlador de Sevilla* (1630) atribuida a Tirso de Molina. En esta obra, don Juan seduce y engaña a doña Ana de Ulloa, cuya primera aparición en el texto es para acusarle de traición. Sor Juana le da la vuelta a la historia y en su obra será don Juan quien acuse a doña Ana de traición por no cumplir sus promesas de matrimonio.

Doña Ana supera de esta forma las normas y ejerce su libertad, pero mientras que doña Leonor se enfrenta de frente contra lo que le parece injusto, doña Ana lo hace a través de rodeos, de tretas, de engaños y siempre con la vista puesta en su único beneficio.

3.4. UN PROBLEMA: DOS ACTITUDES FEMENINAS

Para recapitular, las dos damas protagonistas de los enredos, además de tener una gran relevancia en el desarrollo de la acción en la obra, representan dos actitudes diferentes ante la sociedad de la época, ante los roles de género y ante las normas del patriarcado. Son iguales en sexo –pues ambas son mujeres–, en estado –pues ambas son nobles– y en capacidad –pues ambas son muy inteligentes. Y las dos quieren ser independientes y decidir su futuro, pero cada una de ellas enfoca la situación de forma diferente: doña Leonor mediante la sinceridad, la honestidad y el enfrentamiento directo, doña Ana mediante el engaño y el egoísmo. Sor Juana, como mujer que buscó y ansío toda su vida la Verdad y el conocimiento, no podía mirar con los mismos ojos las dos actitudes y por eso premia a doña Leonor al final de la obra, que conseguirá lo que ansiaba desde el comienzo de esta: casarse con don Carlos, el hombre al que ama, su alma gemela enamorada de su intelecto según la teoría de las correspondencias como señala Margo Glantz (Glantz, 1995:144). Doña Ana, en cambio, que ha actuado sin escrúpulos y a través del engaño y de la mentira, tendrá que casarse con el hombre al que ha desairado.

4. CONCLUSIONES

En definitiva, no hay un camino racional para la mujer en la sociedad patriarcal del Siglo de Oro. La mujer verdaderamente honesta y sincera sufre y se encuentra un obstáculo tras otro. No importan sus razones ni sus argumentos, pues no son escuchados por los personajes imbuidos en las normas del patriarcado, que se rige por las apariencias y el egoísmo. Más aún, las voces discordantes con el sistema son anuladas y se intenta asfixiar a las mujeres que reclaman de esta forma su libertad. En cambio, la mujer que acepta las convenciones patriarcales, entra en su juego y aprovecha la situación para intentar salirse con la suya mediante tretas y engaños, se convierte en un ser cruel y egoísta, al que no le importa herir a los demás si así consigue su propio beneficio. Sor Juana denuncia así una sociedad que o anula a la mujer o la convierte en un monstruo: “¿por qué queréis que obren bien/ si las incitáis al mal?” (Cruz, 1976:228).

Los enredos, los equívocos y los engaños no son más que el reflejo y la consecuencia de una sociedad donde imperan normas sociales sin sentido que les sirven a unos para



aprovecharse de otros, cuando debería estar regida por la búsqueda de la verdad, del conocimiento y por una justicia basada en la razón y en el sentido crítico.

Para concluir, lejos de ser una obra vacía o de divertimento, *Los empeños de una casa* cuestiona los códigos patriarcales y del honor de la sociedad de la época, mostrando cómo afectan a mujeres reales y resaltando cómo el verdadero comportamiento ético, el de doña Leonor y su amado don Carlos, pasa por una actuación y unos valores basados en la sinceridad, en la discreción, en el entendimiento, libertad y e igualdad entre los individuos, pero por encima de todo, en el valor necesario para enfrentarse a lo que es injusto, aunque eso conlleve la más violenta de las transgresiones, como fugarse de casa en el caso de doña Leonor o, como hizo la propia Sor Juana, anteponer el deseo de conocer y de escribir a las reglas de la sociedad de su época.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I, "El honor calderoniano en la comedia de capa y espada", *Romanische Forschungen* 125 (2013), pp. 331-352.
- Arriaga Flórez, Mercedes, "Sor Juana Inés: la autobiografía encubierta". *Escritoras y escrituras*. Internet. 18-04-16. <<http://escritorasyescrituras.com/cv/juanaines.pdf>>.
- Bellini, Giuseppe, "L'umorismo, arma femminista nel teatro di Sor Juana". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008. Internet. 18-03-16. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm04m2>>.
- Cañas Murillo, J., "Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz", *Anuario de Estudios Filológicos XXI* (1998), pp. 27-40.
- . "Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Internet. 18-03-16. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv238>>.
- Castañeda, J. A., "Los empeños de un acaso y *Los empeños de una casa*: Calderón y Sor Juana, la diferencia de un fonema", *Revista de Estudios Hispánicos*, 1967, pp. 107-116.
- Chang-Rodríguez, R., "Relectura de *Los empeños de una casa*", *Revista Iberoamericana*, 44, 104 (1978), pp. 409-419.
- Cruz, Sor J. I. de la, *Obras completas I. Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- . *Obras completas IV. Comedias, sainetes y prosa*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- . *Respuesta a Sor Filotea*, Málaga, Miguel Gómez ediciones, 2005.
- . *Poesía lírica*, ed. José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 2007.

- . *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2010.
- Domínguez Quintana, R., “La seducción en *Los empeños de una casa* o cómo subvertir los espacios del deseo”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 7 (2010), pp. 59-71.
- Glantz, M., *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?*, México D. F., Grijalbo. Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Gonzalbo, Pilar. “Del bueno y del mal amor en el siglo XVIII novohispano”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005. Internet. 18-03-16. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6w9n9>>.
- González, Aurelio. “Construcción teatral del festejo barroco: ‘Los empeños de una casa’ de Sor Juana”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005. Internet. 18-03-16. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc445z9>>.
- Hernández Araico, Susana. “Problemas de fecha y montaje en ‘Los empeños de una casa’ de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006. Internet. 18-03-16. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct72s8>>.
- Martínez-San Miguel, Y., “Saberes americanos: constitución de una subjetividad intelectual femenina en la poesía lírica de Sor Juana”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXIV, 49 (1999), pp. 79-98.
- Montoya, M. R., “*Los empeños de una casa* de Sor Juana: Una lectura de la crítica”, *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 5, 2 (2007), pp. 45-6.
- Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral. Biblioteca Breve, 1990.
- Puente-Herrera Macías, F. M. de la, *Poner bellezas en mi entendimiento: Sor Juana Inés de la Cruz y el Primero Sueño*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015. Tesis doctoral. Directora: Gema Areta Marigó. Disponible en línea en idUS: <<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/33757>>
- Rabell, C. R., “*Los empeños de una casa*: una re-escritura femenina de la comedia de enredo del Siglo de Oro español”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 20, (1993), pp. 11-26.
- Sabat de Rivers, Georgina. “En busca de Sor Juana”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005. Internet. 15-05-16. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx06g0>>
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. “La primera dramaturga en lengua moderna. Sor Juana Inés de la Cruz”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005. Internet. 18- 03-16.

Schmidhuber de la Mora, G., *Hallazgo de una obra perdida de Sor Juana: La gran comedia de La segunda Celestina*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, 2007. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf4811>>.

Weimer, C. B., "Sor Juana as Feminist Playwright: The Gracioso's Satiric Function in *Los empeños de una casa*", *Latin American Theatre Review* 26, 1 (1992), pp. 91-98.

INMA CUESTA EN SU FILMOGRAFÍA

INMA CUESTA IN HER FILMS

Laura Hernández Lorenzo
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

A partir de la filmografía de la actriz Inma Cuesta analizamos los roles de género ficcionales que desempeña en sus películas más importantes, tales como *La Novia* o *La voz dormida*. Nos centramos en el caso de esta valenciana que, a través de la interpretación de papeles protagonistas o secundarios, nos da la oportunidad de abstraer ideas sobre el concepto de género, cómo son estos y cómo se representan.

PALABRAS CLAVES:

Inma Cuesta, filmografía, género.

ABSTRACT:

Based on the filmography of actress Inma Cuesta, we analyze the fictional gender roles that she portrays in her most important movies, such as *La Novia* or *La voz dormida*. We focus on this Valencian woman who, with her portrayal of both main and secondary characters, gives us the opportunity to abstract ideas about the concept of gender, what they are and how they are portrayed.

KEY WORD:

Imma Cuesta, filmography, gender perspective.

1. PERSPECTIVA HISTÓRICA FEMENINA A TRAVÉS DE LA INTERPRETACIÓN DE TENSI

La voz dormida trata de una adaptación cinematográfica realizada por Benito Zambrano partiendo de la novela que lleva el mismo nombre de Dulce Chacón nueve años antes. Desde el 2011, el público puede disfrutar de una nueva versión de la Historia, una justa interpretación en la que sí tienen cabida las mujeres y que nos muestra la realidad oculta por tanto tiempo.

1.1. El personaje basado en la vida real y la necesidad de la mujer como protagonista

Una de las cuestiones más importantes en la reivindicación del papel histórico de la mujer con respecto al cine, es la veracidad de los papeles creados por directores/as para posteriormente ser interpretados, ya que tal y como afirma Josefina Molina no se puede olvidar que entre el cine y la sociedad existe una relación en la que el cine extrae los contenidos para luego aplicar sus propias reglas en el procedimiento de creación y finalmente devolver un resultado (2005: 1).

Sin embargo, la necesidad de reivindicar el papel femenino desarrollado a lo largo de la Historia a través del cine no siempre ha existido. Es en los años 70 cuando surge la relación que ahora se tiene entre la teoría fílmica y los estudios de género (Puebla Martínez, Díaz- Maroto y Carrillo Pascual, 2013: 138), una unión que lucha por sacar a flote la máxima surgida en los años 50 “hacer visible lo invisible”, en la que la mujer emerge de la callada realidad a la ficción creada. Es indispensable saber que el cine juega un papel muy relevante en la construcción de una sociedad más justa e igualitaria, ya que a través de éste, desde los más pequeños hasta los más mayores construyen su identidad, por lo que esta ciencia al igual que otras tiene la capacidad de mostrarnos los roles y comportamientos verdaderos que las mujeres de años anteriores poseían (Padilla Castillo, 2012: 173). Es ahí donde reside la importancia de pararnos a analizar el papel interpretado por la actriz Inma Cuesta en la película dirigida por Benito Zambrano *La Voz Dormida* y basada en la novela homónima de Dulce Chacón. Hortensia (protagonista del largometraje) es una mujer embarazada arrestada en la prisión madrileña de Las Ventas por pertenecer a la guerrilla (grupo republicano en contra del régimen franquista), una mujer de fuerte convicción y moral que no duda en renunciar a su vida por no defraudarse a sí misma, una combatiente que como otras muchas en la dura postguerra se negó a vivir con miedo y luchó por un futuro con libertad, la que ahora disfrutamos. Detenerse en el rol desempeñado por Tensi, no es más que retroceder en el tiempo y reconocer la labor de muchas mujeres, darle el valor suficiente a su historia al igual que se la ha dado a la masculina, ya que tal y como afirma Mazal Oaknin solo cuando se recupera la historia femenina durante la Guerra Civil española y en la postguerra se reconoce su papel, y más aún, queda latente el resto del tiempo (2010).

1.2. Dicotomía entre lo asociado a la mujer y la realidad pasada

No nos podemos olvidar en ningún momento de lo descrito en líneas anteriores, sin embargo, es también importante conocer el hito que supuso que se empezara a crear largometrajes con personajes protagonistas femeninos, pues estos se convirtieron en muchas ocasiones en armas de doble filo que en *La voz dormida* no podemos apreciar. En los años noventa comenzó en el cine el fenómeno de la masculinización, la dotación por parte del cine patriarcal de comportamientos masculinos al cuerpo femenino para justificar su aparición, la creación de un estereotipo negativo para la mujer que una vez más intentaba (y conseguía) desvalorar y desprestigiar la labor femenina. Así nos situamos desde la perspectiva que parte del discurso franquista en el que la mujer poseía una dicotomía moral dependiendo de su comportamiento, un baile entre virtud y pecado que llevaba al desatendido colectivo a moverse en una delgada línea, corriendo el riesgo de ser repudiado en el caso de transgredir los límites, siendo Eva y no la Virgen María (Puebla Martínez, Díaz- Maroto y Carrillo Pascual, 2013: 142-154).

Pero no solo es importante para la identidad que durante mucho tiempo crearon y que aún llaman femenina. Con respecto a la identidad de género, las películas sólo nos muestran una ínfima parte de la realidad, la sección sesgada que siempre se nos ha mostrado como la ideal, el estereotipo que todos y todas debemos cumplir para pertenecer al canon no real de la sociedad en la que vivimos (Puebla Martínez y Carrillo Pascual, 2011). Por ello, cada país y cada tipo de cine nos muestra y describe una realidad diferente pero no menos adecuada, al fin y al cabo, cada gremio proporciona a cada sexo unas características distintas y unos roles concretos, pero el problema principal arraiga en que todas estas comunidades tienen algo en común, y es que todas han considerado las diferencias como desigualdades, como razones para que la evaluación antes cualquier hecho o acción no sea la misma (Plaza, 2010: 22).

Deteniéndonos en la escena elegida para la justificación de la importancia del análisis de este personaje femenino, concretamente la secuencia que va desde 1h 34min y 28seg a 1h 36min y 36seg, observamos por el contrario a lo aquí descrito a una mujer que posee esos rasgos masculinos de los que en líneas posteriores hablábamos, pero que a la vez es madre y que no renuncia a su rol de cuidadora, por lo que esta vez esos rasgos son también femeninos y demuestra que son totalmente compatibles con su ideología, su vida y su condición de protectora. A través de los diálogos que Hortensia establece tanto con su hija como con las funcionarias en sus últimos momentos de vida, observamos esa dicotomía personal que rompe el estereotipo de mujer, que no tiene lugar en el difícil tiempo político de aquellos días, que destruye ese único papel de madre para el que hemos sido educadas y que crea una memoria histórica más justa. Hasta no hace mucho, aquellos que en tiempos pasados ganaron de una forma

no muy valiente la batalla, escondieron esa parte de la historia que gracias a películas y a novelas como estas ahora podemos rescatar (Velázquez Jordán, 2002). Por esto, es importante dar a conocer este tipo de largometrajes, pero no solo de una forma pasiva, sino de una forma reflexiva que nos haga cambiar la concepción de lo ocurrido, de un pasado que aún en nuestros días sigue estando incompleto, pues todavía las voces de muchas mujeres no son más que silencio.

2. LA PERSONALIZACIÓN DRAMATÚRGICA DE INMA CUESTA EN *LA NOVIA*

La película *La Novia*, dirigida por Paula Ortiz, fue estrenada en diciembre de 2015. Se trata de una versión cinematográfica de la conocida tragedia escrita por Federico García Lorca, *Bodas de sangre*. Como era de esperar, su repercusión no ha tardado en estallar como una auténtica revelación en diferentes galas de premios nacionales e internacionales, siendo especialmente relevante sus dos galardones (mejor actriz de reparto para Luisa Gavasa y mejor fotografía) y sus diez nominaciones en la última edición de los premios Goya. Se suma así a una corriente que en los últimos años refleja “el interés que se percibe en el ámbito hispano por analizar la participación de la mujer como sujeto histórico de múltiples procesos que se habían venido examinando tradicionalmente sin tenerla en cuenta” (Nieva, 1998: 155).

2.1. El personaje lorquiano

Si bien es cierto que este trabajo no se centra tanto en la obra literaria como en la interpretación artística que realiza la actriz Inma Cuesta, creo que es necesario dedicarle un pequeño espacio al análisis simbólico que posee intrínsecamente la obra lorquiana. Sin entrar en explicaciones complejas sobre la existencia o no del género trágico en el teatro español, que ya trata, por ejemplo, Ramón J. Sender en su estudio *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia* en el cual llega a afirmar “Nosotros no tenemos verdaderas tragedias en nuestro teatro” (Sender, 1965: 95); Federico García Lorca confecciona una obra cuyo título completo es *Bodas de sangre: Tragedia en tres actos y cuatro cuadros*, cuya mitología entra en contacto con lo que George Steiner denomina “el dilema de la tragedia moderna” (1968: 324), dentro del estudio que realiza sobre dicho subgénero teatral, el cual divide en tres variantes posibles dentro del mundo occidental: la primera de ellas, la mitología clásica, la cual solo conduce, según Steiner, a un pasado muerto. Las otras dos posibles son la cristiana y la marxista, que por sus respectivas concepciones metafísicas son antitrágicas. Siendo esto así, ninguna de las anteriores lleva a una concepción mitológica moderna fiable, por lo que los autores del siglo XX se ven en la necesidad de investigar otros caminos. Es así como descubren el mundo onírico, el mundo del psicoanálisis de Karen Horney, y la concepción antropológica. De esta forma, la dramaturgia moderna es capaz de rellenar los recipientes antiguos

con líquido teatral novedoso. Es en esta corriente donde se inserta Lorca, creando una obra donde la concepción de la existencia de fuerzas incontrollables en el psique y la naturaleza humana capaces de destruir, de crear, de luchar, de sentir, etc. Finalmente, la tragedia surge “donde la realidad no ha sido enjaezada por la razón y la conciencia social” (Steiner, 1968: 342), encajando a la perfección en una Andalucía cuya realidad socio-histórica permanecía anclada en un pasado congelado en el tiempo, donde las casas seguían siendo de piedra, y el espacio árido del paisaje rural sirve como cárcel del espíritu, atenazado por las leyes y preceptos del patriarcado. Un conservadurismo radical del pueblo andaluz que Lorca expresa a la perfección en personajes como el de La Madre, embebida en la idea tradicional del matrimonio y de la castidad.

2.2. La personalización dramática de Inma Cuesta

Es importante detenerse en la interpretación que realiza Inma Cuesta planteando dos preguntas: ¿por qué elegir esta actriz?, y ¿qué le aporta al personaje? La primera pregunta es sin duda la más importante de las dos, puesto que respondiéndola también lo hacemos con la segunda. Para ello remitiré a una entrevista realizada por el periódico *El País*, en la cual Paula Ortiz responde a la misma pregunta diciendo que “Inma Cuesta es una actriz lorquiana” (Belinchón, 2016). Esta afirmación, que no pasa desapercibida, se ve contrastada con la genial actuación de la valenciana criada en Arquillos (Jaén). Mediante su interpretación Inma Cuesta le otorga una mayor realidad y frescura al personaje ficticio que crea Lorca en *Bodas de sangre*. Un ejemplo de esto sería la escena en la que la actriz interpreta el poema infantil del poeta granadino, “La Tarara”, el cual la tradición popular ha convertido en canción. Precisamente es en este formato en el que aparece en la película, conformando el núcleo de una de las escenas más llamativas del largometraje.

Es conocido por todos, la experiencia que tiene esta actriz representando papeles dramáticos y trágicos, en los cuales logra dar con su interpretación un genial toque de identidad a su personaje. En el caso de *La Novia*, el papel que representa gana un matiz de rabia y coraje que resulta bastante llamativo e interesante a la hora de realizar un análisis de la película, al igual que el potencial que alcanza la simbología de la obra reflejando cómo los elementos lorquianos adquieren una segunda dimensión mucho más compleja y poética. La luna, el cristal, el caballo, o las flores son elementos que están presentes en la película y a los que se le da especial importancia, puesto que a través de ellos podemos apreciar visualmente la metáfora poética que Lorca nos presenta en su obra teatral. Sin embargo, es el personaje de *La Novia* el que destaca por encima del resto, puesto que se presenta como una encarnación de la unión del espíritu rebelde y desafiante, por un lado, y la concepción conservadora y tradicional de la mujer como esposa y madre, por otro. Conscientes de la época en la que se sitúa la obra, conviene

recordar la importancia que supusieron los años veinte y treinta en la Historia de la Mujer en España “puesto que fue entonces cuando comenzaron a fraguarse algunas de las más importantes transformaciones en las relaciones entre los sexos, al tiempo que se producían avances legales esenciales para la mejora de la situación social femenina” (Nieva, 1998: 155). Estos avances que no pasaron desapercibidos provocaron el desarrollo de un movimiento general “que llevaría a la mujer desde su tradicional inscripción en la esfera doméstica y privada hacia su progresiva incorporación a la esfera pública” (1998: 155), concentrando sus esfuerzos en alcanzar una mayor igualdad en los apartados de la educación, el trabajo y la participación política.

Un punto de unión de dos mundos enfrentados en su seno, que, mediante la interpretación de Inma Cuesta, logra añadir un elemento más a la conjunción trágica en la que, finalmente, acaba convirtiéndose la obra. El personaje se convierte gracias a ella en una mujer mucho más luchadora que la apreciable en la lectura del texto lorquiano, mientras persigue sus deseos y anhelos liberándose del brazo opresor de la tradición patriarcal, que antes mencionábamos. Una mujer andaluza liberal y pasional que logra eclipsarnos con su mirada de luna y caballo purasangre, hasta transportarnos a la realidad de sus sentimientos. Empatizamos con ella porque a través de su interpretación nos sentimos cercanos a su dolor, a su angustia, a su placer, etc.

3. JULIETA: LA VISIBILIZACIÓN DE LA ARTISTA FEMENINA

En esta sección nos centraremos en el papel de Ava, una escultora que representa la actriz Inma Cuesta en la película *Julieta* de Pedro Almodóvar estrenada en 2016. En este caso, y al contrario que en las anteriores películas, la actriz en la que centramos nuestra atención no es la protagonista de la película, sino que posee un papel secundario, lo que no significa que sea menos importante en cuanto al análisis que podemos extraer de él en relación a la visibilización de la mujer como artista en el cine. Ava aparece en la película como la amiga de Xoan (Daniel Grao), el amante de Julieta (Adriana Ugarte). Esta última es la protagonista de este melodrama que Almodóvar ha calificado como “seco”, ya que casi todas las situaciones dramáticas desembocan en una contenida aflicción sin llegar al llanto exagerado, de ahí que se encadenen consecutivamente una serie de silencios que aumentan el sentimiento de culpabilidad femenina, lo que conduce a una mayor tensión narrativa. Estas callan muchas de sus preocupaciones en la película, mostrando implícitamente la represión patriarcal que impide tener una voz libre para expresarse libremente y no caer en el ostracismo de la introspección.

En este caso, Julieta conoce a Xoan en un tren, donde surgirá una súbita pasión que se verá desbordada, hecho por el que quedarán entrelazadas sus vidas. Cuando esta mujer aventurera, que lleva la batuta -personaje arquetípico en las películas almodovarianas-, se acerca al universo de su compañero sentimental y conoce su

arriesgada profesión, la pesca en el mar, se aproximará también a su mejor amiga, que en este caso es Ava. Pero este personaje, aun siendo secundario, no pasa nada desapercibido; queda caracterizado en la película con unos aros amarillo chillón, conjuntados con una chaqueta de chándal también amarilla, con una camisa a modo de collage de colores, y siempre acompañada del marrón de sus esculturas de terracota como una parte inherente de su estética. También aparece con un chándal rosa de Adidas o con su pañuelo de diversas tonalidades que le recoge el pelo, muy en la línea de la estética pop en cuanto a la interacción de los colores vivos con la publicidad como metonimia del sistema capitalista, remitiéndonos expresamente a la imagen prototípica de la lata de sopa de Andy Warhol.

En una entrevista que Inma Cuesta concede a Divinity, la actriz expresa su modo de acercamiento al personaje:

Siempre hago un trabajo previo de conocimiento del personaje. Tomé clases de cerámica para desarrollar toda la parte artística de Ava, pero yo conecté mucho y rápido porque yo dibujo en mi vida privada. La parte que me costó más fue la parte del hospital, cuando ya es adulta y enferma. Había un trabajo de caracterización y una composición física concreta. Y que en esa secuencia se cuentan muchos secretos... (Calderón, 2016).

En esta declaración podemos observar el trabajo de la actriz para adaptarse al papel de la escultora, profesión que no es ni mucho menos gratuita. Las figuras que ella modela están bastante conectadas con la escena en la que Xoan está sentado en una silla en su dormitorio contemplando a Julieta dormida. Todas las figuras tienen una casi idéntica forma: sentadas y con un pronunciado miembro en una línea de estética cubista en la que los contornos están muy marcados. Hechas con terracota y modeladas con bronce, Ava le explica a Julieta que pesan mucho y son fuertes como los habitantes de la zona, mientras que la otra remite a la mitología para expresar que los dioses crearon al hombre, patrón que parece haberse invertido paradójicamente en cuanto a la visibilización de la mujer creadora que tiene en frente, lo que supone una deconstrucción de los roles de género. Incluso la artista tiene un crítico, Lorenzo Gentile

–el amante posterior de Julieta–, que escribe libros sobre sus obras. Sobre ellas opina Rubio lo siguiente:

aunque no hay quien se crea ni a Adriana Ugarte en la escena en que ejerce como profesora de filosofía, ni a Inma Cuesta haciendo de la escultora Ava, tienen todo el sentido esos momentos en que se reflexiona en voz alta acerca de la fragilidad física y espiritual de la naturaleza humana (como el interior de las piezas de la segunda, de bronce, forrado de terracota). Subyace aquí una lúcida y nada autocomplaciente reflexión de Almodóvar acerca de la presunta artísticidad de

su propia obra, puesto que lo que él *pone*, por lo que es conocido y reconocido, se reputa como un postizo fungible e innoble (2016: 71).

Aparte de pensar en esta estética del revestimiento como un fingimiento¹, podemos entender que estas obras representan la carnalidad en su esencia, pues Ava se convierte en la abanderada de la mujer liberal, que solo tiene sexo con Xoan, aun siendo esta la pareja de Julieta. Pero estos encuentros no son reconocidos por ella hasta el final de sus días, cuando la esclerosis múltiple consume su cuerpo, frente a la depresión de Julieta provocada por la ausencia de su hija Antía. Esto contrasta totalmente con su vida pasada, en la que la protagonista era feliz con su familia, tenía pasión, etc., mientras que Ava era una joven escultora, alegre con la compañía de Julieta y Xoan, en una época situada seguramente en los años 80 –podemos observarlo en la ropa atrevida y los pelados llamativos–, estrechamente ligada con la movida madrileña, etapa gloriosa en la que Pedro Almodóvar irrumpe en el cine, lo que puede aportar un matiz autobiográfico a la película. Además, el director se declara muy influenciado por la estética pop, que queda claramente reflejada en los colores de la película como antes menciono. Por otra parte, se tiene totalmente asumido que Almodóvar es un cineasta de historias de mujeres, pero todos los cineastas importantes antes o después le han dedicado una buena parte de su tiempo a la mujer. Aunque de Almodóvar se manifiesta lo siguiente:

no puede negarse [...] su especial sensibilidad para conectar con el sufrimiento, el abandono, la enfermedad, la soledad, como circunstancias demasiado corrientes en la vida de las mujeres y que ha prestado una particular atención a las poco favorecidas en situaciones económicas y a los esfuerzos por adquirir una libertad frente a los condicionamientos ancestrales. Para Almodóvar, la mujer es débil en cuanto víctima y luego fuerte en cuanto a la resistencia que logra acumular (Quinto, 2016: 39).

Esta consideración de la evolución de la psicología femenina viene muy de la mano del espacio que ha ocupado tradicionalmente la mujer en la sociedad, normalmente relegada al ámbito de lo doméstico. En esta película asistimos a la superación de este rol patriarcal con el personaje de Ava, pero también en cierto modo con el papel protagonista de Julieta, profesora de cultura clásica, por lo tanto, habla sobre el arte, algo que suele estar reservado para el varón, pues incluso la asistente le reprocha a Julieta que quiera volver a trabajar en vez de cuidar su casa y su familia, pues si no “pasará lo de siempre”, según el personaje interpretado por Rossy de Palma, que

1 En relación con esta línea, el poeta cubano Severo Sarduy, estudia en sus Ensayos generales sobre el Barroco (1987) la idea de la simulación en la estética neobarroca y que llega a nuestros días hasta la cultura pop, por ejemplo, en las películas de Andy Warhol, y que bien podemos aplicar al análisis fílmico almodovariano si observamos detenidamente sus personajes contruidos con diversas máscaras, y algunas de ellas, deliberadamente visibles, para transmitir una imagen de fingimiento y ocultación de la tragedia.

aporta el matiz conservador. Al superar esta serie de obstáculos que la sociedad les impone se forja una suerte de mujeres en el plano laboral relacionadas con el arte de una forma positiva y naturalizada, cada una con su perspectiva concreta dependiendo de sus circunstancias vitales. Además, hay en la película un guiño al Estudio ligado a la Institución Libre de Enseñanza (Bermejo, 2016: 84), muy ligado a la educación progresista de las niñas en la época. Tampoco es casual que Almodóvar se base para su film en los relatos de la escritora Alice Munro o en otras literaturas de mujeres, de las que dice que aportan algunos detalles, aunque mínimos, a los que el género masculino le cuesta más llegar (Bermejo, 2016: 86). En cuanto a esta similitud entre el cine de Almodóvar y la obra de Alice Munro, según Quinto, “hay personajes secundarios que lo atestiguan, como el de la joven escultora Ava, que desencadena una tragedia a su pesar y luego es el personaje que carga con el peso de la enfermedad” (2016: 39). La culpa, que recorre toda la película, es promovida por Julieta al principio, cuando cree que el hombre del tren se suicida porque ella no le dedica tiempo para conversar, o cuando Xoan sale a pescar a la mar revuelta tras haber discutido, o cuando Antía decide seguir su propio camino alejado de su madre, llevándose la culpa consigo, y tratándose como una enfermedad contagiosa. Esta última sentenciará que cada una tiene lo que se merece, y en el caso de Ava, por su condición de mujer liberal y traicionar a su amiga Julieta, recaerá la esclerosis sobre ella.

4. CONCLUSIONES

Como hemos podido observar en el recorrido que hemos seguido de la filmografía de la actriz Inma Cuesta, en las películas que hemos analizado lleva a cabo papeles distintos, pero con gran personalidad y que le permiten desarrollarse como diferentes modelos femeninos para la sociedad. En *La Novia* distinguimos un modelo bastante feminizado, con una interpretación muy lírica al basarse en un personaje lorquiano, pero también se le dota de fuerza y de violencia, valores típicos de la tragedia. En *La voz dormida* Tensi también hace gala del coraje de una mujer oprimida por el régimen franquista y que se rebela contra una muerte indigna, propia de la que le hubiera tocado a una mujer de su tiempo. Por último, Ava en *Julieta* representa a la mujer emprendedora, que se beneficia de su trabajo individual, aun siendo la escultural un gremio bastante masculinizado. Estos tres papeles femeninos que representa Inma Cuesta en las tres películas citadas suponen tres cosmovisiones diferentes de la mujer a lo largo de los años en nuestra sociedad y que en un grado más o menos alto apuestan por la consideración individual del personaje femenino, mostrando una gran riqueza en su construcción psicológica y que implica una superación del arquetipo fílmico de la mujer pasiva y sumisa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belinchón, G., “Encuentro con Inma Cuesta y Paula Ortiz”. *El País*+. Internet. 08/04/2016. <https://www.youtube.com/watch?v=makWA2DysLk>
- Bermejo, A., “Pedro Almodóvar: el hombre que amaba a las mujeres”, *Cinemanía*, 247 (2016), pp. 84-89.
- Calderón, E., “Michelle e Inma, las nuevas chicas de Pedro”. Divinity. Internet. 10/04/2016. http://www.divinity.es/blogs/blackisnice/Michelle-Jenner-Inma-Cuesta-Almodovar-julieta-silencios_6_2160465003.html
- García Lorca, F., *Bodas de sangre*, Madrid, Cátedra, 2010.
- Molina, J., “Apuntes sobre la violencia de género en el cine”, *Medios de comunicación y violencia contra las mujeres*, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz de la Mujer, 2005, pp. 65-72.
- Nieva de la Paz, P., “Revisando el canon: Hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras”, *Breve historia feminista de la literatura española (en^a lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, V, 1998, pp. 155-156.
- Oaknin, M., “La reinscripción del rol de la mujer en la Guerra Civil española: *La voz dormida*”, *Especulo: Revista de estudios literarios*, 43 (2010). Consultado el 15/07/2016 en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/vozdorm.html>
- Padilla Castillo, G., “Radiografía de la mujer en el cine español y de la investigación histórico-cinematográfica”, *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 2, 1 (2011), pp. 173-174.
- Plaza, J. F., “Introducción: representación audiovisual, identidad de género y transgresión”, *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, Barcelona, Laertes, 2010, pp. 21-38.
- Puebla Martínez, B. y Carrillo Pascual, E., “La mujer en el cine de Alejandro Amenábar: pinceladas de una nueva feminidad en el cine español”, *Razón y palabra*, 78 (2011).
- Puebla Martínez, B., Díaz-Maroto, Z. y Carrillo Pascual, E., “Los personajes femeninos bajo la mirada del cineasta Benito Zambrano. Retrato de la mujer en *Solas*, *Habana Blues* y *La voz dormida*”, *Revista científica de cine y fotografía*, 7 (2013), pp. 137-167.
- Quinto, M., “Julieta y Almodóvar”, *El ciervo*, 757 (2016), p. 39.
- Rubio, A., “Almodóvar como revestimiento: *Julieta*”, *El Viejo Topo*, 340 (2016), pp. 70-71.
- Santiago Velázquez, J., “La reconciliación real de la guerra civil aún no ha llegado”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 22 (2002). Consultado el 15/07/2016 en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>
- Sarduy, S., *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Sender, R. J., *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia*, Madrid, Gredos, 1965, p. 95. Steiner, G., *The Dead of Tragedy*, Nueva York, Knopf, 1968, pp. 324-342.

MUJERES EN ESCENA. PATRICIA DAVIS Y LA BARCA OTRO TEATRO

WOMEN ON STAGE. PATRICIA DAVIS AND LA BARCA OTRO TEATRO

Laura Hernández Lorenzo
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

Este artículo pretende reivindicar la profesionalidad de la mujer en las artes escénicas. Patricia Davis es psicóloga social y directora teatral de La Barca Otro Teatro y Espontagas. La actriz es experta en improvisación y pretende concienciar a la sociedad sobre la importancia de la educación en la igualdad de género.

PALABRAS CLAVES:

Artes escénicas, Improvisación, Patricia Davis, Género.

ABSTRACT:

This article seeks to reclaim the professionalism of women in the performing arts. Patricia Davis is a social psychologist and the theatre director of La Barca Otro Teatro and Espontagas. She is an expert in improvisation and works to raise social awareness about the importance of education in gender equality.

KEY WORD:

Performing arts, Improvisation, Patricia Davis, Gender.



1. UNA MUJER POLIFACÉTICA

Patricia Davis nace en Argentina y crece en un barrio humilde en el extrarradio de Buenos Aires. Tras finalizar sus estudios de secundaria (a la edad de 19 años), comenzó a trabajar con grupos de jóvenes en promoción de la salud y participó en numerosos encuentros; gracias a ello, le concedieron una beca para trabajar en la Secretaría de Prevención y Asistencia de las Adicciones de la Provincia de Buenos Aires. Davis compaginó esta etapa profesional con su formación teatral y ejerció esta actividad desde 1995 hasta 2000.

La institución estaba compuesta por profesionales, psicólogos, sociólogos y trabajadores sociales. Esta experiencia llegó a ser muy enriquecedora para ella. El organismo creó un programa para jóvenes, y finalmente, la dirección provincial nombró a Davis coordinadora de formación. Dos años más tarde, tras un cambio en la gestión, los nuevos directivos le ofrecieron trabajar en prevención comunitaria. En esta etapa (1998-2002), ella había empezado a estudiar Psicología Social, puesto que se sentía apasionada por el trabajo en grupos. En el año 2001 conoce por primera vez la capital hispalense pero decide volver a Argentina. Un año después, en mayo de 2002, la Dirección Nacional de Juventud la nombró responsable de la Coordinación Nacional de Planificación y Capacitación para Jóvenes. Gracias a este cargo, tuvo la oportunidad de trabajar con miles de personas en todo el país, diseñar estrategias de intervención, programas de capacitación y formar equipos técnicos. Ese año visitó Sevilla por segunda vez; fue entonces cuando Davis colaboró en temas de logística junto a la que había sido su directora de teatro en Argentina que había fundado la compañía *Dos Lunas* y organizado un *Encuentro Internacional de Mujeres en las Artes Escénicas*. A partir de ese momento, decidió permanecer en Sevilla con el propósito de establecer disciplinas como el teatro espontáneo y la improvisación.¹ En esta nueva etapa, la psicóloga social comenzó trabajando con la compañía *Dos Lunas* y posteriormente fundó *La Barca Otro Teatro*.

2. LA INCORPORACIÓN DE DAVIS A LA EMPRESA TEATRAL

¹ Davis se ha formado internacionalmente con profesionales como Jacobo Moreno (teatro espontáneo), Enrique Pichón Riviere, (psicología social) Eduardo Galeano, por su prosa poética cargada de compromiso social, Idea Vilariño, por su capacidad de síntesis poética y Rolando Toro, creador de la Biodanza, por el principio biocéntrico y su marco teórico metodológico. Además, de sus estudios formales, ha recibido cursos y viajado para formarse de manera directa con maestras como Diana Milosevick (Dah Teatar, Serbia), Rosi Di Costanzo (Comuna Baires, Italia), Débora Hunt (Puerto Rico) María Elena Garavelli (Argentina) Jutta Happekausen (Alemania) Pepa Díaz Meco (España) y profesores como Peter Shub (Alemania) Jango Edwards (EEUU) Laura Hertz (EEUU) Javier Pastor (España).

Davis crea *La Barca Otro Teatro*² en el año 2009. La actriz y directora es experta en teatro espontáneo y trabaja con la técnica de improvisación y clown. Su escuela es un espacio de aprendizaje e innovación en el que, en el que recientemente ha incorporado estudios de biodanza. La directora decidió trabajar en el teatro puesto que encontró en ello una vía para expresarse: “Me apasiona el contacto con las personas y me defino, ante todo, como grupalista. Creo que ahí está mi especialidad, en la facilitación de grupos” (Davis, 2016).

En materia de teatro espontáneo los dos grupos que se han creado en Sevilla surgieron tras su aprendizaje con Davis. Cristina Domínguez Vázquez, quien se inició en esta disciplina con la actriz continuó su formación en Latinoamérica con su propia escuela (*Transcreea*) y línea didáctica (Teatro de Transformación). En Andalucía, las compañías más propulsoras se encuentran en Granada (*La Tetera*) y Sevilla (*Improductivos* y *La Barca Otro Teatro*). Además, la directora oferta técnicas innovadoras tales como el *Impropainting*, (variante del *Soundpainting*), creado por Walter Thompson, que consiste en la improvisación colectiva de artistas de diferentes disciplinas a partir de una dirección de tipo orquestal que se realiza en escena.

La empresaria es también una actriz experta en clown. Actualmente, investigadores se han detenido en analizar cómo repercute el clown y el teatro de improvisación en la enseñanza, entre ellos, en primer lugar podemos mencionar a Sánchez Velasco “En nuestra propuesta cooperativa, los estudiantes improvisan con su cuerpo ante una audiencia. Esta sirve al improvisador como espejo, pues en sus reacciones se proyecta un reflejo emocional de lo que el improvisador hace y dice” (2016: 39). Recientemente, Jara (2014) aborda la importancia del clown puesto que rescata la “autenticidad” del individuo:

Nos encontramos ante una forma de expresión y/o comunicación directa, espontánea y primaria, con la que podremos recuperar el placer del juego, el dejarse llevar y los estados de máxima sensibilidad, en los que sentimos y reaccionamos más allá de los convencionalismos y las costumbres. Por todo esto y finalmente, podemos afirmar que el encuentro con nuestro clown supone una especie de sano viaje a lo más auténtico de cada persona (Jara, 2014: 18-19)

Muestra de ello, lo observamos también en el reciente estudio de Sánchez Velasco, en el que ha demostrado la importancia de la técnica de clown e improvisación en el ámbito de la competencia comunicativa:

² La actriz decide llamar a su escuela *La Barca*, porque su propuesta consiste un viaje de un punto a otro, un espacio y un medio de crecimiento, no busca la retención del alumnado si no su emancipación y vuelo. Además, el nombre hace referencia a una bellísima frase que la compañía hace muchos años “Naveguemos, el mar es invención de nuestra barca” (IBN AL BARUDI).

El clown es la parte de nuestro ser más intuitiva puesto que no analiza, juzga, ni valora, solamente siente, se muestra y actúa espontáneamente. Y además está en contacto con nuestra parte más espiritual, ya que vive profundamente su intimidad y se integra intuitivamente en su propio mundo emocional, para así sentir, a su vez, el mundo que le rodea e integrarse en él de manera orgánica (Sánchez Velasco, 2016: 20-21).

Al igual que ellos, la directora apuesta por esta disciplina que aumenta la creatividad, autoestima y habilidades sociales.

3. LA INNOVACIÓN: ROTUNDA HISTORIA Y ESPONTAGAS

La actriz ha impulsado la disciplina de la improvisación mediante la organización de festivales y participación en encuentros. Además, como muestra de ello, ha donado libros de improvisación y teatro espontáneo al centro de documentación de artes Galván. En esta obra, la artista apostó por la dignificación de la improvisación como arte teatral, que trasciende más allá del mero entretenimiento. Es destacable mencionar escénicas de Andalucía, puesto que no contaban con el suficiente material de referencia. Davis utiliza esta técnica porque la considera dinámica, cooperativa y creativa.

El teatro de improvisación nos enseña a confiar en nuestras propias ideas y en las de los demás, a lanzarse a lo desconocido, imagina, escuchar, crecer en las ideas de otras personas, a trabajar todos a una para un objetivo común, a explorar nuevos límites, a respetar y valorar a las otras personas (Davis, 2016).

La psicóloga social también apuesta por el clown. En su trayectoria ha observado que sólo en algunas convocatorias de festivales, ferias, diputaciones se incluye la categoría *clown*; sin embargo en ninguna se registra el teatro espontáneo, ni de improvisación. El clown, de historia masculina, ha comenzado una nueva etapa en España gracias a mujeres como Pepa Plana, Amaia Prieto, Pepa Díaz-Meco o Virginia Imaz fundadora de la compañía Oihulari Klowm. Desde sus inicios el *clown* se transmitía de generación en generación, de padres a hijos. Desde que hace 30 años el clown abandonó la exclusividad de la pista de arena como espacio de presentación y se subió a los escenarios de los teatros, las mujeres comenzaron a formar parte del llamado movimiento del “Nuevo Clown”. Tal y como afirma la actriz: “Las payasas aportan grandes dosis de ternura, se atreven a mirarse y a reflejar sus problemas y opiniones en escena. Las mujeres hemos avanzado en nuestra lucha por la igualdad pero aún no estamos en paridad” (Davis, 2016).

En sus espectáculos de teatro espontáneo reciben propuestas del público y las interpretan con música en directo. Entre las impulsoras del teatro espontáneo en España, primeramente podemos mencionar a Ana María Fernández en Salamanca (*Entrespejos*) y Davis en Sevilla (*La Barca*). A estas, se suman Alejandra Barbarelli

en Madrid (*Impronta*) y Cristina Domínguez también en Sevilla (*Transcreea*). Se trata de un teatro de corte social donde priorizan el compromiso con las historias de la gente. La compañía *Espontangas* está compuesta íntegramente por mujeres y surge a partir de un grupo de alumnas de *La Barca Otro Teatro*, en el que Davis también se integró, como actriz y directora: “Cada una de las funciones se concibe como un juego de espejos, en el que los espectadores se reflejan unos en otros. Además, escuchamos las voces, anécdotas, sentimientos, recuerdos de los participantes en definitiva, rescatamos el valor de sus historias” (Davis, 2016). A la actriz le surge la idea de crear *Rotunda Historia* después de presenciar un maravilloso solo de improvisación de Omar Argentino que en España no es frecuente encontrar muchos solos de improvisación y aún menos interpretados por mujeres. Este proyecto surge porque la actriz anhelaba subirse al escenario inspirada en la magia del público, vivir el vértigo del salto al vacío, y a la vez, acercarse a géneros literarios y estilos que trascendiesen la comedia. La intérprete confiesa que la implicación y la profesionalidad de Javier Durán (miembro de la compañía *Improductivos*) le hicieron que contara con su dirección. Durante la gestación se sumó Gregorio M. Toral, un maravilloso pianista que aceptó el reto de transformarse en músico improvisador.

Indiscutiblemente, llegar a tener éxito y poder vivir del teatro también tiene sus desventajas puesto que difícilmente podrá compaginar su vida profesional con la personal. La actriz reconoce que cuando se planteó la posibilidad de la maternidad, la idea le pareció totalmente incompatible con su trabajo:

Ser emprendedora, en general y en artes escénicas en particular, me requería casi el 100% de mi tiempo. No sólo soy mujer, soy extranjera (sin contactos por familiaridad o historia) y me dedico a disciplinas en desarrollo. Tengo a mi favor ser latinoamericana, es decir, estar acostumbrada a contextos adversos, a la autogestión y falta de apoyo. Traigo entrenamiento previo. En segundo lugar, los impuestos asfixian, no hay una política de ayudas ni fortalecimiento de la actividad cultural (Davis, 2016).

Esta falta de apoyo hace que “En líneas generales, [...] las mujeres artistas se sitúan en una encrucijada en la que se debaten entre priorizar su vida laboral o su vida familiar y personal mientras que los hombres no se enfrentan a estas situaciones” (Veiga Barrio, 2010: 67-68). El teatro es una profesión bastante sacrificada para las mujeres y difícilmente compatible con la vida familiar. La dramaturga y directora de escena Juana Escabias también reflexiona sobre la dificultad que supone vivir del teatro:

En la España del siglo XXI es complicadísimo. La crisis nos castiga. Por otro lado, quienes hacemos cultura estamos recibiendo un escarmiento político por parte del actual gobierno: que considera la cultura y el libre pensamiento enemigos personales” (Escabias en Martín Clavijo, 2014: 309).

Como mujer y emprendedora, la actriz se ha enfrentado a numerosas dificultades para poder sacar adelante su proyecto empresarial teatral. Veiga Barrio explica que esta situación las conduce a experimentar una sensación de culpa, debido al modelo patriarcal impuesto por la sociedad:

Este sentimiento de culpabilidad, desde nuestro punto de vista, tendría una estrecha relación con el papel social que la sociedad asigna a las mujeres y lo que se espera de ellas. Ellas se apartan del modelo convencional de mujer/ trabajadora/ madre y, sin ser muy conscientes de este hecho, sus aspiraciones personales y profesionales chocan con las expectativas y comportamientos que la sociedad patriarcal vuelca sobre las mujeres (Veiga Barrio, 2010: 105).

4. EL TEATRO COMO ESTRATEGIA DE CONCIENCIACIÓN DE GÉNERO

Las dramaturgas son las figuras que han logrado alcanzar más prestigio históricamente, según O'Connor "La notable corriente de dramaturgas que surge en el periodo democrático (desde 1978 hasta nuestros días) continúa hoy su curso ascendente [...]" (1978: 13). En España, en la dictadura franquista³ habían sufrido una discriminación tanto moral como política:

La censura para las mujeres dramaturgas durante la dictadura franquista era doble, porque a la censura política se sumaba la moral. La sociedad española del momento no estaba preparada para asumir que la mujer dramaturga, tuviera el derecho de dirigir un equipo de actores o la propia escena teatral (Vidal Egea, 2010: 64).

Sin embargo, tras la dictadura franquista, afortunadamente la mujer gozó de mayor libertad: "El cambio de régimen político operado a la muerte del general Franco en 1975 y la emancipación de una sociedad tanto tiempo amordazada favorecieron la presencia

³ Es destacable mencionar que las adaptaciones teatrales de escritoras británicas también fueron censuradas, como el caso de Emily Brontë y su obra *Cumbres Borrascosas*. Aurelio Tejedor solicitó la petición de la obra teatral en 1943 que en un principio fue denegada: "En 1943 se registran cuatro ingresos: uno la solicitud [Exp.: 7911-43] de autorización de una adaptación teatral llevada a cabo por Aurelio Tejedor en colaboración con Arturo Guasch, solicitud que se deniega en primera instancia" (Pajares Infante, 2007: 59). Esta pequeña obra teatral finalmente vio la luz en 1944 en *La Escena*³ (publicación mensual de obras teatrales, en concreto es la número 71, publicada el 1 de diciembre de 1944 en Barcelona). La obra está dividida en tres actos y un epílogo; concretamente fue la última obra teatral publicada de la colección, el primer número se publica el 1 de abril de 1941 (Azcune, 2009: 21). Las publicaciones aparecían con una regularidad bastante rigurosa hasta el número 66 de la colección (15 de enero de 1944); a partir de este número las publicaciones fueron más irregulares. La Guerra Civil española (1936-39) interrumpió la publicación de las colecciones teatrales que aún aparecían en 1936. En los primeros años de la posguerra continúa la publicación de las comedias y es destacable mencionar que de las colecciones anteriores a la guerra solo sobrevivió *Teatro Selecto* —aunque el autor especifica que con algunos cambios— y desaparecieron *Teatro Frívolo* y *La Farsa*. Sin embargo aparecieron algunas novedosas colecciones como *Talía*, *La Escena*, *Biblioteca Teatral*, *La farándula*, *Las Máscaras*, *Proscenio*, *Éxito* y *Teatro* (Azcune, 2009: 14). Según este autor la nueva publicación de estas obras teatrales era una señal evidente de la importancia que tenía el teatro aún en aquella época.

de las individualidades y con ello se concedió voz pública a la mujer" (Virtudes Serrano, 2004: 562). Es destacable mencionar que un gran número de dramaturgas han intentado concienciar a la sociedad sobre la importancia de la violencia de género. Entre ellas, en primer lugar debemos hacer referencia a la poetisa Patricia Ariza, que según afirma Bolaños es: "[...] una de las directoras y dramaturgas que ha impulsado el teatro de género en Colombia, y en especial ha sido una colaboradora incondicional con el Teatro La Máscara" (2010: 39). En segundo lugar, también se debe mencionar a grandes dramaturgas como Paloma Pedro que en su obra, *La noche que ilumina* (1995) denuncia el abuso diario al que muchas mujeres están sometidas:

[...] las mujeres en situación de violencia de género son atacadas a diario, no a causa de las drogas, el alcohol o una supuesta patología de los agresores, sino porque sus compañeros o excompañeros han heredado un rol de dominación androcéntrico y discriminatorio de la mujer (García-Pascual, 2010: 264).

Otro ejemplo es el estudio de Dominique Moreno con su obra *Roles femeninos en el teatro contemporáneo español. Construcciones desde la violencia de género (de 2002 a 2012)* (Pascual, sin fecha) que fue galardonada con el Premio Leonor de Guzmán de la Universidad de Córdoba. La prestigiosa dramaturga Itziar Pascual también apuesta por la defensa de la igualdad de género en *Pared*, cuya producción obtuvo el IV premio de Teatro Madrid Sur (2004) (Cordone, sin fecha).

Pared (2004), de Pascual, clama por la consideración de esta violencia como delito público, recuerda el pasado de atropellos de derechos vividos por generaciones anteriores y presenta a una de sus coprotagonistas, no sólo maltratada por su marido, sino también por su hijo (García-Pascual, 2010: 264).

En esta búsqueda por la denuncia al maltrato, también han surgido adaptaciones teatrales, tales como *La historia de amor del siglo* de la escritora finlandesa *Märta Tikkanen* que se publicó por primera vez en 1978. Numerosas representaciones se han basado en el poemario que cuenta la historia de una mujer y a la vez de muchas, en su recorrido como parejas de un amor alcohólico y violento.

Davis también ha participado en esta transformación social con los siguientes espectáculos. En primer lugar representó con la compañía sevillana *Dos Luna Teatro*, *La travesía de la dama blanca*, dirigida por Mariana González (2008) en la que afronta la violencia de género mediante un lenguaje gestual.

Tengo este recuerdo grabado: recibía a mi compañera, la cargaba sobre mi espalda para llevarla a casa y la cuidaba hasta que se recuperaba. Más tarde, la veía regar las poquitas flores que le quedaban, en un canto a la esperanza, a la vida que se regeneraba cada vez (Davis, 2016).

La representación de esta performance siempre la conducía a un estado de confusión (a veces se quedaba sentada pensativa, llorando o temblando después de la actuación). Su personaje era la acompañante que permanecía cerca de una mujer que, desgraciadamente y como ocurre en la vida real, entra en el círculo de la violencia y padece una situación de aislamiento de la que no es capaz de salir: También junto a esta compañía representó *Las tres flores de la costa*, dirigida por David Fernández (2009), en la que a través de un lenguaje humorístico abordaron la masculinización de la mujer como camino de poder y reconocimiento y también dificultades de distinta índole que debe afrontar.

En segundo lugar, nos detendremos en su performance con *Páginas Violeta*. La actriz conoció a Teresa Alba, la presidenta de *Páginas Violeta*⁴ en una función de *Rotunda Historia*. Esta asociación ha sido el apoyo más importante que ha recibido hasta el momento, con quienes ha producido el espectáculo *Linaje*⁵. *Otra mirada sobre la violencia de género*. A Teresa Alba le propusieron montar un espectáculo contra la violencia de género a partir de su texto “Elegía por las mujeres muertas” y contó con su participación⁶. *Linaje* nace de la desesperación de las mujeres y actriz define la función como “un grito desgarrado, impotente, desolador, que me habita en las entrañas, en una maraña de recuerdos y de marcas invisibles” (Davis, 2016). Con el propósito de atenuar el horror de la violencia sintió la necesidad de dotar de belleza a la obra e insertó danza. El espectáculo contó con la colaboración Mercedes Velazco Rubio y ambas construyeron un camino entre la realidad y la ficción que narra la historia de Antonia desde su bisabuela, su abuela y su madre, hasta llegar a ella. El espectador se enfrenta a la mirada de la niña que observa, que vive una experiencia traumática, oye golpes, ve a su madre lastimada, vive con miedo. El personaje de Mercedes simboliza la fuerza interior de Antonia y a la vez la de todas las mujeres; en definitiva, el espectáculo refleja el modo en el que los adultos abordan la violencia de género.

La obra es un testimonio y sobre todo, un acto de liberación, un grito que busca estremecer los cimientos del horror. En ocasiones desconocemos su origen e incluso podemos tener formas de violencia internalizadas (hacia nosotras mismas u otras personas) y no darnos cuenta (Davis, 2016).

4.1. El género desde el humor: A Todo Trapo

4 Cada vez hay un mayor número de asociaciones como Páginas Violeta que lucha por la igualdad de oportunidades y ha puesto en marcha la plataforma Escenaria con el propósito de difundir el trabajo de las mujeres.

5 Se puede visionar Linaje en <https://www.youtube.com/watch?v=jHJqDzgLt4E>

6 El texto había sido recitado por la prestigiosa actriz Carmen Troncoso y se había puesto en escena con anterioridad en Flores de hierro.

Davis es la autora de *A todo trapo*, una obra que refleja la vida polifacética de la gran parte de las mujeres de clase media. En todo momento, la actriz alterna el clown y el humor y su propósito es “mostrar las contradicciones de la mujer en la edad adulta y los diferentes estados de ánimo” (Davis, 2016). Con el paso de los años, algunos personajes fueron cambiando y al llegar a España, dos de ellos desaparecieron del espectáculo, puesto que no encajaban en el imaginario colectivo local. El lenguaje también sufrió modificaciones teniendo en cuenta que las variedades lingüísticas del argentino y andaluz:

A todo trapo es la obra teatral que más satisfacciones me ha dado. Me acompaña hace 16 años, nos hemos adaptado juntas a todos los cambios: de país, con el consecuente cambio de lenguaje, de personajes, de etapas de mi vida, de espacios, de equipo técnico (Davis, 2016).

En este espectáculo, Davis reflexiona sobre la capacidad del teatro como espacio para la deconstrucción y la reconstrucción de los géneros, como vehículo para el encuentro entre personas más allá de la identidad sexual de cada una y como herramienta para la comunicación y la transformación en un momento de tanta efervescencia social como el actual.

Interpreto a una mujer trabajadora que, al mismo tiempo, sueña con el amor. Creo que hasta la más fuerte e independiente de las mujeres sigue esperando al amor de su vida. Nosotras, las mujeres entre los “veintilargos” y los cincuenta y pico hemos crecido con un pensamiento machista [...] tiene que llegar el príncipe azul, tenemos que ser buenas amas de casa (Davis, 2016).

Ella cree que podemos enfrentarnos a esta realidad impuesta por la sociedad patriarcal con humor. En *A todo trapo*, se ríe de mí misma, permite que el espectador también lo haga y así todos se van encontrando en una u otra de las facetas que presenta el espectáculo:

Mi espectáculo *A todo trapo* me permite más que hablar de género en el teatro, hablar de género desde el humor. Siempre me defino más como “grupalista” o “humorista”. No puedo decir que lo que yo hago es típico de las mujeres, porque las mujeres hacen todo tipo de teatro, resultado de una larga lucha. Antes las mujeres siempre ocupábamos papeles muy estigmatizados y ahora, desde que somos dramaturgas y directoras y no sólo actrices, por un lado han cambiado los criterios en el *casting* –y ya no hay que seducir necesariamente al director, podemos juzgar directamente la capacidad de la intérprete– y, por otro, podemos contar cosas, cosas que no solamente nos interesan a nosotras, sino que interesan a todas y todos, pero desde una mirada femenina (Davis, 2016).

El clown está también presente en la obra. Davis encuentra un paralelismo entre el lugar histórico de la mujer en la corte y el del bufón. La mujer, como el bufón, es quien más ha sufrido en esta sociedad en la que siempre se la relegó a una posición marginal: censuraron su palabra y anularon su ser.

¿Cuántas mujeres –y me gustaría hablar de ello en pasado, pero sigue siendo presente– al levantar la voz son ridiculizadas, anuladas? ¿Cuántas fueron quemadas en el pasado? Los médicos eran médicos y las brujas eran brujas. Curaban con lo mismo, hacían lo mismo, pero las brujas acababan en la hoguera. Era una forma de silenciarnos. Por eso el riesgo de la mujer ha sido el mismo que el del bufón: salir de ese pantano, de ese destierro, de esa nada que es peor que la nada, de ese castigo, y volver a pasar por el castigo. Las mujeres pasaron por ello durante siglos hasta que algunas lograron que se empezara a validar su palabra (Davis, 2016).

La mujer por haber sobrevivido a ello, por haber ido hacia delante, posee una gran fortaleza. Falcón O’Neil define las restricciones que siguen padeciendo las mujeres en la sociedad actual:

Esta es la gran conquista que logran las mujeres después de doscientos años de luchas: la libertad de independizarse de la tutela y opresión del padre, del marido, del hijo. Una vez rotas las cadenas, la libertad les supone encontrarse a campo abierto, sin amo, pero también sin protección, en un mundo masculino dominado por la desigualdad en el reparto de la riqueza, por la competencia laboral y la agresividad machista, pero manteniendo sus obligaciones reproductoras y de trabajadoras domésticas (Falcón O’Neil, 2014: 55).

La realidad que describe Falcón O’Neil se expone en *A Todo Trapo*. Davis interpreta a la mujer actual, que tiene un trabajo de ocho horas; si no tiene hijos, se ve obligada a trabajar diez o doce, y si los tiene, cuando sale del trabajo debe, además, ser madre y compartirlo con el trabajo del hogar. Como actriz y autora reconoce que la obra desprende humor femenino y que no concibe el hecho de crear una obra sin que su mirada de mujer permanezca impresa: “No creo que ninguna una actriz pueda representar una obra que no la refleje, sería una falacia. Aunque interpretes Hamlet, estás ahí, porque el Hamlet que tú interpreta te refleja y porque nunca hay dos *Hamlets* iguales o dos *Antígonas* o *Bernardas*” (Davis, 2016). Como mujer, ha demostrado poseer sensibilidad y fortaleza suficiente para mostrar su propia mirada ante la igualdad de género, aunque desgraciadamente haya crecido y trabajado en ambientes machistas durante mucho tiempo.

No creo que los hombres no sean sensibles, creo que no están educados para reconocer esa sensibilidad, porque lo social no se lo permite y porque los medios de comunicación no hacen más que reforzar permanentemente esa etiqueta de masculinidad, de la misma manera que imponen una mirada femenina que es frágil o superficial. No obstante, si las mujeres pudimos dar el salto, ahora les toca a los hombres darlo. Somos las generaciones que más estamos viviendo la contradicción y la lucha dialéctica entre ambos extremos en nuestra manera de construir nuestra feminidad (Davis, 2016).

Sin embargo, existe la posibilidad de afrontar esta realidad con humor. En *A todo trapo*, cuando se ríe de sí misma, permite que el espectador también se ría y así se encuentran en una u otra de las facetas que presenta el espectáculo. “Las mujeres siempre hemos mostrado una gran capacidad de complicidad silenciosa, porque históricamente nuestra complicidad ha sido silenciada” (Davis, 2016).

Desgraciadamente, numerosos casos de mujeres se “invisibilizaron” como medida para sobrevivir lo cual no quiere decir que se colocaran en una postura real de sumisión.

A lo largo de la historia, las mujeres, en ese impulso por sobrevivir, han generado códigos de encuentro. Me viene ahora a la mente la imagen de las mujeres bordando juntas, preparando ajuares [...] Los hombres no sabían lo que pasaba entre ellas y no podían ni imaginar lo que ocurría más allá del silencio [...] (Davis, 2016)

Actualmente, contamos con medios de comunicación más abiertos, tenemos más posibilidad de ser visibles y además tenemos a nuestra disposición la herramienta del humor.

El humor es una forma de resistencia y de reflexión. A menudo me veo en la necesidad de aclarar que mi forma de ver el teatro, el teatro que yo hago, no quiere decir que no crea en las demás formas de hacer teatro, que me parecen magníficas todas –todo el arte me parece indispensable para cualquier sociedad. Desde el humor podemos generar un clima de confianza con el espectador (Davis, 2016).

Además del humor, Davis trabaja con un formato reducido puesto que le permite un acercamiento con el público y ese contacto es lo que en realidad nutre al espectáculo:

En el espectáculo se genera un espacio íntimo donde me río a la vez que muestro mis desgracias –y me desnudo ante el espectador, para ello es necesario generar un clima de confianza. El mundo real es subjetivo, de modo que yo trabajo desde mi mundo real a la vez que genero un juego de confianza con el espectador en el que el que este disfruta (Davis, 2016).

La actriz siente que al revelar al público su condición sexual se crea automáticamente una barrera con parte de él. Entonces, intenta desnudarse aún más: les narra su vida y cómo la ha vivido e incluso les hace partícipes de su primera experiencia con una mujer. Experiencia que ella la califica de extraña y es el público quien le añade connotaciones despectivas. Se puede considerar esta cuestión desde la igualdad pero también es importante recordar que todo ello nace de un ejercicio de confianza.

El mundo real no existe pero existe nuestra mirada sobre él. De modo que yo trabajo en mi mundo real a la vez que creo un juego de confianza con el espectador en el que este disfruta. Ojalá llegué el día que un hombre o una mujer heterosexual, bisexual o pentasexual reflexione sobre su condición sexual en su espectáculo no se sienta prejuzgado de antemano (Davis, 2016).

5. CONCLUSIONES

Indiscutiblemente, con el paso del tiempo el trabajo de las dramaturgas ha sido más valorado por la sociedad; no obstante, otras profesionales no han logrado alcanzar su merecido reconocimiento. En primer lugar, nos hemos detenido en analizar el caso de una psicóloga social de origen argentino que gracias a su esfuerzo ha logrado poner

en marcha su propia compañía de teatral, la *Barca Otro Teatro* de la que surge una segunda: *Espontagas*. La directora trabaja con la técnica de improvisación y clown que mejora las competencias comunicativas y sociales del alumnado. En segundo lugar, hemos analizado su faceta artística con la que pretende concienciar a la sociedad sobre la importancia de la educación en la igualdad de género. En este caso, nos hemos detenido en su trabajo en la compañía *Dos Lunas Teatro* con la producción de *La travesía de la dama blanca* (2008) y *Las tres flores de la costa* (2009). Como autora de la obra *A Todo Trapo Davis* muestra su propia mirada ante la igualdad de género en una época de transformación social. En definitiva, hemos pretendido visibilizar la trayectoria profesional de Davis para que su trabajo, como el de otras muchas mujeres en las artes escénicas sea valorado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azcune, V., *Las pequeñas colecciones teatrales de posguerra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2009.
- Bolaños, L., "Patricia Ariza: una polifonía de resistencia artística", *Lenguajes teatrales* Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas. Cádiz, Dora Sales, 2010, pp. 35-39.
- Cenizo Rodríguez, M., Moral del Arroyo, G., Varo Baena, R., "El teatro como medio de sensibilización contra la violencia de género en la adolescencia (Estudio exploratorio sobre el uso de la obra de teatro Ante el espejo como herramienta de prevención y sensibilización", *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, 11-12, 2011, pp. 255-267.
- Cordone, G., *Cuerpos reales y cuerpos virtuales en Pared*, de Itziar Pascual. Internet. 01-06-2016. <<http://parnaseo2.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/Cordone.pdf>>.
- Davis, P., *Entrevista concedida inédita*, 2016.
- Dora Sales, D., *El teatro, campo de fuerza y juego experimental*, Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas. Cádiz: Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 2014.
- , *El compromiso a escena*. Cádiz, Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas (12-2008, Cádiz). Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor, 2009.
- Falcón, L., *Los nuevos machismos*. Barcelona, Editorial UOC, 2014.
- Fernández Morales, M. *El teatro como práctica ideológica. Violencia de género/ violencia política en la escena estadounidense contemporánea*. España: Ediuono Universidad de Oviedo, 2005.

- García-Pascual, R., "Sensibilización y denuncia de malos tratos en el teatro español contemporáneo: Paloma Pedrero e Itziar Pascual", *Revista Anagnórisis*, 1, 2010.
- Jara, J., *El clown, un navegante de las emociones*. Barcelona: Octaedro, 2014.
- Laferrière, G., *La pedagogía puesta en escena*. Ciudad Real: Ñaque, 1997.
- Martín Clavijo, M., "Entrevista a Juana Escabias., dramaturga en escena", *Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres*, II (2014), pp. 305-322. Internet. 15 -06-2016 <http://www.anagnorisis.es/pdfs/Raquel_Garcia-Pascual.pdf>.
- O'Connor, P. W., *One-act Spanish plays by women about women. Mujeres Sobre Mujeres, Teatro Breve Español*. Edición bilingüe. Traducción de Patricia Walker O'Connor. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Páginas Violeta (Asociación). Internet <<http://paginasvioleta.org/>>.
- Pajares Infante, E., "Traducción y censura: Cumbres borrascosas en la dictadura franquista", *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*. Bilbao: Universidad del País Vasco; Universidad de León, 2007. Internet 11-06-2016. <https://addi.ehu.es/bitstream/10810/10159/4/PAJARES%20INFANTE,%20E_Traducci%C3%B3n%20y%20censura.pdf>, pp 49-103.
- Proaño, L., *Espacios de representación*, Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, Cádiz, Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2006.
- Sánchez Velasco, A., *La Dramatización como Estrategia para la Mejora de la Competencia Comunicativa: Una Investigación en Educación Secundaria desde las Técnicas de Improvisación y Clown*. Murcia, Universidad de Murcia (2016). Internet. 22-05-2016. <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/366514/TASV.pdf?sequence=1>>.
- Serrano, V. "Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión", *Arbor* CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), 561-572 pp. Internet. 18-06-2016. <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/595/597>>.

DESMONTANDO TÓPICOS: MUJERES CONSTRUCTORAS

TOPICAL REMOVING: WOMEN BUILDERS

Carmen Romero Rodríguez
ESAD Galicia

RESUMEN:

No sabemos si fue una de sus ideas cuando empezaron en esto. Pero desde luego estas tres mujeres desmontan tópicos en cada escenografía que construyen. Cuando alguien encarga la construcción de una escenografía o parte de ella dice: “voy a mandar la construcción al herrero ó al carpintero”, sin embargo a Laura Iturralde, a Montse Piñeiro y a Ana Duarte no les hace falta decir tal cosa. Ellas son carpinteras, herreras y constructoras de todo aquello que se les presente.

PALABRAS CLAVE:

Tópicos, escenógrafas, constructoras, Galicia.

ABSTRACT:

We do not know if it was one of his ideas when they started this. But of course these three women dismantled topics in each building scenery. When someone orders the construction of a stage or part of it says: “I will send building the blacksmith or the carpenter”, but Laura Iturralde, Montse Piñeiro and Ana Duarte do not need to say such a thing. They are carpenters, blacksmiths and builders of all that comes their way.

KEYWORDS:

Topical, scenography, construction, Galicia.



Estas mujeres comprometidas y trabajadoras tienen un nexo común, su centro de estudios: la Escola Superior de Arte Dramática de Galicia. Aquí se formaron como escenógrafas y empezaron su carrera desmontando tópicos. Se especializaron en la construcción de elementos escenográficos en madera, metal y fibra de vidrio. No necesitan de ninguna figura masculina para cargar o descargar material ni para utilizar una amoladora o un soldador eléctrico. Vamos a desgranar un poco el trabajo de cada una de ellas, viendo un ejemplo individualizado, para poder conocer sus escenografías. Ejemplos de obras teatrales en las que trabajaron y para las que construyeron utilizando madera, metal y otros materiales. Habiendo concluido sus estudios, estas tres escenógrafas empezaron a trabajar en el panorama teatral gallego y portugués en el año 2013 y desde entonces no han parado.

1. LAURA ROMERO ITURRALDE

Viguesa interesada desde pequeña por las artes plásticas, se matricula en la ESAD de Galicia en el primer año que abren la especialidad de escenografía. Amante del teatro, decide aunar sus dos pasiones y convertirse en escenógrafa. Aunque también interesada por la parte visual referida a proyecciones y vídeos en directo, decide adentrarse en el mundo constructivo tras una estadía Erasmus en la ESMAE de Oporto. Es allí donde conoce el taller de soldadura y complementa sus conocimientos en carpintería escénica.

1.2. LISTO PARA SENTENZA (HENRIK SVINDEL)

Es con el grupo de teatro *Triatrerros*, bajo la dirección de Sergio Macías, cuando diseña y construye su primera escenografía ella sola, sin la dependencia de una institución académica.

Para esta ocasión, decide crear varias alturas con estructuras de tubo cuadrado de hierro. Suelda el hierro en formas cuadrangulares de diferentes tamaños y las termina con una superficie de tablero de contrachapado de madera en la parte superior, para que las actrices y los actores puedan subirse sobre ellas. Los tamaños son proporcionales entre sí, de manera que en un momento determinado de la obra teatral, pueden colocarse unas dentro de otras a modo de “muñeca rusa”, lo que proporciona cierto dinamismo a esta obra cargada de fuertes emociones y una notable crítica a la corrupción.

2. ANA FILIPA DO CARMO DUARTE

Esta portuguesa nacida en Lagos, al sur de Portugal, comenzó a interesarse por el hecho teatral a través de la danza. Comprometida con las artes escénicas, se instaló en Vigo para poder estudiar escenografía, dado que el gallego es similar a su lengua



materna. Ya en el segundo curso de la carrera se dio cuenta de que lo que más le gustaba era la construcción escenográfica; las horas que más disfrutaba eran las de taller en la ESADG. En la actualidad, Ana sigue ampliando su formación realizando un master en Holanda relacionado con el mundo escenográfico.

2.1.A TEMPESTADE (W. SHAKESPEARE)

A Ana le encargaron la construcción de unos módulos, con ruedas, de cierta dimensión, para la adaptación en gallego de Daniel Salgado de La Tempestad de Shakespeare. Como tenía que dar la sensación de que los módulos eran pesados pero sin serlo, Ana tomó una solución constructiva usada en carpintería escénica para tal fin. Creó una estructura de listones de madera de 70 x 50 milímetros (en adelante mm) recubierta con tablero de contrachapado de 5 mm por la cara interior, que sólo era ornamental, y del mismo material, pero con un espesor de 15 mm por la cara exterior, que era la que necesitaba consistencia, por ser manipulada en escena. Después tintó los módulos con la ayuda de un compresor eléctrico. El resultado fue muy satisfactorio ya que en el color grisáceo del tinte resaltaba la indumentaria de los actores y actrices

3. MONTSERRAT PIÑEIRO TORRES

Montse, compañera de promoción de Laura Iturralde, venía de estudiar bachillerato artístico en su Sanxenxo natal. Interesada en el mundo plástico y en la ilustración, fue fundadora del grupo *Ilustrísima's* junto con otras compañeras de profesión. Afincada en Vigo para poder realizar sus estudios de escenografía, pronto empieza a destacar por su calidad artística en los diseños y construcciones que realiza. Interesada en la experimentación con nuevos materiales y en la investigación de creación de espacios escénicos diferentes.

3.1. Entre Nós (SONIA FERNÁNDEZ)

Sonia Fernández, directora teatral gallega, solicita la ayuda de Montse para representar en Vigo *Entre Nós*, traducida al castellano como *Entre Nosotras*, dado que en escena aparecían tres actrices que representaban las relaciones sentimentales entre tres mujeres. Montse empezó a investigar cómo crear un espacio con poco presupuesto dado que Sonia acababa de terminar sus estudios y los recursos eran limitados. Consiguió llenar toda una sala de teatro con cinta adhesiva enrollada sin ningún tipo de eje ni guía. Hablamos de una sala de 40 metros cuadrados envuelta en ese espacio a modo de tela de araña, construido sólo con las manos y varios rollos de cinta adhesiva transparente. Cuando las actrices golpeaban el entramado de cinta, todo el espacio escénico parecía temblar. El público quedaba envuelto en la representación escénica en

una atmósfera tétrica, gracias además a la iluminación, de la que también se encargó Montse.

BIBLIOGRAFÍA

Ramón Onsalo, M., Ríos Paniagua, A., & Traverso Cortés, J. (2013). Barreras de género en el desarrollo profesional de mujeres técnicas de la construcción. *Revista de la Construcción*, 12 (1), 87-99.

Sánchez, J. M. A. (2005). Importancia de las mujeres en la construcción. *Género y poder: diferentes experiencias, mismas preocupaciones*, 159.

Vieites, M. F. (2000). A Escola Superior de Arte Dramática de Galicia: Unha realidade posible e necesaria. *Eduga: revista galega do ensino*, (26), 163-182.

Vieites M. F. (2018). La formación en investigación escénica en la ESAD de Galicia. *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, (6), 131-151.



Revista Internacional de Culturas y Literaturas, abril 2016
ISSN: 1885-3625

AHOGARSE EN UN VASO DE AGUA

A TEMPEST IN A TEAPOT

Laura Rubio Galletero
Dramaturga

RESUMEN:

La presencia de las autoras dramáticas en escena se ha reafirmado en los últimos años. Se han empezado a tratar los “temas femeninos” como la importancia del cuerpo en el arte. Este artículo propone una partitura dramática para tomar conciencia del poder del cuerpo sin la angustia que supone demasiadas veces, el género femenino en la sociedad.

PALABRAS CLAVES:

Dramaturga, feminismo, encarnación, teatro.

ABSTRACT:

The presence of playwrights stage has been reaffirmed in recent years. They have begun to treat “women’s topics” such as the importance of the body in art. This article proposes a dramatic score to become aware of the power of the body without the anguish which is too often the female gender in society.

KEY WORD:

Playwright, feminism, embodiment, theatre.



Ligada está íntimamente la visión al ser (...) La experiencia es desde un ser, éste que es el hombre, éste que soy yo, que voy siendo en virtud de lo que veo y padezco y no de lo que razono y pienso. María Zambrano, *Los Bienaventurados*¹

1. AHOGARSE EN UN VASO DE AGUA. MARCO TEÓRICO.

Antes de presentar el contenido de esta ponencia, considero necesario redactar un marco contextual con los referentes teóricos manejados, para la elaboración de la Partitura que compartí durante las Jornadas. Si como analizo más adelante, el pensamiento no se produce ajeno a lo físico, los textos dramáticos no obvian el esqueleto teórico en el que se apoyan, aunque las capas de significación experiencial lo doten de identidad propia. Sin evitar algunas citas de importantes personalidades, no olvidemos que la labor artística trasciende y empuja el deseo creador desde el cuerpo en el que nace hacia la mirada de quien ahora lee.

En las mujeres se produce la siguiente paradoja. Nos han enseñado que la mente adquiere la forma del cuerpo. Por ello debemos cuidarlo, dominar sus excesos y embellecerlo hasta los límites estéticos. Debemos esforzarnos por ser bellas para ser sabias en una sociedad que disocia automáticamente mente de cuerpo en el que se nos encierra y del que no parecemos capaces de trascender, apegadas a lo más vulgar de la naturaleza.

La diferencia entre los hombres y las mujeres es como aquella entre los animales y las plantas. Los hombres corresponden a los animales, mientras que las mujeres corresponden a las plantas porque su desarrollo es más plácido y el principio que le subyace es la más bien vaga unidad de sentimiento... Las mujeres son educadas- ¿Quién sabe cómo?- de alguna manera inhalando las ideas, viviendo más que adquiriendo el conocimiento. El estatus de la hombría, por otro lado, es conseguido sólo por el esfuerzo del pensamiento y gran esfuerzo técnico (Hegel, 1975: 236)

La esclavitud del cuerpo de la mujer nos conduce a una pugna constante por la belleza para hacernos merecedoras del adjetivo "lista" que en la Historia oficial, se ha relacionado más con el verbo "adornar" que con "pensar". Oficialmente, por supuesto.

Marie Wollstonecraft daba la voz de alarma sobre la perjudicial educación a la que se sometía a las niñas a finales del Siglo XVIII, encerradas en "sus jaulas de oro". La jaula de oro era la normativa del entorno, la alianza matrimonial, y la férrea disciplina de la armonía en el cuerpo femenino.

Las mujeres gentiles son, hablando literalmente, esclavas de sus cuerpos, y se glorifican en su sometimiento. Las mujeres en todas partes están en este deplorable estado... enseñadas desde su infancia que la belleza es el centro de una mujer que la mente toma la forma del cuerpo y que, rondando alrededor de su jaula dorada, busca solamente adornar su prisión (Bordo, 1998:38)

¹ Editorial Siruela. Madrid. 1990. pp.30

El cuerpo aporta una perspectiva particular al pensamiento independientemente del género, que se produce condicionado por la memoria, la identidad y el contexto socio cultural.

El pensamiento no parte jamás del vacío sino en un sistema neuronal orgánico y personalizado. No elaboro el pensamiento desde un punto neutro (un no lugar) más próximo a un dios de cuerpo tradicionalmente masculino y por encima de la subjetividad, sino en la subjetividad misma. En donde sí entra la información propia de género como una información complementaria.

Si pensamos (pensamiento como acto físico consciente) en el cuerpo como espacio de producción desde el que elaborar una nueva subjetividad para revisar la realidad, tal y como lo plantean Cixous y Kristeva, no podemos luego, negar la presencia de ese cuerpo en todo el proceso creativo, menos aún en el hecho escénico donde se dan la mano idea y acción.

Recojo el término *embodiment* (traducido como "encarnación") según lo emplea Pierre Bordieu en el campo de la cultura, como "proceso material de interacción social" con toda su dimensión potencial para aplicarlo al hecho teatral. En el *embodiment* de las autoras se cruzan contextos y pretextos, del que no se pueden independizar a la hora de crear salgan o no, a escena.

Dentro de las distintas corrientes que observan la presencia del cuerpo como entidad activa en el proceso de pensamiento y generador de experiencias rescato a la imprescindible Judith Butler y su concepción del cuerpo como "encarnación de posibilidades que están condicionadas y circunscritas por una convención histórica" (Esteban, 2013:64) y como territorio político convertido en "poliedro de inteligibilidad" según lo acuña Michel Foucault para reforzar la siguiente hipótesis:

En la encarnación del propio cuerpo femenino (natural o transgénero) existe un acto puramente teatral. Ser mujer es "convertirse en mujer" ejecutando una performance única: la de adueñarse de un cuerpo que tradicionalmente se nos ha arrebatado. Hemos vivido en cautiverio (en poder del enemigo) amputando, censurando, asumiendo identidades que no nos correspondían. Transcribo la perífrasis "tomar el cuerpo" con la intención de rescatar el poder que nos ha atravesado una y otra vez, pasando de largo, traspasándonos.

Defiendo el uso del cuerpo como acto liberador consciente como antes lo fue represivo. Mucho se ha escrito sobre el papel pasivo de la mujer en su penitencia de hacerse a la manera de su época. La mujer ha sido doblemente reprimida, uno por formar parte del sistema, lo que Foucault denomina "Cuerpo presa" que disciplina el cuerpo para convertirlo en productor del sistema. Y un segundo dominio aplicado a la cuestión de género. Pero incluso en su dejarse vencer, ha habido acción en la mujer

porque al abrirse al otro y a sus discriminaciones impuestas se abre el cuerpo con todo el alma que conlleva. Por tanto, el cuerpo, terreno de discriminación clásico, también es terreno de resistencia. Y la resistencia es conflicto y el conflicto nos devuelve a lo teatral que es en definitiva, tierra viva.

Esta conversión del cuerpo femenino, del *yo receptor* en *yo actante* nos responsabiliza del cambio. Sin negar el abuso y la ilegalidad conocidas. Nos convierte en protagonistas de nuestra propia vida.

Desde el "Feminismo de la Diferencia sexual" se considera que en este protagonismo de la mujer la relación, entendida como intermediación entre los otros y las otras (sin exclusión) facilita su proceso hacia la libertad. Puede parecer un contrasentido si seguimos el concepto clásico de libertad, una definición de libertad que en palabras de Celia Amorós para la mujer "Normativiza lo estético en conflicto con los mensajes de independencia que recibimos" pero si la libertad femenina no se posiciona ni en el individualismo clásico ni en la fusión con la colectividad sino en la trascendencia de ambos, se asocia la relación a un proceso empoderador y completamente físico, ya que el cuerpo femenino:

Es un cuerpo abierto, abierto a lo otro, a lo distinto de sí, tanto si una mujer decide o acoge el ser madre como si no. La apertura que el cuerpo femenino señala es apertura a la mujer y es apertura al hombre: es, por tanto, apertura al dos. Ya que todos y todas nacemos de mujer (Rivera Garreta)

En el teatro contemporáneo la nueva presencia de las creadoras pasa necesariamente por el cuerpo. Ya se anticipó décadas antes en el ámbito del arte contemporáneo, terreno tradicionalmente misógino donde *performers* y artistas mujeres propusieron desde la década de los sesenta del pasado siglo acciones diversas con el cuerpo como elemento principal. Las artes escénicas no evitaron la presencia del cuerpo femenino, es más se unieron con las *performers* diluyendo muchas veces los límites de la escena ficción. Estas creadoras sitúan en el patriarcal panorama artístico el complejo y casi inexistente papel de la mujer artista, abriendo el interrogante de qué hacer con el cuerpo femenino como sujeto y no objeto.

No es objeto de este breve artículo resumir el recorrido histórico de la mujeres creadoras, sí resaltar que en la actualidad y en España se ha reabierto un debate escénico muy interesante y que sí es objeto de estas líneas, el cuerpo de la autora sin necesidad de la interpretación como elemento creador que puede ir desde la autoficción pasando por géneros performativos, danza contemporánea o territorios postdramáticos que por otra parte, no dejan de ser tradicionales si pensamos en el teatro de calle o en el clown donde el cuerpo de autoras e intérpretes se confunden.

Se ha hecho indiscutible en las artes escénicas la potencia del cuerpo como transformador, más relevante en las últimas décadas con el papel del bailarín pensador que lejos ya, de los meros repetidores de movimientos coreografiados, o al servicio de un repertorio alíen idea y movimiento, cuestionando la realidad en un debate de carácter ético.

han dejado de ser meros ejecutores para convertirse en personas que piensan con su cuerpo (...) la concepción de la mente como músculo y del pensamiento como algo que circula por el cuerpo ha vuelto a funcionar de manera productiva en los últimos años tanto en el ámbito de la danza como en el teatro (Sánchez, 1999:13)

En el diálogo entre cuerpo femenino y público recuperamos la idea de "Relación" para tender puentes que posibiliten una transformación positiva y duradera. Las artistas se abren a receptor:

Hablar de apertura es ofrece la posibilidad de traspasar el umbral. Somos cuerpo poroso y agujereado. Hay cosas que nos tocan y se quedan en el umbral, pero también pueden penetrarnos y atravesarnos. Así para que esta profundidad de la superficie sea posible, para que el contorno permanezca abierto y pueda revelar lo que de mundo hay en mí es necesario ir más allá de una relación de oposición o parecido, de proximidad o distancia. Tal vez no sea suficiente tocar, encontrarse en el umbral, sino traspasarlo, dejarnos atravesar (...) El cuerpo está en relación continua con el entorno (Sánchez Couso, 2011: 10)

El teatro hoy, preso en demasiadas ocasiones de la tiranía de la palabra (y escribe quien con las palabras vive) ha tardado más en concentrar el foco. La palabra no deja de alimentar el sistema binario de la sociedad occidental, una palabra con cuyo lenguaje alimenta el poder del deseo, deseo siempre patriarcal. Kristeva en "El deseo del lenguaje" observa siguiendo a Lacan esta separación de lo que emite la palabra, el organismo. La palabra es cetro del sistema y emblema de la cultura monoteísta. La palabra ejerce de falo, por simplificar conceptos. Por eso, muchas veces la palabra no es suficiente. Menos aún en escena donde el cuerpo se hace presente y donde el cuerpo de la mujer reclama espacios propios y compartidos en condición de igualdad.

En la búsqueda de una asunción del cuerpo, la escena es laboratorio y expositor para la comunidad. Dramaturgas actuales como Angélica Lidell se introducen en sus propias creaciones transformando la palabra en tiempo real, y dotándola de un vigor que sólo puede aportar el cuerpo vivo y palpitante, el cuerpo generador de sonido. Cuando la palabra no basta, aun siendo palabra dramática que nace respirando, lo aportará el cuerpo de quien sabe lo que quiere conseguir. No basta la palabra porque tradicionalmente ha sido espacio de masculinidad. La palabra la creaba el hombre a la cabeza del poder, o Dios, un hombre superior. Colonizar el terreno de la palabra

pasa necesariamente por reubicarnos en nuestro cuerpo como continente de identidad femenina para emitir desde él una palabra permeable como los cuerpos cuando se aproximan. Siempre se mantendrán esas fronteras, porque la historia queda como una cicatriz en las palabras, pero sí se podría estirar límites e interactuar con ellos.

Si digo hombre/mujer puede significar otra cosa. Algo pasado, o algo que yo estoy construyendo en el mismo instante de decir. Si digo libre, cuesta pronunciar la palabra: libre. Si digo silencio, lo rompo. Así que lo hago. Hago silencio (Silencio) como se escribe en un texto dramático para que en su interior lo haga quien lo lee o para que se calle quien lo expone.

Aquí la pieza escrita para las Jornadas de Artes escénicas y Género “Mujeres desde la tramoya”:

2. AHOGARSE EN UN VASO DE AGUA

2.1. Una partitura para supervivientes

Ésta soy yo, sin trampa ni cartón. Yo con mis debilidades y fracturas, con mis caries y contornos. Yo la que os mira. Yo la que es mirada.

Una mujer sale a escena, carga con el peso de la tradición aunque se refugie bajo un personaje. Late siempre y su corazón golpea contra el tabú.

Una mujer es una diana con mil centros. Prejuicios, miedos, paños mojados que sugieren la silueta a la vez, que la anulan.

La dramaturga sale a escena. Heme aquí. Cuando hay suerte, transmigro a otros cuerpos, expuestos en el santísimo sacramento de la representación. Hoy no la hubo.

Qué deciros. Pienso qué deciros. Y mientras pienso, el cuerpo permanece.

Partitura para supervivientes, lo he subtulado. Qué ironía más tremenda, la verdad.

¿Qué verdad?

La verdad que alojo en la palabra.

Os lo confieso, a menudo me resisto a seguir. Digo la palabra: Basta. Y en ese instante, la siento como verdad.

La lucha por la supervivencia escénica me agota. Ese terrible remar hacia un dios cuya ribera se aleja a medida que me voy acercando.

Yo soy mi peor enemiga.

En mí, mora una hija de puta, en venta a cualquier postor que me ofrezca una oportunidad laboral, la enésima. Si no me apetece culparme, culpo a mi madre por haberme transmitido un modelo aferrado al sacrificio.

Escribo personajes valientes pero soy cobarde al buscar fuera a quienes causan mi dolor. Tú que me censuras, tú que no me contratas. Tú me devuelves la imagen como un espejo. Escupo sobre la imagen. Ese rostro deformado se me parece más ahora.

Pido que cambien, qué inventen ellos. Trátame bien, merezco respeto, aunque tus insultos me suenen conocidos. Antes ya me habré insultado yo. He padecido la ofensa previa entre mis piernas cruzadas.

Me niego, me niego, me niego. Los gallos se quedan afónicos horas antes del amanecer.

No soy digna de crear aun teniendo talento. No es falsa humildad, es humildad genérica. Tal vez sea digna –murmullo- encerrándome yo misma en el cuarto de las escobas. Me alerta mi propio cuerpo: Solo me tienes (e ignorado) Me tienes sólo (y a solas).

No te tengo- le digo. Soy.

La palabra pronunciada me retumba dentro. Cualquier palabra. Probad a decir No. NO.

La palabra alcanza el aire desde un cuerpo que la arroja, la emite, la desliza entre los labios de carne.

Mi cuerpo elabora por tanto, una perspectiva indisoluble de mí que observa el fuera ¿Quién nos desterró del yo en el cuerpo? Mi cuerpo es lo único real. Lo estáis viendo.

Las palabras que invento en sonido y forma, son palabras veraces y palabras son. No estoy siendo infiel a la palabra aunque vivimos en la era de la palabra del Señor, vivimos en su palabra.

Las dramaturgas nos clavamos estas palabras en la carne, y nos las dejamos puestas. Cual Dolorosas buscamos que nos las arranquen para aliviarnos. Intérprete, toma mi espada ardiente, que hable por ti, haz el favor. El cuerpo de la autora se queda desnudo, palpitante, vacío de logros. Y emprende camino de nuevo buscando, siempre buscando para evitar el silencio.

Caigo. Me levanto con la boca manchada de barro y sangre, me limpio, arranco de nuevo y caigo. Una vez tras otra. Animal que tropieza con la misma piedra que debe tener en el zapato de tacón.

Es por culpa de nuestra animalidad. Animales dijeron que somos, la Iglesia y demás compañía. Culpa de la luna, la sombra, la loba interior que se desliza tras los muros. Animal en peligro de ser abatido por un disparo entre los ojos.

Quisiera colgar el pensamiento como una piel secándose al sol y descansar. Con el pensamiento me mato. Pienso acumulando conceptos, estudios feministas, eslóganes y productos vitamínicos. Acumulo con ellos bajo la cama una montaña de saberes que unas veces, funcionan como en el cuento de los colchones y el guisante y otras, como la montaña en la que quedarnos encajadas a lo Ellie de "Días Felices". Y todo por dejar de lado el cuerpo que siempre avisa de que algo no marcha bien. De ahí la respiración contenida, el miedo bajo la lengua, los músculos agarrotados. No hay tabla de ejercicios que nos refuerce la presencia social si no nos habitamos antes, como el que toma posesión de un reino que alcanza desde la tierra bajo nuestros pies hasta la última frontera. Tomar nuestro cuerpo para tomar la palabra.

Si partimos débiles al mundo ¿Cómo exigir fuera un sitio profesional? Llegamos a la fiesta tarde, mostrando unas manos dispuestas a fregar los cacharros sucios.

Ahogadas.

Digo sé, digo quiero, digo no quiero. Y yerro.

¿Sé, quiero, no quiero?

Yo no sé de teoría, sé de experiencia. Yo sé de teoría. Y no sé de experiencia.

Yo sé de palabras y soy experiencia. Yo soy palabra viva, divina por el milagro de resistir. Superviviente de la experiencia en mi cuerpo de mujer, es lo que tengo. No hay más.

"Ahogarse en un vaso de agua es el título" porque sucede en un vaso.

Ahogarse en un vaso de agua. Partitura para una superviviente (de pie en este vaso). El agua me cubre los pies. Está fría. Me sobran fuerzas para abrir los brazos y dibujar figuras hacia el cielo. Volaría pero la humedad me ha hinchado los tobillos y pesan. Mañana volaré, mañana.

El agua sube hasta las rodillas. Aún me queda libre el tronco para inclinarme ante las ofertas y la cabeza ardiente.

El agua me alcanza el pecho, se me ha hinchado el corazón no sé si de llanto o lluvia, de ganas, y flota. Mañana volaré, mañana.

Braceo entre paredes de cristal. Al otro lado, se transparenta el horizonte.

El agua me llega al cuello, sobre todo a final de mes. Mañana volaré, estoy a tiempo.

Soplo mi voz como una vela de cumpleaños. La superficie de fonemas se yergue en leves ondas. Suben hasta la boca. Bébeme- susurra el agua, y trago. Vaya si trago.

Peso hacia tierra, mientras pienso cómo salir a flote. Arriba, las palabras tiran del pensamiento que asoma como una bolla. Mañana volaré.

El pensamiento es leve. El cuerpo grave. ¿O era al revés?

Desciendo más y más hacia el silencio. Ése que antes evitaba. Y descubro en su centro la tibia furia del amor propio cayendo, hasta que mi pie izquierdo, parte indisoluble de mí toca fondo y me impulsa en sentido contrario (cualidad del pie izquierdo) para emerger por fin de este ahogo diario.

El vaso flota en el mar.

Volar, volaré. Mañana no. Hoy.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bordo, Susan. *"El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo"* University California Press, 1998.
- Butler, Judith. *"Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory"*; en Conboy, K.; Medina, N.; Stanbury, S. (eds.) *Writing on the body. Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, pp. 401-417, 1997.
- Esteban, Mari Luz. *"Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio"* Edicions Bellaterra, Barcelona, 2013.
- Foucault, Michel. *"El cuerpo utópico. Las heterotopías"* Colección Claves. Nueva Visión. Buenos Aires, 2010.
- Hegel, F. *"Principios de la filosofía del derecho"* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975.
- Moore, Henrietta L. *"Antropología y feminismo"* *Feminismos*. Cátedra, Universidad de Valencia, Madrid, 2009.
- Rivera Garretas, María Milagros. *"Signos de libertad femenina (En diálogo con la historia y la política masculinas)"* Internet: 24-06-2016 <<http://www.ub.edu/duoda/bvid/obras/Duoda.text.2012.02.0001.seccion10.html>>
- Sánchez Couso, Ana. *"Palabras íntimas, fragmentos"* Cit. En *"A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad"* Coord. Óscar Cornago. Ed. Continta me tienes, colección Escénicas, Pp. 103-123, 2011.
- Sánchez, José A. (Ed.) *"Desviaciones", Desviaciones*. Madrid, 1999.

TRAYECTORIA TEATRAL DE LA MUJER EN TÚNEZ: ANÁLISIS TEMÁTICO DE LAS OBRAS DE JALILA BACCAR

THE HISTORY OF TUNISIAN WOMEN IN THEATRE: THEMATIC ANALYSIS OF
JALILA BACCAR'S PLAYS

Encarnación Sánchez Arenas
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

El objetivo de este artículo es contribuir a una aproximación crítica a la obra dramática de Jalila Baccar partiendo de la idea de que su discurso dramático se concibe como una ruptura con la tradición literaria y teatral dominante. Los ejes temáticos de Jalila Baccar abarcan aspectos como los no-lands o la alteridad del otro: las alternativas occidente/oriente, blanco/negro, mujer/hombre constituyen los paradigmas de sus obras.

PALABRAS CLAVES:

Dramaturga árabe, teatro tunecino, no-lands, alteridad (u otredad).

ABSTRACT:

The aim of this article is to contribute to a critical approach to Jalila Baccar's play based on the idea that her dramatic discourse is conceived as a break with the dominant literary and theatrical tradition. Jalila Baccar's thematic axes cover aspects such as the no-lands or the otherness: The alternatives West / East, white / black, woman / man are the paradigms of her works.

KEY WORD:

Arab playwright, Tunisian drama, no-lands, otherness.

1. TRAYECTORIA TEATRAL DE LA MUJER EN TÚNEZ

A finales del siglo XIX la situación de la mujer tunecina era parecida al resto de las mujeres en el Magreb. Por las convenciones sociales de la tradición, a las mujeres se las excluía de todo acto público y teatral.

En 1910 ya aparece la primera compañía tunecina, "Echahama al-adabia", integrada por algunas actrices, que luego en 1912 integran "Al-adab", donde interpretan papeles secundarios en *Otelo*, *Romeo y Julieta* o *Hernani* (obras en versión árabe adaptadas por Hamdan).

Destacamos como actrices como Habiba Messika –nacida en Túnez en 1903-, al igual que la egipcia Fatima Ruchdi, asumían en la escena roles masculinos.

Durante la década de los treinta y los cuarenta destacan las adaptaciones en lengua árabe de obras extranjeras. La producción de textos era escasa. Prácticamente toda actividad teatral se limitaba al género cantado (las operetas). Se trata de un período en el que se multiplican los grupos regionales y las actrices se integran en el movimiento teatral del momento. Fadhila Khtimi, Wassila Sabri y Chafia Rochdi crean sus propias compañías, en 1928, 1940 y 1949, respectivamente (Harun Taher Yacoubi 2012, 70-71).

En 1955 se crea el primer grupo profesional "Al firqa al-baladiya" (Compañía municipal de la ciudad de Túnez), y los distintos grupos regionales que fueron apareciendo en la segunda mitad de los años 60 como son "Troupe de Sfax" (1966), "Troupe du Kef" (1967) o "Théâtre de Sud de Gafsa" (1972), entre otros, se crea una dinámica de incursión de actrices provenientes en su mayoría del vivero escolar, como consecuencia de la política educativa y cultural instaurada por el Presidente de la República Habib Bourguiba, pues el teatro empezó a enseñarse en las escuelas dentro de los parámetros que imponía el Estado, cuya política estaba orientada hacia el desarrollo educativo y cultural del país. Como ejemplo de esta tendencia destacamos a Jalila Baccar (Harun Taher Yacoubi 2012, 72).

En los años 70 se regenera el género teatral mediante la creación de nuevos grupos profesionales de diversas tendencias y estéticas. Destaca por ejemplo "Le Nouveau Théâtre de Tunis", fundado en 1975 por Jaziri, Mohamed Driss, Habib Masriki, Fadhel Jaïbi y Jalila Baccar. Ya empezamos a destacar el papel de la mujer, no solo en el ámbito interpretativo sino también en la dramaturgia y la dirección escénica. Destacan Nejja Querghi, actriz y directora de escena en "Théâtre de la terre", Raja Ben Ammar, actriz, dramaturga y directora de escena en "La Théâtre Phou" y, por último, Jalila Baccar, que tras la desintegración de "Le Nouveau Théâtre de Tunis" en los 80, emprende una intensa labor teatral junto a Fadhel Jaïbi. En 1993 ambos fundan *Familia Productions* llevando a cabo espectáculos de creación conjunta (Harun Taher Yacoubi 2012, 72-73).

Por tanto destacamos la evolución de la mujer tunecina en los escenarios que se ha producido en paralelo a su inserción social y política como ciudadana.

2. DATOS BIOGRÁFICOS SOBRE JALILA BACCAR

Nacida en Túnez capital en 1952, Jalila Baccar¹ pertenece a la generación de artistas que descubrieron el teatro en las aulas del colegio durante los años 60, período que coincide con la nueva reforma social y cultural promovida por el Presidente de la República, Habib Bourguiba, que incluye el desarrollo de las artes escénicas en Túnez. La autora, tras cursar estudios de Letras en la Escuela Normal Superior, decide dedicarse a la carrera de actriz. En 1973 se incorpora al “Théâtre Sud de Gafsa” (Teatro Sur de la ciudad de Gafsa), que es una compañía de carácter independiente subvencionada parcialmente por el Estado, donde coincide con el que será su esposo y compañero artístico Fadhel Jaïbi. En 1975 fundan (González Rebolledo 1991: 124) “Nouveau Théâtre de Tunis” (Fontaine 1983), primera compañía de carácter privado, que dura un década, ya que en los 80 se ramifica en grupos de diversas tendencias y métodos que confluyen en el denominado Teatro Independiente. Baccar y Jaïbi prosiguen en solitario, y en 1993 fundan “Familia Productions”² y llevan a cabo una intensa labor en el teatro. En 1998 Baccar firma la autoría de su primer texto dramático titulado *A la recherche de Aïda* (1998).

La obra de Jalila Baccar, concebida en escena y conjuntamente con Jaïbi, se inscribe dentro de lo que podemos calificar de compromiso social e ideológico. Componen un

1 Sus principales trabajos en teatro son Mohammed Ali Elhammi, Jha et l'orient en désarroi, La Jezia Hilalienne y El Borni wa El Atra, todas ellas en el Teatro del sur de Gafsa. En el nuevo Teatro de Túnez también ofreció numerosas obras como L'héritage, L'instruction o Ghasselet ennaouader. Y ya entrados los años 90 y 2000, Familia, Les amoureux du café désert, Soirée particulière, Junun, Coprs otages o Amnesia. En cine ha trabajado en Arab, de Fadhel Jaziri y Fadhel Jaïbi, en la La nuit sacrée, De Nicolas Klotz, o A la recherche d'Aïda, con Mohamed Malass, entre otras. Y en televisión, en Kamoucha, serie para niños de Fatma Skandrani, en Ghasselet ennaouader, del Nuevo Teatro de Túnez, o en Familia, de Familia Productions, Véase: Comunidad de Madrid, XXVIII Festival de otoño en primavera. Consultado el 10 de marzo de 2016 en: <http://www.madrid.org/fo/2011/es/prensa/pdf/dossier-completo.pdf>.

2 Fadhel Jaïbi, Jalila Baccar y Habib Bel Hedi fundaron en 1994 Familia Productions, compañía con la que han consolidado una estructura independiente de producción teatral y audiovisual en Túnez bajo el lema de “elitismo para todos”. Fadhel Jaïbi tiene veinte obras de teatro y cuatro películas, siendo una figura imprescindible del teatro árabe contemporáneo. Cofundador de Gafsa, director del Centre National d'Art Dramatique entre 1974 y 1978, cofundador en 1976 de Le Nouveau Théâtre (La primera compañía independiente de Túnez), es autor, profesor y director. Sus obras se han presentado en Túnez, Líbano, Egipto, Europa (Festival d' Avignon, Festspiele de Berlín, entre otros muchos festivales y teatros), Argentina y Corea. Entre sus títulos encontramos Comédia (1991), Familia (1993), Les amoureux du café désert (1995), Soirée Particulière (1997), Junun (2001) y Khamssoun (2007). Su teatro comprometido, incorruptible, de emociones, enérgico y convulso, se interroga sobre la condición del “homo tunisianus contemporáneo” y se expresa en una lengua múltiple (el árabe literario, el beduino o el dialecto tunecino urbano). En reconocimiento a su labor teatral, Jaïbi y Baccar han sido nombrados Caballeros de la Orden de las Artes y las Letras de Francia. Véase: Comunidad de Madrid, XXVIII Festival de otoño en primavera. Consultado el 10 de marzo de 2016 en: <http://www.madrid.org/fo/2011/es/prensa/pdf/dossier-completo.pdf>.

teatro que presenta una estética expresionista vinculada al teatro político de Bertold Brecht y al teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Su obra constituye un trabajo preciso y minucioso que no pierde el carácter trasgresor desde el interior, mostrando lo mostrable, diciendo lo que está permitido decir pero también aquello que prohíbe la censura. De hecho, en varias ocasiones Baccar y Jaïbi se vieron obligados a interrumpir una gira como por ejemplo sucedió en 2008 con el espectáculo *Khamssoun*. Estamos hablando de un período anterior a las revueltas sociales producidas recientemente en Túnez³ que marcan un antes y un después en lo que concierne a la libertad de expresión en este país -nos referimos a la denominada “revolución del jazmín”⁴, como detonante de la caída del poder del Presidente de la República tunecina, Ben Ali⁵ (14 de enero del 2011)- (Harun Taher Yacoubi 2012).

3 Por ello, se puede hablar de tres elementos diferentes por lo que respecta a la libertad de expresión y su regulación mediática tras las revueltas de 2011: primero, la legislación de la etapa anterior caracterizada por el control institucional sobre los derechos fundamentales y los medios de comunicación; esta legislación está siendo adecuada al nuevo marco constitucional, aunque ha sido base de encarcelación y acusación de diferentes periodistas. En segundo lugar encontramos la propia Constitución con la necesaria formulación del Tribunal Constitucional, esperada para 2015. En tercer lugar, se crearon normas e instituciones reguladoras para los medios de comunicación desde la caída de Ben Ali a la Constitución de 2014, para garantizar su papel durante la transición. Por lo que respecta a la libertad de asociación de enero a octubre de 2011 fueron creadas 1.700 asociaciones. Desde el inicio de las revueltas a mayo de 2014 han sido creadas 7.267 nuevas asociaciones, aunque con problemas coyunturales, debilidad, fragmentación, descoordinación, inestabilidad, etc. (Pérez Beltrán 2015, 76-82).

4 Hilda Varela denomina a la “Revolución de los jazmines” como un proceso inconcluso. El abandono del poder por parte de Ben Ali supuso un golpe de Estado Constitucional (como el de 1987 en contra de Bourguiba) como afirmaron diversas fuentes, pero el factor decisivo de la salida de Ben Ali no fue la Constitución, sino el papel jugado por el ejército, no implicó el fin del régimen, tomando en cuenta que los altos mandos militares y la élite política y económica siguieron manteniendo el poder. Con “la revolución de los jazmines” han sido indudables los signos de apertura: en septiembre de 2011 habían obtenido su registro un centenar de partidos políticos, de los cuales solo ocho existían antes de la caída de Ben Ali. Una veintena más no había podido lograr su registro -lo que puede implicar una peligrosa fragmentación de las fuerzas políticas-; más de 100 asociaciones políticas habían sido reconocidas y fueron autorizados 51 periódicos nuevos, lo que contrasta con los diez periódicos que fueron autorizados durante el régimen de Ben Ali. El Movimiento Islámico Ennahda (Renacimiento) obtuvo el triunfo en las elecciones, lo que representó un avance ante los denominados “secularistas”, que temen una radicalización del movimiento. Su competidor más cercano fue el centrista y “secularista” Partido Democrático Progresista (PDP). El proceso no concluyó, era necesario que hubiese respuestas concretas a las demandas de justicia y dignidad. VARELA, Hilda (2011) “Túnez: las raíces histórico-políticas de la “Revolución de los jazmines” en: XXIII Simposio Electrónico Internacional Medio Oriente y Norte de África: estados alterados y la geopolítica de la transformación, 7 de noviembre a 2 de diciembre de 2011. Documento de trabajo nº 75, Buenos Aires, diciembre de 2011. Internet: consultado 30-03-2016, en: http://www.ceid.edu.ar/serie/2011/CEID_DT_75_HILDA_VARELA_TUNEZ_LAS_RAICES_HISTORICO_POLIT_ICAS_DE_LA_REVOLUCION_DE_LOS_JAZMINES.pdf

5 Al llegar al poder Ben Ali amnistió a unos 2000 prisioneros políticos, la mayoría de ellos islamistas o de la “extrema izquierda”; sin embargo, esta tendencia democrática desaparece pronto, siendo sustituida por un autoritarismo político y por una represión social enorme. El temor a que el país sea gobernado por un partido islamista pervive con Ben Ali, el cual, es considerado como partido radical, violento y antidemocrático. En 1992, el partido An-Nahda fue ilegalizado y sus dirigentes perseguidos, forzados al exilio o encarcelados. Pero no solo es una cuestión que afecte al islamismo,

3. OBRA DRAMÁTICA

Jalila Baccar escribe *A la recherche de Aïda* en 1998. La obra, que fue escrita para conmemorar el 50 aniversario de *Nakba* (la creación del Estado de Israel en 1948), es un monólogo, articulado a modo de fluir de conciencia de una actriz tunecina que recorre los teatros desde Túnez hasta Beirut en busca de otra actriz, esta palestina, víctima del exilio, quien también busca sobre los escenarios su identidad y su memoria (Harun Taher Yacoubi 2012, 105).

En su obra *Araberlin*⁶ (fusión de Árabe y Berlín) Baccar cuestiona el contraste identitario mediante el enfrentamiento verbal y corporal de dos grupos sociales. Entre el Mundo Árabe y Occidente, esta obra presenta la dispersión de los puntos de vista, la ruptura y la brecha ideológica de ambos mundos. Dos ejes temáticos de la tolerancia y la emigración. Narra las peripecias de un estudiante palestino residente en El Líbano y con 25 años decide acabar sus estudios de arquitectura en Alemania. A su llegada a este nuevo país es interrogado por la policía y acusado de pertenecer a un grupo terrorista. Estos hechos impactarán en la familia desarrollándose un conflicto. *Araberlin* examina las corrientes cruzadas de la Primavera Árabe⁷ y sus consecuencias en todo el mundo

igual suerte corrieron partidos de la izquierda radical como El Partido Comunista de los Obreros Tunecinos o el Congreso por la República, fundado en 2001 por el famoso activista pro derechos humanos Moncef Marzuki (Pérez Beltrán 2012, 37-38).

6 AHLFORS, Elizabeth, "Araberlin : Posted on Jul 8, 2015 in Theater Reviews". Consultado el 11 de abril de 2016 en: <http://www.theaterpizzazz.com/araberlin/>.

7 La población opina que aunque se ha cortado la cabeza al régimen, la sangre de la dictadura sigue transcurriendo por las venas del país. No hay cabeza visible. Hay una lucha entre laicos e islamistas y el resto de la gente está en medio. Por culpa de ese enfrentamiento son los del viejo régimen los que intentan poner orden. La situación es cada vez más tensa. Gran parte de la ciudadanía comienza a mostrar signos de agotamiento ante la falta de avance de las promesas del gobierno islamista salido de las urnas. La situación económica se degrada, el paro alcanza el 20% de la población (40% en áreas rurales), el turismo no ha regresado al país y la corrupción sigue bien presente. Algunos habitantes expresan que lo único que se ha conseguido hasta ahora es la libertad de expresión. Han proliferado los medios de comunicación que pueden expresarse libremente, pero con esta libertad de expresión han llegado tertulias en las que se hace apología del terrorismo, alabando incluso la figura de Osama Bin Laden, como ocurrió durante una emisión de Ettunsia TV, o se lanzan rumores sin contrastar en la vieja y nueva prensa, creando un ambiente de caos informativo. El gobierno actual (una coalición denominada "la troika" con el partido islamista de Rashed Ganuchi, Ennahda, a la cabeza, asociado con el Congreso por la República (CPR) y el Foro Democrático por el Trabajo y las Libertades Al Takatol) se enfrasca en luchas de poder internas, mientras el partido opositor Nidda Tunes insiste en que el ejecutivo carece de legitimidad y exige la disolución del gobierno y la formación de un gobierno de salvación nacional. El debate en Túnez y en los foros de análisis internacionales se centra en la relación entre religión y Estado, el Islam moderado de Ganuchi y la amenaza del radicalismo islámico encarnado en la formación salafista ilegal Ansar Charía. Ansar Charía es el movimiento salafista tunecino que desde su creación en abril del 2011 aumenta sus filas en los barrios más desfavorecidos. La verdadera raíz del problema de la radicalización es de tipo socio económico, hay que solucionar esa carencia porque engrosan sus filas entre los más pobres. Las organizaciones feministas del país siguen movilizadas ante lo que consideran un retroceso en sus derechos con la llegada de Ennahda al poder. Denuncian que en el artículo 8º de la Constitución que se redacta incluye que el derecho a la vida es sagrado, prohibiendo la pena de muerte y el aborto en todos los casos, incluso en el de violación. Está inspirada en el Islam y marcada por un lenguaje misógino, no reconoce el hombre y la mujer, sino a la familia. Es más, hay un artículo que dice que el

árabe y más allá. Refleja el miedo, la desconfianza y el odio violento en la sociedad actual. Las identidades se vuelven confusas, culturas divididas (Harun Taher Yacoubi 2012, 106).

Hacemos mención ahora a la trilogía de Jalila Baccar que se inicia con *Khamsoun/ Corps Otages*, dirigida por Fadhel Jaïbi en el 2006. Una segunda parte con *Yahia Yaïch/ Amnesia* y que concluye esta trilogía con *Tsunami*, una obra que representa los excesos del totalitarismo teocrático que atenta contra los logros de la llamada "Revolución jazmín" y de más de sesenta años de historia tunecina.

En su obra *Khamsoun (Cuerpos secuestrados, 2006)* Amal, hija de padres militantes de izquierdas y educada según los preceptos laicos, se vincula a un movimiento islamista en París, ciudad donde estudia. De regreso a Túnez, se ve implicada en el suicidio de su amiga, una profesora que decide un viernes 11 de noviembre del 2005 hacerse estallar en el instituto donde trabajaba. El texto pone en tela de juicio las contradicciones de la sociedad tunecina contemporánea y el fracaso tanto del marxismo como del extremismo religioso (Harun Taher Yacoubi 2012, 107). *Khamsoun* significa 50, y se compara con el quincuagésimo aniversario de la independencia y el estado actual de las cosas en el mundo árabe y especialmente en Túnez. La obra intenta refrescar la memoria de un pueblo, al tiempo que advierte de la ofensiva islamista que amenaza al país y la agonía de la izquierda frente al poder despótico⁸. La obra coloca cara a cara al régimen autoritario con la sociedad civil, a los pretenciosos demócratas con los islamistas insidiosos y los ciudadanos dóciles e indiferentes (Roucco 2014, 37)

Khamsoun estuvo prohibida en Túnez durante seis meses, y la compañía luchó contra el gobierno de Ben Ali. Al volver Jaïbi de París, la censura trató de vaciar de sentido a la obra exigiendo que se eliminaran 286 elementos del texto, lo que provocó indignación entre los partidos de la oposición, artistas y militantes de derechos humanos⁹. Tras

Estado debe velar por la consolidación de la familia y sus relaciones internas, unión y continuidad. Eso abre la puerta a la violencia de género y la prohibición del divorcio. Crecen las agresiones contra las mujeres en la universidad por no llevar el niqab (velo integral), y contra las feministas y las periodistas mujeres (el 56% en la profesión), que reciben cada vez más amenazas. Véase CARRASCO, Mayte (2013) « Túnez : regreso a los orígenes de la Primavera Árabe ». ieee.es (Instituto Español de Estudios Estratégicos) 25 de julio de 2013. Internet: consultado 30-03-2016, en: http://www.iece.es/Galerias/fichero/docs_opinion/2013/DIEEO70bis-2013_Tunez_MayteCarrasco.pdf

8 Moncef khemiri indica como temas principales de *khamsoun*: 1) la permanencia de la brutalidad policial; 2) El cuestionamiento del Islam desde un punto de vista místico o del terrorismo internacional; y 3) El fracaso de los ideales progresistas, entre ellos de la izquierda (Khemiri, 2013b).

9 Comentando el estado de los derechos humanos en Túnez, comentamos como los "principios de noviembre" no sólo se sustentaron en las ideas de democracia y derechos humanos, sino que la liberalización de centenares de prisioneros políticos (la mayoría islamistas) corrobora la buena voluntad de este sentido. Se dinamizaron las asociaciones de derechos humanos donde ya existía desde 1977 la Liga Tunecina de Derechos Humanos, que alcanzó gradualmente una importante autonomía respecto a las instituciones del Estado, desempeñaron una función de contestación política e impulsaron un debate sobre los derechos humanos, la pluralidad política, las libertades y la democracia que están contempladas en diferentes cartas o declaraciones, entre las que cabe

hacer dos o tres concesiones a la censura, Familia Production estuvo presentando la obra casi tres años (Roucco 2014, 38). Esta reacción de indignación por la censura poco común –afirma Jaïbi– “probablemente preparó el terreno a lo que sucedería el 14 de enero de 2011” (Lafitte 2011)

En su obra *Yahia yaïch* (*Amnesia*, 2010) trata la historia de un personaje peculiar que fue víctima de extraño incendio cuando estaba encerrado en su biblioteca. Bajo vigilancia lo ingresan en un hospital por confusión mental y es interrogado por los psiquiatras. Yahia tiene dudas sobre si se trató de una tentativa de suicidio o de un robo de documentos en la biblioteca, éste desaparece dejando tras de sí interrogantes sin contestar. Refleja una sociedad cada vez más encerrada entre sí misma y el régimen. Los personajes reflejan el proceso social como una esquizofrenia entre la amenaza opresora del gobierno y la amenaza islamista (Harun Taher Yacoubi 2012, 109) ¿Qué pasaría si un alto cargo político se enterase por televisión de su destitución fulminante?

¿Qué pasaría si quien un día ostentó el poder se viese repentinamente privado de sus cargos honoríficos, sus títulos, sus privilegios y responsabilidades? En *Amnesia*¹⁰ un alto mandatario es despojado de un sistema monolítico, se enfrenta a la injusticia que él mismo ayudó a crear. Expulsado por los arbitrarios mecanismos del poder el protagonista será encerrado en un psiquiátrico y deberá enfrentarse a su pasado junto a médicos, abogados, jueces instructores, locos, supervivientes de sus canalladas y una periodista tenaz. *Amnesia*¹¹ no solo sorprende por su reflexión y expresividad, sino también por su carácter premonitorio, al retratar con valentía los acontecimientos políticos que ese mismo año agitaron un país como Túnez.

En *Tsunami*, Jaïbi y Baccar cuestionan los excesos del totalitarismo teocrático que atenta contra los logros de la llamada “Revolución Jazmín” y de más de sesenta

destacar la Carta de la Liga Tunecina de Derechos Humanos, abordando los conflictos del contexto árabe-islámico relacionados con la igualdad de la mujer, la interpretación de principios islámicos, la libertad religiosa, etc. Sin embargo con Ben Ali se proclama la lógica de control de los espacios, quien, al tiempo que instrumentalizaba toda la cuestión de los derechos humanos, recurría a diversas estrategias, entre ellas una nueva ley de asociaciones más restrictiva, con el fin de neutralizar este dinámico movimiento (Pérez Beltrán 2003, 87-88).

10 Los actores con aire seductor, incluso provocador, descienden lentamente las escaleras hasta la escena. Esta entrada en materia nos coloca en un estado de concentración intenso y nos tiene como suspendidos a una revelación que nos llegará de manera inminente. La interpretación de diez actores estará marcada por el mismo misterio, el de robots lanzados a pesar de ellos a un mundo absurdo. Sus gestos son precisos, a menudo repetitivos, como muletillas. Crean por ellos mismos una atmósfera onírica, burlesca y cargada de una amenaza latente. De repente unas salves resuenan y la intriga se pone en su sitio, como cuando comienza una sórdida pesadilla. FRINI, Mohamed, « Les Francophonies en Limousin, « Amnesia », de Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi (chronique n° 3 d' Anaïs Heluin), à Limoges », Les Trois Coups, 30 de septiembre de 2010. Consultado en el 14 de marzo de 2016 en : <http://www.lestroiscoups.com/article-les-francophonies-en-limousin-amnesia-de-jalila-baccar-et-fadhel-jaïbi-chronique-n-3-d-anais-heluin-a-limoges-58008308.html>.

11 Comunidad de Madrid, XXVIII Festival de otoño en primavera. Consultado el 10 de marzo de 2016 en: <http://www.madrid.org/fo/2011/es/prensa/pdf/dossier-completo.pdf>.

años de historia tunecina. A través del “teatro-ficción”, estos dramaturgos ponen al descubierto los peligros y confrontaciones derivados de la esquizofrenia, el autismo, el miedo a uno mismo y el miedo a los otros, sumergiendo al público en la ansiedad de una futura guerra civil. Evoca el mito de Antígona, pero invertido, y se ocupa del conflicto que siguió a la revolución a través de los personajes de Hayet, un abogado y activista de derechos humanos, y Amina, una joven islamista (Roucco 2014, 38)

Su obra *Junun* es la adaptación de *Chronique d'un discours schizophrène* (1999), relato autobiográfico de la psicoanalista y escritora Nejia Zemni, basado en el historial médico de Nun¹², joven analfabeto de 25 años de edad, enfermo de esquizofrenia y al que también se le diagnostica sífilis. La autora recoge quince años del proceso de cura,

las recaídas y altibajos del protagonista y la difícil relación de éste con su entorno familiar y con el cuerpo médico (Harun Taher Yacoubi 2012, 110). Nejia ha luchado contra la fatalidad del encerramiento psiquiátrico, contra la institución, la sociedad y contra sus propios demonios. Es la palabra polisémica sobre la vida, el amor, la muerte, la familia, la autoridad, Dios, el cuerpo, la responsabilidad, la libertad. Son palabras paradójicas, inconformistas, lejos del cliché¹³.

4. COSMOVISIÓN Y ESTÉTICA DRAMÁTICA DE JALILA BACCAR

El teatro en el Magreb ha pasado por diferentes etapas: desde un teatro panfletario y de propaganda nacionalista a formas más vanguardistas. El teatro europeo de los 70 influye para determinar una ruptura con lo anterior. Surge un teatro sincrético, que conjuga la tradición y la modernidad, encauzado todo ello desde lo multicultural que define la verdadera identidad del magrebí.

El entrecruce de culturas se produce cuando se permeabiliza la línea fronteriza entre el yo y el otro: hombre-mujer, Oriente-Occidente, tradición-modernidad, o mi lengua y la lengua del otro, etc., en este sentido el fenómeno social y político de la colonización influyó directa e indirectamente en la creación magrebí de la segunda mitad del siglo XX.

En los textos de Jalila Baccar se cuestiona la contestación femenina contra las normas de la tradición y del sistema político e ideológico implantado. Según la crítica postcolonial cuestionan los metadiscursos autoritarios y legitimistas, conformando el pensamiento postmoderno. Encontramos la verdadera esencia de un teatro de la

12 LUSETTI, Chiara (2015). « Junun de Jalila Baccar : le personnage de Nun et l'expression de Moi entre arabe et français » *Interfrancophonies*, n°6, 2015. Consultado el 14 de abril de 2016 en : http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero6/8_Lusetti_Interfrancophonies_6_2015.pdf.

13 RAF RAF (2000) “Junun (démences) de Jalila Baccar: entretien entre Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi”. Consultado el 15 de marzo de 2016 en: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Junun-demences/ensavoirplus/idcontent/10769>

diferencia y la alteridad, es decir, la condición de ser otro (Haroun Yacoubi 2013, 415-417).

5. TEMÁTICA

En los textos se pone de relieve una temática que muestra los distintos procesos sociales, ideológicos y económicos que está viviendo actualmente el magrebí. Aparecen personajes conflictivos ya sea con el sistema, con la institución y aquellos valores tradicionales que ya no son válidos en la actualidad o aquellos otros que son impostados y que constituyen una modernidad opresiva.

Se concibe esta escritura como un campo de investigación sobre la relación con la Otredad. Las alternativas occidente/oriente, blanco/negro, mujer/hombre, constituyen paradigmas de los que se vale nuestra autora que vienen a coincidir en que nuestros comportamientos guardan relación con el bien y el mal (Haroun Yacoubi 2013, 417-418).

6. PERSONAJES

Dentro de la corriente del realismo crítico, se opta por personajes marginales destinados al encierro, la soledad, seres llenos de vacíos o fantasmas del pasado. Buscan encontrarse a sí mismos, aunque sus referentes terminen siendo también otros seres humanos más desamparados o perdidos.

Los personajes son diversos, híbridos y polifónicos. Reflejan los conflictos del choque de culturas, de creencias, de supersticiones, además del choque generacional, etc. Se evita el estereotipo en busca de la interioridad. La modernidad en la sociedad se refleja contradictoria.

En algunas de sus obras, Jalila Baccar, relaciona personajes de distintos pueblos árabes sin pertenecer a un límite fronterizo, lo que ella denomina *no-lands*. En *A la recherche de Aïda* se produce una identificación del personaje real con el evocado, estableciendo un paralelismo entre Túnez y Palestina, reflejo de la identidad del Mundo Árabe. En cambio en otras creaciones como *Junum*, *Khamssoun* y *Yahia yaïch*, se enfatiza en el individuo tunecino en concreto, expresando un conflicto o enfrentamiento entre personajes, retrato de la sociedad tunecina que se debate contra sí misma y contra el sistema (Haroun Yacoubi 2013, 418-420).

7. LA LENGUA COMO MARCA IDENTITARIA

La literatura contemporánea en el Magreb conoce su auge a partir del fenómeno colonial, siendo la lengua extranjera un medio de expresión por el que optan muchos autores, especialmente los que han adquirido la doble cultura. En vísperas de la

Independencia, los gobiernos se movilizan en pro de la arabización como la vuelta a la legitimidad de una cultura y un pueblo. Jalila Baccar escribe en árabe y es traducida al francés por Fadhel Jaïbi. Emplea el dialecto tunecino, el francés y la lengua árabe con la necesidad de hacer circular un espectáculo (Haroun Yacoubi 2013, 420-423).

8. CONCLUSIONES

Mediante personajes que no son necesariamente mujeres y sus conflictos, se intenta permeabilizar las fronteras las fronteras entre un lado y otro del paradigma, tendiendo a la disolubilidad de ambos discursos. Lo femenino ya no responde únicamente a la categoría de código. Independientemente del sexo de los personajes, se cuestiona una situación dramática, una ruptura con la tradición, a veces no violando las normas, sino transformándolas (Haroun Yacoubi 2013, 423-424).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahlfors, Elizabeth, "Araberlin : Posted on Jul 8, 2015 in [Theater Reviews](#)". Consultado el 11 de abril de 2016 en: <http://www.theaterpizzazz.com/araberlin/> Carrasco, Mayte (2013) « Túnez : regreso a los orígenes de la Primavera Árabe". *ieee.es* (Instituto Español de Estudios Estratégicos) 25 de julio de 2013. Internet: consultado 30-03-2016, en: http://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs_opinion/2013/DIEEEO70bis-2013_Tunez_MayteCarrasco.pdf
- Familia Productions, tournée 2013-2014, "Tsunami de Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi » Consultado el 12 de marzo de 2016 en : <http://www.issit.tn/userfiles/downloads/Dossier%20de%20presse%20TSUNAMI.pdf>
- Fontaine, Jean, "Le 'Nouveau Théâtre' de Tunis 1976-82: notes documentaires". *Ibla* 46 Année – N° 151, pp. 123-133, 1983.
- Frini, Mohamed, « Les Francophonies en Limousin, « Amnesia », de Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi (chronique n° 3 d'Anaïs Heluin), à Limoges », *Les Trois Coups*, 30 de septiembre de 2010. Consultado en el 14 de marzo de 2016 en : <http://www.lestroiscoups.com/article-les-francophonies-en-limousin-amnesia-de-jalila-baccar-et-fadhel-jaibi-chronique-n-3-d-anais-heluin-a-limoges-58008308.html>
- González Rebolledo, M^a Victoria, *Una panorámica del teatro tunecino contemporáneo 1900-1975*, Granada, Universidad de Granada, 1991.
- Haroun Yacoubi, Aicha "Rasgos específicos de las dramaturgias femeninas en el Magreb: Fatima Gallaire, Jalila Baccar y Aicha Haroun Yacoubi" UNED, *Revista Signa* 22 , pp. 401-427, 2013.
- Harun Taher Yacoubi, Aicha *Dramaturgia femenina en el Magreb: Fatima Gallaire, Jalila Baccar y Aicha Harun Yacoubi* Granada, Universidad de Granada, pp.

1-418, 2012.

Khemiri, Moncef, "Le théâtre tunisien : Histoire et nouvelles tendances". *Limag.com*.2013. Internet : consultado 31-01-2016, en : <http://limag.com/new/index.php?inc=dspart&art=00035607>

---, « KHAMSOUN Ou l'histoire de la Tunisie moderne au miroir du théâtre ». *Limag.com*. 2013. Internet : consultado 31-01-2016, en: <http://limag.com/new/index.php?inc=dspart&art=00035605>

Lafitte, Priscille. "Yahia Yaïch", *quand le théâtre rêve avant l'heure de la chute de Ben Ali*, France24, 19 (julio) 2011. Consultado el 10 de marzo de 2016 en: <http://www.france24.com/fr/20110719-festival-avignon-yahia-yaich-amnesia-fadhel-jaibi-reve-chute-ben-ali-tunisie-theatre-proces>

Lusetti, Chiara « *Junun de Jalila Baccar : le personnage de Nun et l'expression de Moi entre arabe et français* » *Interfrancophonies*, nº6, 2015. Consultado el 14 de abril de 2016 en : http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/8_Lusetti_Interfrancophonies_6_2015.pdf

Pérez Beltrán, Carmelo, "Democracia, sociedad civil y derechos humanos en el Magreb", *Nova África*, 12 pp 85-105, 2003.

---, "Las revueltas árabes de 2011", *Espacios públicos*, 33, pp 35-55, 2012.

Pérez Beltrán, Carmelo y García Marín, Javier, "Las libertades públicas en Túnez tras las revueltas de 2011", *Revista CIDOB d'afers internacionals*, 109, pp 69-90, 2015.

Raf Raf "Junun (démences) de Jalila Baccar: entretien entre Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi", 2000. Consultado el 15 de marzo de 2016 en : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Junun-demences/ensavoirplus/idcontent/10769>

Ruocco, Mónica "La puesta en escena como hecho histórico. La revolución tunecina y su antecedente en Fadhel Jaïbi y Jalila Baccar" *Investigación Teatral*, vol. 4, núm. 6, pp.29-42, 2014.

Varela, Hilda "Túnez: las raíces histórico-políticas de la "Revolución de los jazmines" en: *XXIII Simposio Electrónico Internacional Medio Oriente y Norte de África: estados alterados y la geopolítica de la transformación*, 7 de noviembre a 2 de diciembre de 2011. Documento de trabajo nº 75, Buenos Aires, diciembre de 2011. Internet: consultado 30-03-2016, en: http://www.ceid.edu.ar/serie/2011/CEID_DT_75_HILDA_VARELA_TUNEZ_LAS_RAICES_HISTORICO_POLITICAS_DE_LA_REVOLUCION_DE_LOS_JAZMINES.pdf

VOZ E INTERPRETACIÓN EN LAS IMÁGENES DE LAS TROBAIRITZ

VOICE AND PERFORMANCE IN IMAGES OF THE TROBAIRITZ

Antonia Viñez Sánchez
Juan Sáez Durán
Universidad de Cádiz

RESUMEN:

En este trabajo perseguimos como objetivo el análisis de la representación iconográfica de las trobairitz centrándonos en las miniaturas de los grandes manuscritos trovadorescos del siglo XIII para demostrar la importancia de la interpretación a través, sobre todo, de la gestualidad y su simbología.

PALABRAS CLAVES:

Trobairitz, miniaturas, gestualidad, simbología.

ABSTRACT:

This paper analyses the iconography of the trobairitz, focusing on the miniatures in 13th-century troubadours' manuscripts to demonstrate the importance of performance, especially through gesture and symbolism.

KEY WORD:

Trobairitz, miniatures, gesture, symbolism.



Nueve son los manuscritos de la lírica trovadoresca¹ que nos transmiten miniaturas, de los cuarenta y seis cancioneros de alguna relevancia, de los cuales cinco fueron realizados en el siglo XIII (A, I, K, H y N) y los otros cuatro en el XIV (M, C, R y E)². En cuanto a su procedencia, la mayoría fueron elaborados en la zona nororiental de Italia, en la región del Véneto.³ A. Rieger (1985: 385) señala más de cincuenta mujeres de diferentes categorías entre las miniaturas de estos cancioneros: desde trobairitz a acompañantes, oyentes o esposas de trovadores. Su reivindicación del interés de estas imágenes, más allá del objetivo sólo ornamental (excepto en R), ya había sido señalada por M. L. Meneghetti, así como la necesidad de ahondar más en lo que respecta a la recepción de los textos trovadorescos en los siglos posteriores (1984: 325-326). La trascendencia de estas imágenes femeninas radica principalmente en su escasez, ya que, como afirma C. Frugoni (1997: 177), “la iconografía de la mujer en la alta Edad Media es la iconografía de una ausencia” pero, si en un primer momento es la iglesia quien clericaliza las imágenes profanas, perderá su poder sobre éstas, lo que permitirá a la clase caballeresca y profana acceder a su propia iconografía.

El primer problema, señala M. de Riquer (1995: XXVII), es “determinar si nuestras miniaturas dan la fisonomía auténtica de los trovadores, es decir si son fieles «retratos» de seres vivos, lo que es muy difícil de dilucidar porque carecemos de elementos de contraste”. De hecho, lo común es la representación del trovador como una figura aislada, lo que Meneghetti (1984: 328-330) denomina “grado cero” de las imágenes, que se aleja del programa iconográfico que muestran cancioneros anteriores. Grupo aparte es el de los cuatro grandes cancioneros del s. XIII iluminados por el mismo tipo de miniaturista, con letras historiadas sobre fondo dorado, que son las iniciales de la primera poesía. Así en A aparecen 43 letras historiadas, en I son 92, en K hay 71 y N contiene 33 (Rieger, 1985: 392), apareciendo en éste último, además, dibujos marginales. El cancionero H, en cambio, muestra sólo ocho miniaturas independientes de trobairitz, siendo insólito por esta razón. Datado tradicionalmente en el siglo XIV, C. de Lollis lo adelanta quizá a finales del s. XIII y aún lo hacen más L. Gauchat y H. Kehrlí, que señalan su composición a mediados de ese siglo (Rieger: 1985: 389). Más recientemente, M. Careri (1990: 3, [7])

1 Este trabajo forma parte del Grupo de Investigación HUM725 de la Junta de Andalucía y del Proyecto de investigación AGAUR, ref. 2014SGR51: “Pragmática de la literatura a l’Edat Mitjana”.

2 Para la datación de los mismos, cf. Meneghetti, M. L., *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi Editore, 1984, pp. 325-6 [4]. La autora corrige a J. Anglade (1924), que señala sólo seis, p. 334 y [24]. A excepción de E y N que no había tenido en cuenta, el autor, pionero en el estudio iconográfico de los manuscritos trovadorescos, lleva a cabo una descripción detallada de las miniaturas femeninas en los mismos. Para la tradición manuscrita de la lírica occitana, resulta imprescindible Silvio Avale, *D’A., I manoscritti della letteratura in lingua d’oc*, Torino, Nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Giulio Einaudi editore, 1993, pp. 60-106.

3 Excepto tres procedentes de Languedoc: C, R y E, Rieger, A., 1985, art. cit., p. 386. Para Maneghetti, E es de procedencia languedociana y el C de la zona narbonesa, ob. cit., p. 334 [25].

señala su datación, genéricamente, en el s. XIII, precisando el lugar de confección en la zona oriental del Véneto comprendida entre Treviso y Padua, concretando M. Jullian la segunda mitad de este siglo (2007: 3). Es tópico señalar el escaso valor artístico de estas ilustraciones así como los problemas del códice, sobre todo en lo que concierne a la parte donde se ubican las trobairitz, denominada H3 por A. Krispin (1993: 231-242), última sección del cancionero a partir del f. 43 hasta el 57 vº, que se corresponde al séptimo cuaderno y donde acusamos el desorden en relación a las partes anteriores del manuscrito, mucho más organizadas, así como una tendencia más descuidada, con muchas poesías fragmentadas. Advierte además el autor que dos tercios de las poesías femeninas son *unica*, sólo transmitidas en este códice por la mano, con toda probabilidad, de un curioso o curiosa coleccionista: “Une explication possible du rôle important des *trobairitz* dans H serait que le ms. lui-même ou une de ses sources auraient été exécutés pour une femme ou par une femme”, afirma A. Rieger (1985: 390). De hecho, sabemos que muchas mujeres ejercieron el oficio de copista en el siglo XIII, sobre todo en los monasterios cistercienses del norte de Europa (Cirlot- Garí, 2008: 214)⁴, si bien C. de Lollis (1889: 165-166) considera que el códice no es labor de un copista profesional. Pero la especulación podría ir más allá si consideramos que las imágenes pudieron ser realizadas también por mujeres. En Europa está documentada esta tarea; así, en el *sriptorium* de Hohenburg trabajan sesenta monjas en el manuscrito del *Hortus Deliciarum*, realizado en la región de Alsacia a fines del s. XII, adornándolo con imágenes. Fueron muchas las mujeres que en estos conventos fueron ilustradoras. “Entre las copistas había religiosas y laicas, no todas nobles, que habían recibido las enseñanzas necesarias para poder ocuparse de la escritura (...). Pero es más, imágenes y texto entran en la narración, apoyándose mutuamente”, siendo algunas veces más significativas que el propio texto, como afirma M. Santini (2000: 113-115).

En los manuscritos “provenzales” o trovadorescos la dinámica es conocida. Que la tarea del iluminador era independiente a la del copista queda atestiguado por las indicaciones en A para el primero. Se trata de advertencias directas al dibujante en notas marginales que sólo a veces son obedecidas. Así sucede con La Comtesse de Dia, para quien se indica “vna dona que cante”. De hecho, es este códice el que presenta más suntuosidad en sus dibujos frente a la austera ejecución de los demás, con la repetición de los tipos de miniaturas que parecen seguir un esquema prefabricado que no varía más que en los colores, como sucede particularmente en M y H (Rieger, 1985: 387). Ciertamente es que las miniaturas en H siguen al texto ya, que

4 Los conventos garantizaban una vida digna a las “mujeres solas” y “por ello, a partir del siglo XIII, el número de conventos y órdenes religiosas femeninas se multiplicó”, como afirma C. Opitz, “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)”, en Duby, G.-Perrot, M. (coords.), *Historia de las mujeres*, 2. La Edad Media, Madrid, Taurus, 2000, p. 354.

a veces el color invade a la escritura⁵, por lo que aquél precedió, sin duda, a las ilustraciones. Son ocho las miniaturas que aparecen, y pertenecen a Lombarda⁶, Tibors, una trobairitz anónima, Almuc de Castelnuu, Iseut de Capio, Maria de Ventadorn y La Comtessa de Dia, de la que figuran dos, lo que justifica, para Rieger (1985: 390), una posible laguna, ya que es inusual la duplicación de imágenes.

Cuatro grandes manuscritos del s. XIII -A, I, K y H⁷- nos dejan retratos de trobairitz.⁸ Esta cercanía cronológica nos permitirá una mejor aproximación a la imagen que de las trobairitz tienen sus contemporáneos “et nous pouvons (...) supposer des modèles contemporains aux personnages qu’elles représentent”, como afirma A. Rieger (1985: 386), ya que pudieron ser consultados por los trovadores más tardíos (Riquer, 1995: X). El ms. N, también del s. XIII, queda excluido, ya que entre sus imágenes, si bien hay damas que acompañan a los trovadores en muchas escenas variadas, no hay retrato de ninguna trobairitz concreta⁹. Será justamente la descripción de las trobairitz en estas imágenes lo que nos permitirá conocer su faceta como intérpretes, ya que la poesía es canto, y no solo recitación, como indica C. Poggi y las miniaturas son referencias escénicas muy eficaces que, en una lectura integrada, dan relieve al propio texto (2000:101-103).

1. RECITAR, INTERPRETAR, CANTAR

“El trovador –dice Martín de Riquer- es aquel que compone poesías destinadas a ser difundidas mediante el canto y que, por lo tanto, al destinatario le llegan por el oído y no por la lectura (...), para los trovadores componer es cantar, aunque muchas veces no sean ellos personalmente los que canten sus producciones” (1983, I: 19)

Esta actividad de *trobar* (trovar) consiste, por tanto, en la composición del texto y su melodía de la que tradicionalmente su autor era el trovador y su intérprete el juglar, división que ya se estableció en la respuesta de Alfonso X en 1274 a la *Supplicatio*

5 Las medidas de las imágenes en Careri, ob. cit., p. 43.

6 Se pregunta Careri si esta miniatura, que difiere del resto en la tipología de los colores y presenta mejor estado de conservación, pudo ser obra de otra mano, probablemente la segunda que intervino en H, ibídem.

7 A (lat. 5232) y H (lat. 3207) se hallan en la Biblioteca Vaticana; I (fr. 854) y K (fr. 12473) en la Biblioteca Nacional de París.

8 El Cancionero de Béziers, con tres retratos de trobairitz (de Azalais, La Comtessa de Dia y Castelloza) donde son caricaturizadas, pertenece a finales del XVII o principios del XVIII, por lo que se aleja mucho de nuestro objetivo. I. de Riquer, “Tota dona val mays can letr’apren: Las trobairitz”, en Carabí, A.-Segarra, M. (eds.), *Mujeres y Literatura*, Barcelona, PPU, 1993, p. 36.

9 En cuanto a los cancioneros del s. XIV, E no contiene imágenes femeninas. En C las tres que aparecen son fabulosas, sin relación con las poesías que ilustran y en M aparece sólo la dama de Jaufré Rudel, la Condesa de Trípoli, abrazando al poeta, como imagen única, Rieger, 1985, art. cit., pp. 387-389. En R aparecen dos juglaresas danzando, únicas en los cancioneros. Para el tema de las “joglairitz”, puede verse D. Aguilera, *Femmes poètes du Moyen-Âge. Les Trobairitz*, Paris, L’Harmattan, 2012, pp. 97 y ss.

de Guiraut Riquier, texto conocido como *Declaratio*.¹⁰ División, por otra parte, cuestionada por Friedrich Diez en 1826 y por E. Faral en 1910 pero asentada en la crítica siguiendo la jerarquía sistematizada que presentan las súplicas¹¹ de la tipología de intérpretes y su nomenclatura, como nos recuerda G. Vallín, para quien “los límites entre trovador y juglar no eran tan precisos” (1994: 1120)¹². El hecho es que los trovadores aparecen frecuentemente representados interpretando su obra en las miniaturas, así también las trobairitz.

A través de dieciséis miniaturas conocemos a ocho trobairitz, siete de ellas identificadas y una anónima. Se podría decir que hay bastante similitud entre los grandes cancioneros estudiados si bien cada uno presenta sus propios rasgos particulares. En A, I y K la figura se inserta en el cuadro de una inicial o letra historiada. El fondo dorado de la letra¹³ es reemplazado en H por imágenes independientes con fondo de color azul, verde, rojo o beis. Como dice Meneghetti, el programa iconográfico de los manuscritos vénetos resalta el protagonismo del poeta-personaje. Aparecen las imágenes con gestos tradicionalmente conocidos como retórico-rituales y su variedad es bastante limitada (1984: 331-336). Así, las figuras aparecen de pie, giradas levemente, a excepción de A, donde en las dos miniaturas, correspondientes a La Comtessa de Dia y Castelloza, éstas aparecen sentadas. En el caso de la segunda, acompañada de un caballero.¹⁴ Las miniaturas y su correspondiente ubicación son (Jullian, 2007: 10): en H, una imagen de Almuc de Castelnuu (f. 45v°), Iseut de Capio (f. 45v°), Maria de Ventadorn (f. 53), Na Lombarda (f. 43v°), Na Tibors de Sarenom (f. 45) y la Trobairitz Anónima (f. 45). Na Castelloza tiene tres: en A (f. 168), I (f. 125) y K (f. 110v°). De Azalais de Porcairagues hay dos miniaturas: I (f. 140) y K (125v°). Por último, cinco de La Comtessa de Dia, la más representada: en A (f. 167), I (f. 141), K (f. 126v°), y dos en H (f. 49v°).

10 Edita el texto en 1966 Valeria Bertolucci Pizzorusso, “La Supplica di Guiraut Riquier e la Risposta di Alfonso X di Castiglia”, en *Studio Mediolatini e Volgari*, vol. XIV, pp. 49-72. Resultan muy interesantes las observaciones que del texto hace la autora en “Per una nuova edizione del Libre di Guiraut Riquier. Con una nota sulle etimologie riquieriane”, en *Lecturae tropatorum*, 8, 2015, pp. 6-13.

11 “...due suppliche, non genericamente ‘epistole’ como si sogliono definire”, Bertolucci Pizzorusso, “Per una nuova edizione”, art. cit., p. 12.

12 La discusión continúa. Así, para J. D. Rodríguez Velasco la cuestión debe plantearse como un interrogante: ¿por qué surge la necesidad de establecer límites entre trovadores y juglares en un momento determinado? Análisis que debe llevarse a cabo en la relación entre ambos personajes y la sociedad cortés, en “Yeu soy us hom aclis/ A joglaria de cantar o la educación trovadoresca del juglar”, *Mot so razo*, vol. 1, 2002, p. 46.

13 Además de la exuberancia en la ornamentación que emplea el oro, ha de entenderse el sentido espiritual y simbólico de éste, como explica Jacques le Goff, ya que “está en la cima de la jerarquía de los colores”, en *Una Edad Media en imágenes*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 276.

14 Aunque en la miniatura La Comtessa de Dia se representa sentada, parece estar en posición de cantar, por eso la incluimos. No así Castelloza, representada con un caballero junto a una apostilla que dice: “Una dama que corteja con un caballero”, Riquer, *Vidas*, ob. cit., p. 175, nº 102.

A. Rieger (1991) edita un corpus de cuarenta y seis composiciones pertenecientes a las trobairitz, en el cual hay doce *cansós*, tres sirventeses, un *planto*, un *salut d'amor*, tres coblas incompletas y veintiséis composiciones dialogadas, de las que tres son entre mujeres y el resto diálogos entre trobairitz y trovadores. Para A. Jeanroy, se trata de debates ficticios, pero A. M. Mussons (2003: 57) se pregunta por qué participan tantas mujeres en ese elevado número de poesías de géneros dialogados, cuáles son sus temas y si éstos podrían considerarse “femeninos”, dirigiendo la atención hacia el público para poder dar respuesta a estos interrogantes y entender el papel de la mujer, más activo de lo que se creía, en los círculos literarios de las cortes trovadorescas: “Crec que la nostra atenció s’ha de dirigir, principalment, a la recepció del gènere, és a dir, a l’entorn en el qual els diàlegs trobaven el seu públic: d’altra banda, al context en el qual els gèneres dialogats neixen i creixen, a la relació que aquests gèneres tenen amb el món de la representació col·lectiva. Haurem d’imaginar, per tant, quin és el paper de la dona dins aquest món de la representació”. Sin embargo, independientemente de este hecho, que no afecta a las miniaturas donde se representa a la trobairitz aislada¹⁵, una de las cuestiones relevantes sería el análisis transversal del texto a la imagen y, sobre todo, qué significación aporta la imagen por sí misma. Cuando hablamos de texto, hemos de distinguir entre texto poético y *Vida/Razó*.

Solo en los cuatro manuscritos del s. XIII aparecen las miniaturas relacionadas con éstas últimas y los miniaturistas tuvieron presente sus contenidos. En todos estos cancioneros -A, I, K y H- el texto de las vidas aparece copiado con tinta roja¹⁶, claramente diferenciado del resto. Las *Vidas* nos transmiten un perfil del trovador y a menudo aparecen como encabezamiento de sus obras. Los datos biográficos se mezclan con explicaciones de las circunstancias que generan un texto o con detalles específicos de algún aspecto (*Razó*)¹⁷. Presentan gran diversidad en cuanto a la longitud, siendo las de las trobairitz muy breves, pequeñas pinceladas, con alguna excepción. Es verdad que en el caso de Maria de Ventadorn o Lombarda estas presentaciones adquieren mayor longitud y que algunas biografías de trovadores son asimismo esqueléticas. Sin embargo, I. de Riquer (1997: 35) asegura que en lo referente a

las trobairitz no se emplea el mismo esmero que con los compañeros de la escuela, apuntando la escuálida variedad de matices en la descripción social y en la valoración poética de estas mujeres “pues todas las trobairitz son iguales: bellas y *ensenhadas* (inteligentes) y no hay comentarios críticos sobre su obra poética”.

Es cierto que casi todas aparecen sólo calificadas como “domna” (Almuc, Iseut, Lombarda, Maria de Ventadorn y Tibors), o “gentil domna” (Azalais y Castelloza). Caso aparte es La Comtessa de Dia, con título explícito o Maria de Ventadorn cuya referencia a “la cort de ma domna” la sitúa en el papel de dama mecenas. Pero además, hemos de tener presente el valor indiscutible de las miniaturas como fuente de información, donde el alto nivel social de las trovadoras es puesto de manifiesto por medio de códigos simbólicos como la vestimenta.¹⁸ Todas llevan un vestido largo¹⁹, cuyos colores también expresan un contenido simbólico, acompañado de manto forrado de armiño en la mayoría de los casos, como prenda que representa a la alta aristocracia.²⁰ En algunas aparecen las mangas intercambiables o de distinto color, moda en el s. XIII.²¹ En relación a los colores de la vestimenta, se da una variedad relativa, dominando el rojo, color predominante, sin duda, aunque también vemos el verde, rosa, azul y dorado; éste último adorna muchos de los vestidos de H, destacando el de Lombarda, entero de este color.²²

Por otro lado, las seis *Vidas* que nos han llegado nos informan acerca de la actividad poética de las trobairitz. De algunas se precisa su “buen trovar”. Así, Azalais de

15 La tenzó entre Almuc de Castelnou e Iseut de Capion en H lo demuestra, ya que cada una tiene su propia miniatura.

16 Riquer, *Vidas*, ob. cit., pp. XXVI-XXVII, donde especifica que en cinco ms. con miniaturas o no se transmite el texto de las vidas (C, M y N) o aparecen aparte (E y R).

17 El primer trabajo de conjunto sobre estas biografías lo debemos a C. Chabaneau, *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Édouard Privat. Libraire-Éditeur, Toulouse, 1885, quien ya apuntó que muy probablemente el autor de algunas fuera el trovador Uc de Sant Circ, p. 3. Además, Boutière, J.- Herman Schutz, A.- Cluzel, I.-M., *Biographies des troubadours*, Paris, Nizet, 1973; Favati, G., *Le biografie trovadoriche*, Bolonia, Palmaverde, 1961 y Panvini, B., *Le biografie provenzali: valore e attendibilità*, Florencia, Olschki, 1952. Es ya un lugar común recordar que las vidas constituyen un valioso documento histórico de la narrativa occitana del s. XIII sobre cuyo contenido que hay que guardar una actitud de cautela.

18 “La vestimenta se vuelve equivalente al gesto”, afirma S. Disalvo, “Gestualidad en el Cantar de Mio Cid: gestos públicos y modestia”, *Olivar*, 10, 2007, p. 75.

19 Lo que demuestra la clara intencionalidad de no confundir o asociar estas imágenes femeninas con juglares. Recordemos las juglaresas danzarinas del ms. R. El vestido corto sería un modo determinante de categorizar la baja extracción social de las protagonistas.

20 “En el manto femenino se desplegaba un gran lujo. Su riqueza no estriba tan sólo en el tejido que entraba en su confección, sino también en sus accesorios, las cuerdas de oro, y, más que nada, en las pieles, sobre todo el armiño”, afirma J. Guerrero Lovillo, que también señala que la diferencia fundamental con la misma prenda masculina es, en el siglo XIII, su longitud, siendo tan largo que “apenas dejaba ver la punta del calzado”, en *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, CSIC, 1949, pp. 109-111.

21 Jullian, art. cit., p. 5. Destaca la autora detalles como los botones de algunos vestidos, “objets de luxe qui permettaient d’ajuster le tissu et d’affiner la silhouette”.

22 El rojo simboliza la “pasión y exaltación en grado máximo”, para J. E. Cirlot (en “Vestida de rojo”, *La Vanguardia española*, 8 de julio de 1970, p. 11) como representante del fuego amoroso, tópico de la poesía cortés, pero también representa la belleza, “el eros libre y triunfante”, para J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007, p. 889. Es interesante destacar el color del vestido en I de Azalais, azul oscuro. Color que, intensificado, se asimila al negro y, por tanto, color de luto. Recordemos que es autora del único *planto* registrado en el corpus de las trobairitz. El rosa simboliza los afectos, pero también la carne y la sensualidad, mientras que el verde, color de Venus, se relaciona con la vegetación. Cf. Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona 1988, 7ª ed., pp. 135-141 y 344. Remitimos para el tema a P. di Lucca, “I trovatori e i colori”, *Medioevo Romanzo*, XXIX, fasc. 3 (2005), pp. 312-403.

Porcraigues “sabia trovar” al caballero Gui Guerrejat “e fez de lui mantas bonas cansos”. La Comtessa de Dia, única presente en los cuatro cancioneros, posee una vida muy esquemática y breve que sólo señala que se enamora de Raimbaut d’Aurenga “e fez de lui mantas bonas cansos”. De Lombarda, solo conocida por el intercambio de coblas con Bernart Arnaut, conde de Armanac entre 1219 y 1226, nos ha llegado una vida que es mezcla con *Razó* en la que se dice que “sabia trovar bien e fazia bellas coblas e amorosas” (Riquer, 1995: 185, 237, 218). Por último, tiene una *Vida Na Tibors*, de la primera mitad del s. XIII, de la que se dice que “saup trovar”, conservándose solo una estrofa de su obra. Pero no sucede así con Maria de Ventadorn o de Turena, que fue esposa del V vizconde Ebles de Ventadorn y se sabe que falleció hacia 1222. Su única obra conocida, un debate con Gui d’Ussel, nos permite conocer más detalles significativos de su personalidad e, incluso, su físico, ya que se señala que “fo la plus preziada dompna qe anc fos en Lemozin, et aquela qe plus fetz de be e plus se gardet de mal. Et onret la Deus del ben plazen cors avinen, ses maestia” (Riquer, 1995: 103-104)²³. La *Razó* que acompaña y explica la *tenzó* es una invitación a cantar, ya que Gui había abandonado su trovar por un desengaño amoroso. Tampoco con Castelloza, de la que solo se dice que dedica sus *cansos* a Arman de Breon: “Et aquí son escriptas de las soas cansos” (Riquer, 1995: 176). Vemos que la calidad poética se destaca solo en Azalais, La Comtessa de Dia, Lombarda y Tibors y que, a pesar del marcado carácter tónico del género y su incuestionable homogeneidad - por ejemplo, se refiere de todas su procedencia geográfica-, no se subrayan las mismas cualidades y rasgos. De cuatro de ellas, por ejemplo, se destaca su nivel de instrucción en referencia a su formación (“enseingnada” en el caso de Azalais, Lombarda y Tibors, y “mou enseingnada” en el de Castelloza).

Los cancioneros que incluyen estas miniaturas están exentos de anotaciones musicales, de hecho solo conocemos una melodía de trobairitz, de La Comtessa de Dia, incluida en el ms. W de la Biblioteca Nacional de Francia.²⁴ Es la razón de que las miniaturas alcancen aún más significación, puesto que son el único testimonio del canto y, en consecuencia, reflejo de la dimensión dual del texto trovadoresco, su otra mitad.

La dualidad escritura-texto/oralidad-miniatura es la fórmula para entender el primer sentido de la presencia de las imágenes en la *performance* del manuscrito. No se podía eludir el elemento musical y a falta de partituras –que exigían técnicos de

²³ La belleza no necesita acicalamientos, de modo que el maquillaje resulta superfluo, cf. P. Ariés y G. Duby (coords.), *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, T. 2, 1998, p. 359.

²⁴ Con la signatura fr. 844, fol. 204 r-vº. Cf. Bec, P., *Anthologie des troubadours*, Paris, Union Générale d’Éditions, 1979, p. 388. Se trata de la cansó “A chantar m’er de so q’ieu no volria”. Para el texto e información de la transcripción de la melodía me remito a la edición de M. de Riquer, *Trovadores*, II, ob. cit., p. 800. Podemos oírla en la versión de Jordi Savall, *Cansos de trobairitz*. *Songs of the women troubadours c. 1200*, Virgin Edition, London, 1996.

otra especialización o se entendió que no eran necesarias- las miniaturas reflejan esa faceta indisoluble de la poesía trovadoresca como poesía escrita y cantada, también interpretada, como conocemos por la gestualidad. De hecho, “La forme écrite sous laquelle les textes littéraires du Moyen Âge nous sont parvenus rend mal compte de la manière dont ces oeuvres furent produites, mimées, reçues. Or, la parole et le geste, les mimiques, la danse et la musique y jouent, autant que le «texte», un rôle majeur”, afirma J. C. Schmitt (1990: 261). La música, la más perfecta de las artes liberales, va unida, por otro lado, a la danza, ya que “arrastran y animan a la sociedad medieval” (Le Goff, 2009: 283). Las miniaturas de las trobairitz han de observarse más allá del retrato arquetípico, como una particular expresión de exteriorización de la voz, que requiere un público, no dibujado pero presente, a través de la particular “danza” de la puesta en escena por medio del lenguaje del código simbólico gestual. Se podría argumentar en contra la inexpresividad de estas imágenes que algunos han descrito como rústicas, básicas o repetitivas en lo que a técnica del retrato se refiere, pero conviene no olvidar el debate medieval mismo en torno a la gesticulación²⁵, no bien vista si es excesiva y considerada, en este caso, inmoral, ya que “el hombre medieval sospecha que el gesticulador está poseído y que es el diablo el que gesticula a través de él” (Le Goff, 2009: 210), siendo los objetos que acompañan al retrato los que sugieren el movimiento y la acción de sostener/alzar/mostrar del propio cuerpo. Esta representación lírica, por otro lado, va más allá de los géneros de debate donde se presupone la interacción directa. Porque la voz en alto, sea canto o recitación, adquiere valor simbólico, ya que para el que emite el sonido, la voz rompe un cerco (Zumthor, 1982: 235-236) y lo sitúa en una dimensión social, más allá de la soledad individual. Los gestos de las imágenes dicen: “los gestos –afirma V. Díaz-Corrájeo (2004: 13-14)- se hacen siempre para alguien, con la intención de que alguien los vea, y, por lo tanto, sirven para establecer relaciones entre personas. Y, dado el carácter ritualizado de la sociedad medieval, los gestos acaban por definir a las personas, por adscribirlas a un determinado grupo social”²⁶.

2. EL SIMBOLISMO DE LOS GESTOS: LA MANO

²⁵ Se aplicará también aquí el principio de “mesura” que regula el comportamiento medieval: “ne quid nimis”. De hecho modestia, ideal de moderación, se opone a gesticulatio, que siempre aparece en sentido negativo. Cf. Schmitt, J.-C., “La moral de los gestos”, en Feher, M.-Naddaff, R.-Tazi, N. (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Parte Segunda, Madrid, Taurus, 1991, pp. 130 y 136.

²⁶ Se remite la autora a la extendida teoría de Hugo de San Víctor en el Medievo “Gestus est motus et figuratio membrorum corporis, ad omnem agendi et habendi modum” (El gesto es un movimiento y una disposición de los miembros del cuerpo para cualquier manera de actuar y de mantenerse).

Entre las disciplinas lingüísticas sitúa F. Poyatos (1994) la kinésica o estudio de la gestualidad, distinguiendo varias categorías: gestos, maneras y posturas. En el ámbito del texto escrito, podemos hablar de “gestual script”, con terminología de J. K. Walsh (1990), cuando las referencias físicas se hallan en el texto mismo. Es obligado señalar la vinculación de este lenguaje gestual con la teatralidad que, en la Edad Media, es un concepto amplio en el sentido que le confiere J. Féral (2003). En nuestro caso, el análisis del comportamiento gestual que la iconografía de las trobairitz nos presenta nos permite afirmar que la finalidad de las imágenes es mostrar un mensaje intencionado, en cuanto a la elección de gestos primarios, no casuales ni espontáneos.²⁷

Como afirma F. Garnier (1982: 43-44 y 49), “Tout mouvement de la tête, de la main, du bras ou de la jambe peut devenir signe symbolique”. En la esfera del simbolismo debemos analizar los gestos como parte integrante del mensaje visual de la miniatura: “Toute position, toute geste peut manifester une disposition intérieure, une réaction emotive, et donc être considéré, au sens large, come une forme d’expression”. Así, el comportamiento externo responde a la actitud interna. En relación a la representación del rostro, las caras de las trobairitz muestran poca expresividad, si acaso el esbozo de una leve sonrisa con la ligera elevación de las comisuras de la boca. En cuanto a los ojos, en relación a la orientación de la cabeza, dirigen la mirada al supuesto auditorio, siendo la lateralidad del gesto de cabeza y cuerpo hacia la izquierda en todas las imágenes excepto en I, donde Azalais, Castelloza y La Comtessa de Dia se giran a la derecha, dirigiendo ésta última la mirada hacia abajo en señal de abatimiento, con la mano algo caída en relación al resto de las demás representaciones, expresando un estado anímico de tristeza por lo que el miniaturista pudo tener presente la temática de sus *cansós*.²⁸ Lateralidad de cabeza y mirada se corresponden, por lo que las poetisas miran a su público directamente.

La dirección del brazo y mano “détermine le sens dans lequel s’applique l’énergie” (Garnier, 1982: 181). Constituye la mano el símbolo más evidente de “representación” musical. Para Jullian, el movimiento es apenas sensible, y los gestos poco variados, indicando la “mano parlante” como “la main qui exprime le son” ya que la representación con la boca abierta es inviable, según hemos visto. La mano abierta y extendida hacia arriba se interpreta como acción de cantar: “Ces femmes sont donc

27 La distinción entre gestos primarios (intencionados) y secundarios (mecánicos) se debe a D. Morris; cf. Miguélez Cavero, A., “Aportaciones al estudio de la gestualidad en la iconografía románica hispánica”, *Medievalista online*, 8 (2010), pp. 8-9 y [10].

28 “Le personnage incline la tête lorsque pèse sur lui un poids physique ou moral”, dice F. Garnier, ob. cit., p. 181. El cancionero I nos transmite tres de las cuatro composiciones de la trobairitz, cf. Riquer, *Trovadores*, II, ob. cit., pp. 791-802. Así, por ejemplo, en “A chantar m’er de so q’ieu no volria”, “Apasionadamente enamorada, invoca con toda valentía su excelencia, su nobleza, su hermosura y su leal corazón para atraer al esquivo enamorado” (p. 800). La edición de las cuatro poesías de La Comtessa en Kusler-Ratyé, G., “Les chansons de la Comtesse Béatrix de Die”, *Archivum Romanicum*, I (1917), pp. 161-182.

pour de bon «en représentation», c’est à dire dans l’acte de la performance, et l’absence de tout support écrit sur lequel elles auraient pu s’appuyer rend justement compte de cette tradition orale par laquelle le *trobairitz* s’est diffusé” (2007: 6-7). P. Zumthor (1987: 149 y

152) insiste en la importancia del canto como factor poético: “La voix comme telle, dans son existence physiologique, est située au coeur d’une poétique”. Ahora bien, también en la gestualidad de las manos/brazos hay matices que señalar: “Con la mano pueden realizarse tanto gestos libres como trabados, de manera que se convierte en una de las partes del cuerpo más completas desde el punto de vista del lenguaje no verbal”, señala A. Miguélez Cavero.²⁹

En las tres representaciones de K, la mano derecha reposa en el bolsillo, en actitud relajada, mientras que la izquierda es alzada con las palmas abiertas, señal de canto. Se invierte la lateralidad en I, con las mismas tres trobairitz, donde es la izquierda la que descansa en el bolsillo del vestido. En H, vemos alzar la mano izquierda en todas, con variantes significativas, ya que La Comtessa de Dia sostiene un halcón en la segunda miniatura y otras, como Maria de Ventadorn y la trobairitz anónima, una rama. En cuanto a la mano derecha, tanto Iseut como Almuc la reposan en el abdomen y La Comtessa, en la segunda imagen, la posa en el pecho. Por otro lado, es importante señalar que cuatro portan bastón o cetro con la mano derecha.³⁰ En A, La Comtessa eleva la mano izquierda, mientras la otra reposa en su regazo, al estar sentada, posición honorífica de personajes de superioridad jerárquica (Garnier, 1982: 113). En general, cuando la mano se posa sobre sí mismo, se desea dirigir la atención a la vida interior (Garnier, 1982: 181). La mano en el corazón o pecho refleja el carácter profundamente sentido de una situación³¹, algo similar a la mano apoyada o presionando el abdomen, mientras que la mano en el regazo, ocupando parte del muslo, es indicativa de determinación y poder personal (Garnier, 1982: 184-185), evidente, en esta trobairitz. Recordemos que es la única imagen sentada en solitario, posición con que se representa a reyes y personajes de autoridad o supremacía. Las manos alzadas suelen estar abiertas, si bien las que sostienen objetos llevan puño cerrado.³² La Comtessa (A) lleva el índice extendido, actitud frecuente de la representación regia, ya que el dedo en punta expresa designación u orden. Los

29 Miguélez Cavero, A., “El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica”, *Medievalismo*, 20 (2010), p. 127 y [8]. Se entiende por “gesto libre” el acto cinético realizado en el espacio sin tocar otras partes del cuerpo ni objeto alguno, mientras que el “gesto trabado” implica que las manos hacen contacto, sobre todo, con objetos. La terminología es de Poyatos, vol. II, ob. cit., pp. 202-203.

30 Para A. Rieger, son cinco, art. cit., p. 391, ya que incluye la primera miniatura de La Comtessa de Dia en H. Sin embargo, el deterioro de la imagen impide apreciarlo claramente.

31 A veces, representa el suspiro, Garnier, ob. cit., p. 186, figura A.

32 En el caso de Tibors, la mano izquierda está muy deteriorada.

movimientos de los brazos están condicionados por las manos, aunque “il participe comme instrument porteur” (Garnier, 1982: 213). En cuanto a la parte inferior del cuerpo, en algunas ocasiones los pies de las trobairitz asoman por el largo vestido indicando actividad, con un pie al frente y el otro orientado hacia un lado, como en Lombarda e Iseut en H, invadiendo el miniaturista en ambos casos las letras del texto escrito; también en el caso de la Comtessa en I, la misma que, sentada en A, dirige sus pies al frente, en posición estable, como corresponde a un personaje sabio o virtuoso (Garnier, 1982: 232).

Dejamos para el final la mención de algunos objetos simbólicos particulares. En cuanto a su forma, hay manifestaciones gestuales que implican la interacción con algún objeto u “objetoadaptadores” (Poyatos, 1994: I, 221-223). Dos trobairitz aparecen portando ramas, adorno que sólo aparece en H: la trobairitz anónima y Maria de Ventadorn.³³ El bastón –más bien un cetro- aparece sujetado por el brazo y mano derecha³⁴ en cuatro trobairitz de H:³⁵ Tibors porta uno de color negro y el resto –Lombarda, Maria de Ventadorn y la trobairitz anónima- de color rojo con adornos dorados y una flor de lis dorada en la empuñadura en el caso de Lombarda y roja en el cetro de Maria de Ventadorn. Para Jullian “on peut alors se demander si ce bâton ne symbole pas le printemps et le renouveau de la natura (...). La fleur de lis symbolise aussi dans l’iconographie le printemps ou l’été” (2007: 175). Según A. Rieger sólo hipotéticamente podemos considerar el cetro un signo de distinción y maestría artística –quizá el “rótulo” en el que apuntaban las composiciones los trovadores-, ya que podría tratarse de un distintivo social para diferenciar al intérprete de alto rango frente al juglar. En todo caso ese “bâton du trovar” acompaña como atributo a otros trovadores, como sucede en el grupo de los catorce caballeros del ms. M con bastones rematados en flores de lis verdes o doradas (1985: 389, 391-392)³⁶. Es, sin duda, un objeto simbólico. J. E. Cirlot lo relaciona con el “eje del mundo”, y suele rematarse en una flor de lis, la flor heráldica que es símbolo real desde la antigüedad y atributo del señor en la Edad Media, en la que es distintivo de iluminación (1988: 127). Para J. Chevalier y A. Gheerbrant, “El cetro

prolonga el brazo, es un signo de poder y autoridad” (2007: 278)³⁷. La flor es, en sí misma, símbolo del alma, como centro espiritual, y a su significado hemos de sumar los matices de colores y formas que adquiera. Así, lejos de ser sólo un elemento decorativo y anecdótico, como afirma Jullian³⁸, es de color dorado en el cetro de Lombarda, color presente en los ropajes de muchas trobairitz, simbolizando la dignificación del personaje, como hemos señalado. Los vivos colores determinan asimismo la categorización social ya que “para manifestar su poder, los señores se adornan con oro y joyas, y se cubren con ropas teñidas con los colores más preciosos, como el púrpura”, dice U. Eco; por ello, “para comprender cuán costosos son los tintes hay que pensar en el trabajo que tienen que realizar los propios miniaturistas para fabricar colores vivos y brillantes” (2004: 105-106)³⁹.

También es dignificada La Comtessa en la segunda miniatura de H, donde aparece con un halcón en su mano izquierda. Es evidente la evocación de la cetrería, ahora bien no podemos obviar que los animales poseen su propio significado simbólico que, en el caso del halcón, “indica una superioridad o una victoria” como “símbolo ascensional, en todos los planos, físico, intelectual y moral” (Chevalier-Gheerbrant, 2007: 552).

Atributo, por tanto, no sólo de referencia, sino también de significación en este caso.⁴⁰

A través de todos estos elementos podemos mirar a las trobairitz, intérpretes, formando parte de un auditorio verdaderamente intemporal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariés, P.-Duby, G. (coords.), *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, T. 2, 1998.
 Aguilera, D., *Femmes poètes du Moyen-Âge. Les Trobairitz*, Paris, L’Harmattan, 2012.
 Anglade, J., “Les miniatures des chansonniers provençaux”, *Romania*, L, pp. 593-604, 1944.
 Bec, P., *Anthologie des troubadours*, Paris, Union Générale d’Éditions, 1979.
 Bertolucci Pizzorusso, V., “La Supplica di Guiraut Riquier e la Risposta di Alfonso X di Castiglia”, *Studio Mediolatini e Volgari*, vol. XIV, pp. 49-72, 1966.

37 También Delgado Valero, C., “El cetro como insignia de poder durante la Edad Media”, en *Los clasicismos en el arte español*. Actas del X Congreso del CEHA, Madrid, UNED, 1994, pp. 45-52.

38 Jullian, art. cit., p. 6. Es injustificada su interpretación de este elemento como bastón de viajero o peregrino, ya que es uno de los atributos de excelencia más extendidos en la iconografía. Señala Miguélez Cavero que “La autoridad y el poder del soberano medieval eran mostradas y ensalzadas mediante una serie de objetos, los regalia”, entre los que destaca el cetro o vara flordelisada, en “El poder gestual de la mano”, art. cit., pp. 128-129.

39 “El oro simboliza todo lo superior”, dice Cirlot, ob. cit., p. 344.

40 Distinción entre lo que los animales son y lo que representan que llevan a cabo M. Brea- J. M. Díaz-I. González en “Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa”, *Boletim de Filologia*, 29 (1984), pp. 75-100.

33 Quizá también Almuc, con el puño cerrado, aunque no se puede asegurar.

34 Se trata del simbolismo espacial por el que “el lado derecho corresponde a lo racional, consciente, lógico y viril”, Cirlot, *Diccionario*, ob. cit. p. 297.

35 Cf [30] de este mismo trabajo.

36 Anglade había visto en este atributo un “bâton de folie, sans doute” (art. cit., p. 596), que A. Rieger rechaza, citando a D. Rieger, quien interpreta la flor de lis como símbolo de pureza que ella ve asimismo discutible, ya que este significado es más tardío, art. cit., 1985, [28]. D. Rieger, “Die «troabiriz» in Italien. Zu den altprovenzalischen Dichterrinnen”, en *Cultura Neolatina*, XXXI (1971), pp. 205-223. También Meneghetti señala a Aimeric de Pegulhan en A, Arnaut de Marueh y Uc de Saint Circ en N portando bastón, ob. cit., p. 330 [15].

- , "Per una nuova edizione del Libre di Guiraut Riquier. Con una nota sulle etimologie riquieriane", *Lecturae tropatorum*, 8 pp. 6-13, 2015.
- Boutière, J.- Herman Schutz, A.- Cluzel, I.-M., *Biographies des troubadours*, Paris, Nizet, 1973.
- Brea, M.-Díaz, J. M.-González, I., "Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa", *Boletim de Filologia*, 29, pp. 75-100, 1984.
- Careri, M., *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi Editore, 1990.
- Cirlot, J. E., "Vestida de rojo", *La Vanguardia española* (8 de julio, 1970), p. 11.
- , *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 7ª ed, 1988.
- Cirlot, V.- Garí, B., *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2008.
- Chabaneau, C., *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Édouard Privat. Libraire-Éditeur, 1885.
- Chevalier, J.- Gheerbrant, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.
- Delgado Valero, C., "El cetro como insignia de poder durante la Edad Media", *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, UNED, pp. 45-52, 1994.
- Díaz-Corrájeo, V., *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004.
- Disalvo, S., "Gestualidad en el *Cantar de Mio Cid*: gestos públicos y modestia", *Olivar*, 10, pp. 69-86, 2007.
- Eco, U., *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004.
- Favati, G., *Le biografie trovadoriche*, Bolonia, Palmaverde, 1961.
- Féral, J., *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2003.
- Frugoni, C., "L'iconographie de la femme au cours des X^e-XII^e siècles", *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. XX, nº 78, pp. 177-188, 1977.
- Garnier, F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le leopard d'or, 1982.
- Guerrero Lovillo, J., *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, CSIC, 1949.
- Jullian, M., "Images des Trobairitz", *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 25, pp. 2-13, 2007.
- Krispin, A., "La tradition manuscrite des trobairitz: le chansonnier H", *Atti del secondo Congresso Internazionale della Associazione Internazionale d'Études Occitannes*, Torino, pp. 231-242, 1993.
- Kusler-Ratyé, G., "Les chansons de la comtesse Béatrix de Die", *Archivum Romanicum*, I, pp. 161-182, 1917.

- Le Goff, J., *Una Edad Media en imágenes*, Barcelona, Paidós, 2009.
- Lollis, C. de, "Appunti dai mss. provenzali Vaticani", *Revue des langues romanes*, XXXIII, pp. 157-193, 1889.
- Lucca, P. di, "I trovatori e i colori", *Medioevo Romanzo*, vol. XXIX, fasc. 3, pp. 312-403, 2005.
- Meneghetti, M. L., *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi Editore, 1984.
- Miguélez Caveró, A., "Aportaciones al estudio de la gestualidad en la iconografía románica hispánica", *Medievalista online*, 8, 2010. Internet <www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista>
- "El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica", *Medievalismo*, 20, pp. 125-147, 2010.
- Mussons, A. M., "Dona, lírica i representació", *Mot so Razo*, vol. 2, pp. 56-63, 2003.
- Opitz, C., "Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)", en Duby, G.-Perrot, M. (coords.), *Historia de las mujeres, 2. La Edad Media*, Madrid, Taurus, pp. 340-410, 2000.
- Panvini, B., *Le biografie provenzali: valore e attendibilità*, Florencia, Olschki, 1952.
- Poggi, C., "Herralda de Hohenburg. Una artista magistral", *Libres para ser. Mujeres creadoras de cultura en la Europa medieval*, Madrid, Narcea, pp. 51-111, 2000.
- Poyatos, F., *La comunicación no verbal*, 3 vols., Madrid, Istmo, 1994.
- Rieger, A., "Ins e.l cor port, dona, vostra faisso. Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours", *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. XXVIII, nº 4, pp. 385-415, 1985.
- , *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991.
- Rieger, D., "Die «troabiriz» in Italien. Zu den altprovenzalischen Dichterinnen", en *Cultura Neolatina*, XXXI, pp. 205-223, 1971.
- Riquer, I. de, "Tota dona val mays can letr'apren: Las trobairitz", en Carabí, A.-Segarra, M. (eds.), *Mujeres y Literatura*, Barcelona, PPU, pp. 19-38, 1993.
- , "Las trobairitz provenzales en el fin de siglo", *Lectora*, 3, pp. 27-37, 1997.
- Riquer, M. de, *Los trovadores, Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, Ariel, 1983.
- , *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1995.
- Rodríguez Velasco, J. D., "Yeu soy us hom aclis/ A joglaria de cantar o la educación trovadoresca del juglar", *Mot so razo*, vol. 1, pp. 40-51, 2002.

- Santini, M., "Las pinturas del *Hortus deliciarum*", *Libres para ser. Mujeres creadoras de cultura en la Europa medieval*, Madrid, Narcea, pp. 113-159, 2000.
- Savall, J., *Cansos de trobairitz. Songs of the women troubadours c. 1200*, Virgin Edition, London, 1996.
- Schmitt, J.-C., *La raison des gestes dans l'Occident medieval*, Paris, Gallimard, 1990.
- , "La moral de los gestos", en Feher, M.-Naddaff, R.-Tazi, N. (eds.), *Fragments para una historia del cuerpo humano. Parte Segunda*, Madrid, Taurus, pp. 129-146, 1991.
- Silvio Avalle, D'A., *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino, Nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Giulio Einaudi editore, 1993.
- Vallín, G., "Trovador versus juglar: conclusiones de la crítica y documentos", en Toro Pascua, M. I. (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo II, Salamanca, Gráficas Varona, pp. 1115-1120, 1994.
- Zumthor, P., "Considérations sur les valeurs de la voix", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. XXV, nº 99-100, pp. 233-238, 1982.
- , *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- Walsh, J. K., "Performance in the Poema de Mio Cid", *Romance Philology*, XLIV, pp. 1-25, 1990.

DANCING TO CREATE ALTERNATIVE AND HEALING SPACES IN MIRA NAIR FILMS

Jorge Diego Sánchez
CUID (UNED, Spain)

ABSTRACT:

This paper studies how Nair represents female characters that empower themselves using dance elements from the South Asia Subcontinent performing arts tradition to subvert the British Empire historical forms of colonial (and neo-colonial) domination based on race and gender.

KEY WORD:

Mira Nair, dance, South Asian Subcontinent, film.



Dance is subversive because it entails a communion and transformation among performers, audience and the space where the artistic experience takes place. It is in this sense that dance, as part of the holistic performing languages used in the hybrid narratives from South Asian tradition, facilitates an encounter with the divine power that every human being has within. This paper studies how the Indian film director Mira Nair represents female characters that empower themselves and come to terms with the cultural hybridity of the diaspora space they live in through dance. The study will show how dance allows female characters to struggle against the male domination they suffer both in the diaspora and in the homelands. The methodological approach of this essay unveils why dance creates alternative and healing spaces in the selected films by Nair through Gender, Cultural and Postcolonial Studies. These threefold slant allows me to contextualise Mira Nair's films within the South Asian performing arts tradition therefore ruining the hopes of those readers who expected a Bollywood exotica of Orientalist women and cultures.¹ Secondly, it enacts a reading of the dance scenes in Nair's selected films as subversive corollaries that show how Mira Nair subverts traditionally chauvinist and racist clichés about the role expected of Indian women both in the homelands and in the diaspora and the homelands.

1. DANCE IN THE SOUTH ASIAN SUBCONTINENT PERFORMING ARTS TRADITION

Dance is a part of the holistic performing languages used in the hybrid narratives from South Asian performing arts tradition to facilitate an encounter with the divine power that every human being has within as the same time as to challenge the colonial (and now neo-colonial) British attempts to conceal it. Accordingly, dance is subversive because it entails a communion and transformation among performers, audience and the space where the artistic experience takes place and from where women have been stereotyped, restricted or limited. It is against these burdens experienced by women that female characters in Nair's films derogate patriarchal structures and neo-colonial stereotyping through the use of dance in specific moments of her films. Then, it is crucial to understand why the survival of South Asian performing arts and dance is important to recognise how dance allows female characters in Nair's films to find alternative and healing spaces from where to struggle against the male domination they suffer both in the diaspora and in the homelands at the same time as they negotiate their roots with the new routes that lay ahead of them.

Dance in the South Asian Subcontinent (India, Pakistan, Bangladesh, Nepal, Bhutan and Sri Lanka) is part of the *Natya Veda*, the fifth Sacred Scripture, that recognises that

¹ Life and work of Mira Nair are paradigmatic as a feminist pioneer in Film and Postcolonial studies. TO know a bit more about her check John Kenneth Nuir's Mercy in Her Eyes. The Films of Mira Nair (2006) and Jorge Diego Sánchez's "Hybrid Cinemas and Narratives: Gender Representations in Women's Cinema of the South Asian Diaspora" (2015).

performing arts are a religious composite that gives meaning to the daily life. Religious here in the Latin sense of "re-ligare" because it allows the communication with oneself, the society and God itself throughout the exploration and experimentation of the manifestation of the divine within every human. Performing arts link body, mind and soul because they connect the performer, audience and the divine essence the same time. It is so that South Asian performing arts, as retailed in the sacred text of the *Natyasastra*, intertwine music and dance altogether defining the performing arts experience in South Asian tradition as a holistic participation of different languages and genres.

Bharata Muni assembled a treaty of thirty six or thirty seven² chapters³ on performing arts issues in Sanskrit around the 2nd century BD¹ (Rangacharya xv; González Cruz 30). His objective was that of collecting the plurality of the performing arts to guarantee some *unity in diversity* for performing arts practitioners. In other words, he compiled the diversity of "a miscellany of techniques, features, instruments and artistic practices for music, dance and acting techniques for the construction and performance of a play" (Rangacharya i) in the unity of a single treaty.

Natyasastra includes different theoretical and practical chapters such as "The Worship of the Stage and of the Gods, The Acting of the Subordinate Parts of the Body" (Chapter VIII), "The Stage Walk of Characters" (Chapter XIII), "The Metrical Patterns" (Chapter XVI), "Rules on the Use of Languages" (Chapters XVIII and Chapter XIX), "The Outward Characterization of Men and Women" (Chapter XXV), "The Success of a Production" (Chapter XXVII), "The Instrumental Music" (XXVII) or "Distribution of Roles" (Chapter XXXV). Thus, *Natyasastra* offers a compendium of technical and artistic tools for performers to enhance communication between performer and audience during the performing arts act. Iván González Cruz, first translator of the whole *Natyasastra* into Spanish in 2013, states that *Natyasastra* entails the essence of performing arts poetics (1) and Spanish scholars Chantal Maillard and Óscar Pujol contextualise Bharata's work as the treaty that ensures the composition and performance of a true theatrical experience created by both performers and audience (8). Theatrical experience is understood as encompassing both the audience and the performer together, without distinctions. For that reason, *Natyasastra* groups performing arts practices that relish empathy between performer and audience in

² Some editions encompass the thirty six original chapters whereas others gather latter additions that did not appear in the original treaty.

³ The titles of the Chapters are taken from Rangacharya's edition (2010).

⁴ *Natyasastra* is likely to have been shared orally since the 7th or 8th century BC (Maillard and Pujol 7; Rangacharya iii) and probably written down not by Bharata but by his disciples, namely, Kohala, Vātsya, Śāṅḍilya and Dattila, who are mentioned also as children of the sage (Rangacharya xvii).

order to promise the freedom and participation of both in the experience facilitated by the performance itself.

Women are, in the pages of the *Natyasastra*, presented as actresses that are the vehicle to convey the meaning that the gods and the priests, all male, determine. Women are then a subordinated agent that, as Rabindra Tagore sketched in *Natir Puja* (1926), depends on the structures that religion, family and political life imposed upon themselves. Women were only the performers and the tellers of the stories were male. The conductors were men although the divine power is represented as both female and male (the Sanskrit concept of *Ardhanariswara*). According to South Asian tradition, dance is the purest representation of the primitive essence of the human being (Sarabhai 1-43; Winton-Henry 160). Vedanta tradition describes how the world is originated, maintained and destroyed to initiate itself once again through dance by the god Shiva in *Shiva's Tandav* (*The Dance of Shiva Nataraj*). Tandav is a powerful and energetic dance where Shiva spins around himself to illustrate the creation, evolution, conservation and destruction as the necessary means that set anew a further evolution for mankind (Massey 8). One should always remember that The dance of Kali, female divine energy or Goddess, reflects Shiva's origin of the world through dance as she destroys to bring life anew. Nevertheless, this part has been ostracised.

Dance should be understood never in opposition to any of the other performing arts but containing them all. As Helen Gilbert states: “[Western] critical drama has frequently defined dance and dramatic dialogue in opposition to each other through epistemologies which emphasize the Renaissance mind/body dichotomy” (133). As a consequence, and as Gilbert mentions, dance has occupied a “subordinate” position as a “universal sign” having been denied to its own “historical, geographical, and socio-cultural specificity [sic] of dance” (133). For instance, a study about dance that departs from a binary opposition theatre versus dance ignores that, as Gilbert points out, dance is “a way of representation, . . . a site of cultural negotiation, . . . a loci of resistance to hegemonic, . . . [a] counter-discourse of the body and its signifying practices and dance abilities to spatialize” (135). In other words, the interconnected nature of dance and theatre can be seen as fact and as Italian playwright Eugenio Barba states: “a rigid distinction between dance and drama risks drawing the actor towards a denial of the body” (12).

In colonial times, South Asian female dancers were defined as inhabiting temples as courtesans and priests' prostitutes. Their dance form was reduced to a mere decorative effect and they were invited to dance at colonial officers' events in an exotic fashion that can be illustrated in, for instance, the *Orientalist* paintings by colonial Indian painter Raja Ravi Varma (1848-1906), who used Western painting techniques to detail Indian life. These remarks recalled the rejection and stereotyping that Bharatanatyam and the

dance form had had in the South Asian Subcontinent during Medieval times as it had been reduced to a simple aim of decoration therefore ignoring its much more profound meaning (Morcom 1-44; Vatsyayan 5; Roychowdhury 2014; Dinesh and Ramanathan 12). Maratha King Saraboji II in Tamil Nadu (1798–1832) recovered and recognised the true holistic performing practice of the form because it moved, according to US dance ethnographer Deidre Sklar, “toward all aspects of life . . . in the contextual web of social relationships, environment, religion, aesthetics, politics, economics, and history” (6). However, the arrival of the East India Company in Indian coasts in the eighteenth century and the following British rule soon neglected the practice of the South Asian regional arts. Anna Morcom expresses how, for instance, bharatanatyam “was excluded in an absolute sense in modern colonial India” (3). These ideas would then be enforced by the British colonial occupation for, as dancer Ananya Chatterjea highlights, “conceptualisations for classical Indian female dancers define them as either hieratic classical pieces of ethnic museum or mere exotic Bollywood dancers” (2011b). Nevertheless, Maratha King Saraboji II's former efforts were important for the anticolonial fight lately played by Indian theosophist, dancer, actress and writer Rukmini Devi Arundale (1904-1986) who fostered, in 1936 and in Madras, the school of regional dance and music Kalakshetra. Arundale's school was an effort to teach and promote regional studies to fight against the devastating influence of the British Empire's attempt to make South Asia's own tradition disappear (Morcom 25; Roychowdhury 2014).

Arundale's commitment was very important because she enhanced the performance of bharatanatyam's own language as told in *Natyasastra* as well as her positioning male bharatanatyam performers back on stage (Balaswarati 5). Later, Arundale, together with Indian freedom fighter and cultural activist E. Krishna Iyer (1897-1968), discarded those postures included in bharatanatyam during Medieval Ages that mostly added certain gestures only to reduce bharatanatyam as a dance practice that was simply aimed at creating an erotic meaning.

The British Empire, contrarily, kept reducing bharatanatyam as the practice of merely erotic gestures. Janet O'Shea states how bharatanatyam was reduced to “a static piece of museum, an exotic form of art” (ix). It was then at this moment that Arundale's foundation of a parallel school contested British colonising cultural hegemony to recover and maintain the true expression of bharatanatyam as a resisting, artistic and cultural practice in the Subcontinent during the British occupation. And it continued until our contemporary day, with the re-enactment of the form in diaspora. So, there is an inherent subversive power within the use of dance in Nair's selected movies because it means a rejection of the British Empire and a possibility to use dance to offer a rewriting of both history and stories of colonial looting, patriarchal ruling,

racial superiority and feminist obscuration that had constrained the South Asian forms of performance and expression in both the homelands and in the diaspora.

2. BUILDING HEALING SPACES IN NAIR'S FILMS

Nair's films provide hybrid narratives that use elements from the South Asian performing arts with a subversive endeavour that challenges the interlocking systems of domination historically based on race and gender. Trinidadian actor, director and scholar Rawle Gibbons recognise this postcolonial objective because, in his own words, "the relation of art and tradition is a powerful means to decolonise" (179). Mira Nair uses elements from South Asian dance as a challenging artistic language because it entails a communion and transformation among performers, audience and the space where the artistic experience takes place. It is in this sense that the history of the South Asia Southern dance style bharatanatyam challenged the British colonial history that somehow tried to ostracise and stereotype the form. Besides, dance enables a revolution of politics, race and gender because, as Gilbert and Tompkins assert, "dance is particularly important, not only as a celebration of the physical (as in much western theatre) but also as a performed statement of transformation or possession" (62). It is therefore this possibility of change which confirms that dance has a transformative power to facilitate a new definition and opportunities for characters and, so, for performers and audience.

Helen Gilbert recognises that a postcolonial study of dance must focus on "resistance politics [as well as] on movement as part of identity formation/recuperation and spatial re-orientation" (138). Therefore, Mira Nair's postcolonial commitment finds in this narrative of dance a combative and ecstatic attitude to foster a new identity and its representation for South Asian women on screen. For instance, in *Monsoon Wedding*, Nair decides to make the whole Verma family confront its cultural, economic, social and moral differences through the dance scene choreographed by Ayesha to the song "Chunari, Chunari" (1h 23'12"-1h 27'40"). Ayesha is Aditi's cousin and she is shown as a combative woman throughout the whole movie. Previously, she has led the Mehndi sangeet (49'14"-52'12"). Nevertheless, it is in the dance that she choreographs for the song "Chunari, Chunari" that she decides to perform alone a type of dance that is designed for a couple because she has been bumped by Rahul (who says to her that he cannot dance Indian songs because he can only dance as if he was in a pub in Melbourne, 1h22'24") and Varun (who is overreacting against her because his father has threatened him with having to go to boarding school if he continues dancing, 1h12'10"). Here, Ayesha takes up a combative attitude instead of adopting the role of mourning lady that could have been expected by the South Asian community as she has been rejected twice. She starts performing alone with great strength while trying

to make the guests enjoy the festive message of the song which talks about how a girl wants to use her chunari (veil or end part of a dress used by women to cover their faces) to flirt and tie her lovers instead of covering her face with it.

Ayesha performs with great splendour while she subverts the old message attached to the song, which had already appeared in Indian David Dhawan's movie *Biwi No1* to illustrate how a man could be dating three different girls and the three of them should be waiting for him. As an alternative, Ayesha proves that a woman can stand alone and defy social norms.

In this festive atmosphere, we see Sikh, Muslim and Hindu members of the family joining Ayesha in a celebration that ignores religious differences (1h25'). Besides, Aditi feels empowered to leave with her bridegroom Hemant (1h25'59") to spend the night alone as now they have defied their families' expectations and Aditi has confessed her affair with Vikram and Hemant has forgiven her. Furthermore, this dance empowers Ria to accuse Uncle Tej in front of the whole family as the dance has made her stand up to go and save her young cousin Aliya from him in the previously detailed scene (1h30'51").

Later, Indian-Australian Rahul jumps on stage to dance with Ayesha into a new hybrid dance style (classical South Asian and Melbourne pop-rock style) because his mother has mumbled to him that if he wants to be with Ayesha, he will have to show "a combative attitude in life" (1h26'54"). Furthermore, Alice (the servant of the family) has dressed up for the occasion and has been invited by Dubey, the wedding planner, to dance with him. Consequently, the dance scene illustrates the subversion of different religions and economic class backgrounds as we see different religious groups and social classes dancing together, the overcoming of fear by both Aditi and Ria (as explained in the previous section) and the illustration of an effort to struggle for the person who one truly loves as in the case of Ayesha, Rahul, Alice and Dubey.

Thus, this dance scene allows a transformation in the Verma family because they embrace the hybridity opened in the diaspora space for them by celebrating together this ecstatic dance without deferring to the different cultural and economic backgrounds of the guests. Accordingly, Argentinian dance therapist María Fux recognises that "dance can neither be far from the society it dwells nor from the daily problems of the people because dance cannot be a privilege but a tool to comprehend and educate" (9, my translation).

At this juncture, dance is an artistic language through which characters have understood their identities and the new paths that can be open for them and by them in the diaspora space if they decide to subvert old ideas imposed by both the empire and themselves. Consequently, dance is not only being used by the women to subvert race

and gender inequality but also to empower women to rise up and collaborate together against the patriarchal order that exists. Bearing this feminist commitment in mind, dance allows women to create a web of collaboration and community identification on the way to gender equality. Accordingly, US dance professor Ann Daly states that dance is a perfect feminist language because it allows “the empowerment of women through their own body” (2). Therefore, if dance has a transformative power for characters and dance enhances a change of consciousness for both the performer and the audience, then women can connect with their own power through dance and defy the structures of gender inequality imposed on them.

This empowerment of women through a new representation of South Asian women is what Mira Nair promotes in her postcolonial version of William Makepeace Thackeray’s novel *Vanity Fair* (1823). In fact, Mira Nair’s telling of the British classic turns the negative image of Becky Sharp in Thackeray’s writing into a heroine. Besides, Mira Nair includes explicit visual references to India when in the novel Thackeray only offered *Orientalist* portrayal of the colonies. Spanish Professor Ana Moya illustrates this point when she states: “Mira Nair rescues both women and the colonies from the periphery they occupy . . . [and so] the margins ultimately replace the centre in Nair’s refreshing reading of Becky Sharp” (85). In this sense, Nair’s film (2004) describes the submission of gender and class and the subjugation of India to the British Empire. Similarly, Ana Moya has studied how Nair “feminises” Becky (73) to offer a new reading of the character.

Mira Nair portrays Becky Sharp as the heroine that, quoting Thackeray’s original title *Novel without a Hero*, the original novel lacks. Nair displays Becky Sharp as a free woman who does not depend upon her family or husband and who, unlike in previous cinematographic versions, survives physically and economically without losing herself to vice, corruption or a marriage that she does not want. By so doing, Nair gives a choice to Becky Sharp to redeem herself from the original novel and those cinematographic versions that had described her as a wicked prostitute and a bad mother.⁵ Actually, Nair states that, when she read the novel at high school, “Becky was the most memorable for me. She was a woman who was like us. She had been dealt cards by society but wanted to make her own deck” (2005). So, Nair reverses the role given to Becky and represents her as a woman who challenges the limitations imposed by society by class and gender.

Likewise, in Nair’s version, Becky complains that it is difficult for women to explore new places (7’54’’-8’04’’) as well as Becky criticises the limited roles of women as wives as she explains to Amelia: “We are soldiers’ wives and we live with uncertainty”

⁵ Previous remarkable adaptations of *Vanity Fair* that did not change the role of Becky Sharp and so represented her as a sinful and shameful woman.

(1h15’04’). Later, she denounces that the submissive and passive role of women is partly a consequence of the lack of women’s commitment with struggle as she proclaims: “Of course is women the ones who keep the doors closed. They do not like outsiders to discover that there’s nothing behind” (1h37’34’’).

Nair ridicules the lack of understanding shown by the Victorian society and juxtaposes Becky’s desire to know about the world. Nair defines through Becky’s dance and her group choreography a final subversion for the character where she becomes a woman who, in Mira Nair’s own words, does not care about what other people think (as qtd. in Porter Phinzy 9). Actually, Becky subverts the whole scene entitling her dance the “Zenana⁶ Ballet” (1h48’56’’-1h51’18’’) because she performs a dance where she leads a sexual revolution against men’s control through their own intelligence and tricks (1h50’-1h51’18’’). Nair portrays Becky as a woman who, through her dance, denounces the chauvinist aristocracy and high class of the nineteenth century and subverts the rules that are socially expected within a zenana. Instead, Becky carries out a rebellion where women can dance with a South Asian style to reclaim a place for themselves as slaves that break their chains in front of the very same King of England (1h51’9’’). The parallelism with the ongoing British invasion in India at those times is clear and how women disrupt their shackles can be linked to how Indian people would try to fight and defeat British means of colonization.

Thence, Mira Nair offers a new definition of Becky as an independent human being that matches the individual and group empowerment of other characters in Nair’s films such as Mina in *Mississippi Masala* (1991) or Ashima in *The Namesake* (2006), characters that should be analysed in future studies as there is not enough space in the present publication. Why? Because they encourage a sorority among women so that women, as individuals and a group can talk, denounce share and lead paths ahead. In this sense, it is through the language of dance that the female characters get together, express themselves with total freedom.

3. CONCLUSION

Thus, it is through dance that Nair’s films offer a new platform for women to start anew and in which they can turn from submissive women into active dwellers of the diaspora space and the homelands that do have a different (meaning an active and new) role to play. Mira Nair enables women to have a different role and so they allow the female characters in her hybrid narratives to join a feminist commitment towards an equal world where women empower themselves against gender and patriarchal burdens to interweave a nourishing space of collaboration. This place of association

⁶ Places reserved for women in a household and public buildings so that women can be secluded from social and public life.

facilitates the cultural hybridity of the characters in the films to be portrayed so that the hybrid audiences of Nair's films create an empathetic relation with the female characters to understand the subversive possibilities granted in the diaspora space to attain a much more solidary society.

Accordingly, Nair offers a new definition for South Asian women on screen to show that there is a possibility of living together and fighting for gender equality while celebrating the making of cultural diversity that defines the inherent hope for equality granted in the diaspora space we all live within. And she does it with narrative elements from the South Asian performing arts to *perform* a change that, inherently, echoes old fights and always recurrent necessities to assess colonial and neo-colonial systems. Here, Nair's female characters show that women can do, dance and empower themselves. And this performance of the possibility of a much equal world is subversive because, as Henry Giroux states, "hope is subversive" (38).

BIBLIOGRAPHY

- Balaswarati, T. (Bala), "Bala on Bharata Natyam" *Sruti* 5 (1984): 11-15.
- Barba, E., *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. Madrid Catálogos, 1999 (1993).
- Bharata M., *Natyasastra* (English translation with critical notes by Adya Rangacharya). New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 2010. Print.
- Biwi No.1* Dir. David Dhawan. TTV and Natwest, 1999. Chatterjea, A., Personal Interview. Barcelona, 1 Oct. 2011a.
- Daly, A., "Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis." *Dance Research Journal*, 23 1 (1991): 2-5.
- Diego Sánchez, J., "Hybrid Cinemas and Narratives: Gender Representations in Women's Cinema of the South Asian Diaspora". Universidad de Salamanca, 2015. <<http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/128136>> Web. 8 Jan. 2016.
- Dinesh, M. R. and Ramanathan, L., *Bharatanatyam, Yesterday, Today, Tomorrow*. New Delhi: Sujata Dinesh, 1985.
- Fux, M., *Qué es danzaterapia. Preguntas que tienen respuesta*. Madrid: Lumen Humanitas, 2005.
- Gibbons, R., "Traditional Enactments of Trinidad: Towards a Third Theatre." M. Phil. Thesis, University of the West Indies, 1979.
- Gilbert, H., "The Dance as Text in Contemporary Australia Drama: Movement and Resistance Politics." *ARIEL* 23 (1992): 133-48.
- Gilbert, H, and Tompkins, J., *Post-Colonial Drama. Theory, Practice, Politics*. London and New York: Routledge, 1996.
- Giroux, H. A., "When Hope is Subversive." *TIKKUN* 19 6 (2004): 38-39.
- González Cruz, I., *Natyasastra. Tratado fundamental de Poética, Composición y Artes Escénicas*. Valencia: Letra Capital, 2013.
- Maillard, C. and Pujol, Ó., *Rasa. El placer estético en la tradición india*. Madrid: Etnos: 1999.
- Massey, R., *India's Kathak Dance Past, Present Future*. New Delhi: Shakti Malik, Abhinav Publications, 2014 (1999).
- Mississippi Masala*. Dir. Mira Nair. Mirabai Films, 1991. DVD, 2008.
- Morcom, A., *Illicit Worlds of Indian Dance. Cultures of Exclusion*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Moya, A., "The Politics of Re-presenting *Vanity Fair*: Mira Nair's Becky Sharp." *ATLANTIS. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. 32 2 (December 2010): 73-87.
- Monsoon Wedding*. Dir. Mira Nair. IFC prdocutions, Mirabai Films, Keyfilms Roma, Pandora Filmproduktion, Paradis Films, Baron Pictures (II), Delhi Dot Com, 2001. DVD. 2007.
- Nair, M., "Kama Sutra: an interview with Mira Nair." *Online Daily the University of Washington*. 13 Mar. 1997. <<http://dailyuw.com/archive/1997/03/13/imported/kama-sutra-interview-mira-nair>>. Web. 24 Feb. 2005.
- Nuir, J. K., *Mercy in Her Eyes. The Films of Mira Nair*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2006.
- O'Shea, J., *At Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*. Connecticut: Wesleyan, 2007.
- Porter Phinzy, C., "Subtle Subversion in Indian Cinema: Mira Nair's Use of British Orientalism in *Vanity Fair*." *Modern Art Asia*. 12 (November 2012): 1-16. <https://www.academia.edu/2398594/_Subtle_Subversion_in_Indian_Cinema_Mira_Nairs_Use_of_British_Orientalism_in_Vanity_Fair_> Web. 12 Jun. 2016
- Rangacharya, A., *Natyasastra. English Translation with Critical Notes*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publisheres Pvt. Ltd., 2010.
- Roychowdhury Dasgupta, S., Personal Interview. Madrid, June 2014.
- Sarabhai, Mrinalini. *The Sacred Dance of India*. Bombay: Bharatiya Vidya Bhaven, 1979.
- Savarese, N., "The Experience of the Difference: Eurasian theatre, an Ancient Tradition of Performance and Theory." *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*. Eds. Josephine Riley Fischer-Lichte and Michael Gissenwehrer. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1990. 43-48.
- Sklar, D. S., "Dance Ethnography" in *Dance Research Journal* 23 1 (1991): 6-10.

Tagore, R., *Natir Puja (The Court Dancer)* in *Two Buddhist Plays*. Kolkata: Writer's Workshop, 1993b (1932). 7-61.

The Namesake. Dir. Mira Nair. Dir. Mira Nair. Fox Searchlight Pictures, Cine Mosaic, Entertainment Farm (EF), Cinem Mosaic, Mirabai Films, UTV Motion Pictures, 2006. DVD. 2007.

Vanity Fair. Dir. Mira Nair. Focus Features, Franada Film Production, Epsilon Motion Pictures, Tempesta Films, 2004. DVD. 2005.

Vatsyayan, K., *The Square and the Circle of the Indian Arts*. New Delhi: Roli Books International, 1983.

Winton-Henry, C., *Dance--The Sacred Art: The Joy of Movement as Spiritual Practice*. Woodstock (VT): SkyLight Paths Publishing, 2009.

LAURA BATTISTA, UNA DRAMMATURGA DELLA PATRIA (1845-1884)

LAURA BATTISTA, A DRAMATIST OF THE HOMELAND (1845-1884)

Caterina Benelli
Università di Messina

RIASSUNTO:

Il presente lavoro è dedicato alla ricostruzione della significativa vicenda biografica e letteraria di Laura Battista, una dimenticata patriota e drammaturga lucana che opera nella seconda metà del XIX secolo. Nello specifico, si approfondirà il notevole contributo che la donna diede al risorgimento meridionale italiano attraverso l'analisi del dramma Emmanuele De Deo del 1869, intitolato alla memoria di un giovane martire giacobino che dimostra il protagonismo attivo, indissolubile e trasversale dell'autrice tra il versante teatrale e quello civile. Si evidenzierà l'impegno e il coraggio politico di una donna che, mediante il teatro, in tempi e luoghi ostili come quelli di una Basilicata patriarcale, filogovernativa e analfabeta, tenta di fronteggiare gli abusi politici del governo borbonico nel Mezzogiorno d'Italia e denunciare al contempo il destino di isolamento e subordinazione che la società riservava alla donna lucana ottocentesca.

PAROLE CHIAVE:

Dramma storico; Risorgimento; Patriottismo rosa; Critica politica.

ABSTRACT:

This papers aims to trace the biographical and literary legacy of Laura Battista, a forgotten Lucan patriot and dramatist. Specifically, it will examine the drama Emmanuel De Deo (1869), entitled in memory of a young Jacobin martyr. Her writings exude a critical approach to the patriarchal, pro-government and almost illiterate Basilicata; simultaneously airing the political abuse of the Bourbon government. A hostile atmosphere for the vindications of the Lucan women. Through her works, it will be highlighted the political courage of a strong woman.

KEY WORD:

Historical drama; Risorgimento; Gender nationalism; Political criticism.



1. L'OSSESSIVO MITO DELLA PATRIA: DALLA POESIA AL TEATRO

La difficoltà femminile di affermarsi nel campo letterario è da sempre risaputa e risulta ancora più evidente in aree del Mezzogiorno italiano dove pochissime erano le donne che agli inizi del XX secolo avevano la possibilità di accedere a studi superiori, vittime di una mentalità patriarcale che le relegavano ad un compito meramente demografico e domestico. In tal senso appare ancor più meritevole ed oggetto di studio, la vicenda biografica e letteraria di Laura Battista, una donna lucana che operò in una regione caratterizzata da un isolamento geografico e da un ritardo culturale che ostacolavano qualsiasi tentativo di produzione letteraria.¹ Inoltre, è ammirabile il coraggio politico e la passione civile che, come si analizzerà, ispirano e caratterizzano l'intera traiettoria letteraria di Laura Battista che si sviluppa in epoca risorgimentale.

opportuno sottolineare che la poetessa e drammaturga lucana, nata a Potenza nel 1845² vive in realtà solo gli ultimi anni del Risorgimento italiano. Tuttavia, ancor prima dello sbarco di Garibaldi sul continente, l'animo della adolescente Battista viene scosso dall'esaltante piano insurrezionale lucano che ebbe luogo tra il tredici ed il diciotto agosto del 1860 con una serie di manifestazioni antiborboniche e filo unitarie in vari centri della provincia potentina (Lerra, 2008: 13). Il clima politico rivoluzionario che respira negli ambienti della borghesia potentina e la formazione umanistica inculcatagli dal padre Raffaele Battista, insegnante di latino e greco presso il Liceo classico di Potenza risultano elementi decisivi e centrali della poetica della giovanissima Laura.

Probabilmente, anche le tribolate e sfortunate vicende familiari quali la perdita prematura della madre e soprattutto di ben quattro dei cinque figli avuti dalla relazione con il nobile ma scioperato marito, Luigi Lizzardi, trovano ampia eco nelle pagine letterarie, intrise di profondo dolore ma al contempo di una ferrea speranza di riscatto personale e nazionale. In tal modo, l'intreccio bio-bibliografico si estrinseca in maniera lampante nel corso della sua breve esistenza; vita personale, vicende nazionali ed opere sono legate da un rapporto di causa ed effetto indisgiungibile.

Sin da bambina, nel salotto della sua casa potentina, ha l'opportunità di familiarizzare con le opinioni dei diversi liberali locali, pronti e motivati a sostenere i fermenti rivoluzionari contro il governo spagnolo.³ In particolare, risulta cruciale l'orientamento anti-borbonico paterno; al riguardo giova ricordare che il padre nel 1850 viene espulso

1 Per un quadro generale sulla situazione e sul grave ritardo culturale della Basilicata e le relative conseguenze sulla vita civile lucana, si veda Zanotti-Bianco (1926).

2 La data di nascita di Laura Battista è stata ricostruita in base all'atto di nascita conservato presso l'Ufficio di Stato Civile del Comune di Potenza. Dall'estratto dell'atto di nascita non ci sono altre annotazioni.

3 Per una esaustiva panoramica sul periodo borbonico in Basilicata si veda Verrastro (2011) dove si sottolineano le numerose azioni rivolte contro i Borbone, organizzate nell'area lucana mediante un filone d'associazionismo politico che guardava ad un Mezzogiorno d'Italia libero ed indipendente da qualsiasi dominazione straniera.

dal Real Collegio di Basilicata e fu diffidato dal pubblicare la traduzione di alcune opere di Seneca e, solo dopo l'Unità d'Italia e, dunque la scomparsa del regime borbonico, può riprendere la sua attività di intellettuale. Lo storico e critico letterario Giovanni Caserta, tra i pochissimi studiosi dell'opera letteraria della Battista, ci offre una motivazione originale ma plausibile sull'ossessione del padre che avrebbe puntato ed investito gran parte delle sue ambizioni e frustrazioni sulle qualità intellettuali della figlia, esercendo deliberate pressioni sulla stessa (Caserta, 2005: 9).

Così, i suoi esordi lirici sono innescati da acute e sentite riflessioni circa le complesse questioni risorgimentali meridionali come le disumane condizioni di povertà della gente lucana in cui sembrano fondersi i sogni e le speranze della Battista. Non appena viene proclamata l'Unità d'Italia, l'autrice pubblica una lunga poesia di evidente stampo patriottico intitolata *Il 2 giugno 1861* per la festa nazionale commemorativa dell'Unità d'Italia e dello Statuto del Regno con cui comunica i suoi accesi sentimenti liberali e civili, esaltando le gesta di Garibaldi, del re Vittorio Emanuele e di tutte le popolazioni, che, coraggiosamente erano insorte contro lo straniero. Nel 1874 sono invece le necessità economiche che portano la Battista ad insegnare nel Convitto magistrale di Potenza; tuttavia per ragioni di salute e matrimoniali, pochi mesi dopo si trasferisce a Tricarico, un paese dell'entroterra materano ancora più interno e povero, dove la sua vita culturale viene messa a dura prova e non certo agevolata dalla convivenza con un marito ozioso, ricco e viziato, dedito al gioco e alle donne. Quest'ultimo, come se non bastasse, in pochissimi anni, incurante della sua cagionevole salute, non ebbe alcun riguardo facendole mettere al mondo ben cinque figli, dei quali, solo uno, l'unico maschio, riesce a sopravvivere. Tali tragedie umane, unite al suo immutato desiderio di modernizzare il Paese e favorire una coesione nazionale, fungono da stimolo permanente per la sua produzione letteraria. Di fatti, nel 1879, pur tra tanti dolori, con prefazione ed incoraggiamento di Abele Mancini (1879)⁴, pubblica una prima raccolta di ottanta liriche intitolate leopardianamente i *Canti* che però non riscuotono il successo del pubblico ma solo sporadiche recensioni (Di Mase, 2001: 40-42)⁵. Gli ultimi infelici anni della sua vita li trascorre a Camerino dove le avevano assegnato una cattedra di lettere italiane. Purtroppo le sue condizioni di salute, già precarie, peggiorano tanto da indurla ad un forzato ritorno a Tricarico dove muore nell'agosto del 1884 all'età di trentotto anni.

Si potrebbe legittimamente pensare che la Battista considerasse la letteratura un efficace mezzo in cui trovare rifugio e consolazione e poter diffondere i suoi

4 Abele Mancini fu un acuto storico e poeta nato a Melfi nel 1846, apprezzato da Matilde Serao e sostenitore oltre che amico del suo correggionale Giustino Fortunato. Inoltre partecipò attivamente ai moti risorgimentali del 1860, meritandosi in tal modo la stima della giovanissima Battista.

5 Recensioni circa la raccolta lirica della Battista si registrano sul Pungolo (aprile 1880) e sulla Nuova Antologia (maggio 1880).

nobili ideali patriottici e civili. Come conseguenza, tanto le sue liriche come il suo dramma storico *Emmanuele De Deo* (Battista, 1869), scritto nel 1869, in tale prospettiva, sono il fedele riflesso e ricettacolo delle sue idee e dei suoi sentimenti, ricoprendo la letteratura di una funzione che è al contempo consolatrice e civile. Indubbiamente Laura Battista eredita dal padre l'amore per la cultura e per le lettere; aveva letto Goethe, Foscolo, Manzoni e Leopardi che segnano il cammino poetico della lucana. Ma ad incoraggiare ed ispirare la sua opera fu anche e soprattutto il suo vivo ed accorato interesse civile e politico che corrobora il suo tangibile patriottismo, ancor più apprezzabile se si considera l'insulso e desolante ambiente regionale da cui proveniva la drammaturga.

Laura Battista, dunque, attraverso una letteratura impegnata, intrisa di valori ed ideali spiccatamente risorgimentali, sembra voler scuotere prime e condurre poi i suoi correghionali, tradizionalmente filo governativi a ribellarsi contro il potere borbonico,⁶ permettendo la penetrazione dei principi di libertà e giustizia, promossi in precedenza dalla Rivoluzione francese. Va ricordato che ella vive in un periodo caratterizzato da importanti e sconvolgenti fatti storici, da cambiamenti radicali i cui effetti straordinari probabilmente alimentarono la passione della Battista che finisce spesso con il mitizzare fatti e personaggi che si staccano dalla loro effettiva dimensione quotidiana, ed affollano la sua opera poetica e teatrale che esiste innanzitutto come testimonianza documentale ma anche come sogno ed evasione idealizzante e quindi come occasione per esaltarsi.

1.1 Il patriottismo rosa nel dramma storico "Emmanuele De Deo"

Laura Battista è senz'altro una donna lucana atipica in quanto, in una Basilicata patriarcale, fu protagonista non solo sul versante poetico ma anche su quello sociale partecipando attivamente alla vita culturale e politica del tempo, fatto oltremodo rilevante se si considera il ruolo, eufemisticamente secondario e meramente domestico che le donne ricoprivano. Il Risorgimento italiano, i personaggi come Cavour, Vittorio Emanuele, Garibaldi, l'Unità d'Italia generarono sentimenti profondi e radicali che spinsero la Battista alla rivendicazione del Paese natio e soprattutto a maturare un'idea di politica che lontana da accordi e strategici patteggiamenti, consente il recupero o la formazione di una patria civile in cui gli uomini, senza compromessi lottano per ottenere maggiore giustizia ed indipendenza. Forse, adesso risulta più agevole

⁶ Per una minuziosa contestualizzazione storica circa l'atteggiamento dominante e generale lucano nei confronti dei Borbone, si veda un articolo di A. Lerra (2014: 31), Presidente delle Deputazione di Storia Patria per la Basilicata e Professore ordinario di Storia Moderna presso l'Università degli Studi di Basilicata.

comprendere perché l'autrice potentina abbia scritto un dramma storico, appena ventitreenne intitolato *Emmanuele De Deo* che ebbe notevole successo nel 1869.⁷

L'obiettivo principale della Battista sembra innanzitutto ricordare l'integrità morale e l'eroismo di De Deo, giovane studente che fu giustiziato dai Borboni perché promotore della rivolta giacobina napoletana del 1794. Il dramma composto di tre atti, in realtà se da un lato riflette in modo esemplare alcuni ideali della Battista, personificati dal De Deo, primo martire risorgimentale, dall'altro risponde probabilmente a delle precise pressioni familiari giacché bisogna sottolineare che lo sfortunato protagonista era un lontano parente del marito. Nello specifico, sarebbe stata Rosalba De Deo, moglie di Francesco Lizzardi e lontana discendente del martire De Deo, destinata a diventare suocera della Battista ad invogliare quest'ultima a scrivere il dramma. In realtà, indipendentemente dall'esegesi e dalle possibili interpretazioni e giustificazioni che possono motivare la realizzazione del dramma, resta l'originalità ed il vigore con cui una donna, benché lontana da ambienti teatrali rilevanti, abbia saputo costruire un'opera coraggiosa ed innovativa, considerando anche l'apatico contesto socio-culturale ottocentesco lucano. Infatti, una patriota convinta quale era Laura Battista non poteva di certo sorvolare su uno dei tragici ed emblematici momenti della storia meridionale italiana come il martirio di Emmanuele De Deo, protagonista indiscusso dell'omonimo dramma e nella realtà, attivo ed intrepido nemico del governo borbonico. In sintesi, giova ricordare che il De Deo, appena ventenne, nel maggio del 1793,⁸ durante un pranzo liberale presso Gioia del Colle (una località della provincia barese), si distinse per le numerose e corrosive satire pronunciate contro il re Ferdinando e la regina Maria Carolina e con un coltello minacciò la effigie del primo. Qualche mese dopo, i capi rivoluzionari, tra cui De Deo pensarono di stampare occultamente e diffondere la "Dichiarazione dei diritti dell'uomo" insieme con la "Costituzione francese". Emmanuele De Deo, secondo accurate ricostruzioni storiche avrebbe introdotto una copia nella reggia, facendola posare sul tavolo della regina Maria Carolina. A questo punto, la sorte del giovane precipita definitivamente quando un sacerdote, Pier Nicola Paterino,⁹ decide di denunciarlo e di conseguenza, a seguito di tale delazione, fece

⁷ Sulla notevole influenza esercitata dal clima familiare e dalla borghesia liberale rivoluzionaria potentina nei confronti del pensiero e dell'opera letteraria di Laura Battista, si veda l'interessante ritratto realizzato dalla studiosa e docente di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Basilicata M. T. Imbriani (2000) contenuto in Appunti di letteratura lucana.

⁸ Per uno studio approfondito sulla figura e sulla storia del martire Emmanuele De Deo e la relativa congiura del 1794 è possibile consultare una vasta bibliografia. Per tutti si possono consultare T. Pedio (1976), e B. Croce (1953).

⁹ Un durissimo giudizio sul "vile e interessato tradimento" del sacerdote Pier Nicola Patarino è quello espresso dal docente ed economista pugliese G. Carano-Donvito in un articolo I De Deo in Gioia dal Colle pubblicato presso una rivista di storia ed arte dal nome Japigia, Società Editrice Tipografica, anno X, fascicolo I (gennaio-marzo), pp. 59-76. In questo articolo, nello specifico, lo studioso sottolinea come il sacerdote decide di denunciare il giovane studente ed i suoi amici per

aprire un'inquisizione; così il nove maggio 1794 De Deo venne incarcerato insieme ad altri congiurati suoi amici, Galiani e Vitaliani che non a caso figurano nel dramma della Battista. Tuttavia il mito De Deo¹⁰ crebbe ulteriormente quando diede un'ennesima dimostrazione di assoluta fedeltà ai suoi compagni poiché, pur di non rivelare i loro nomi come colpevoli delle agitazioni antiborboniche preferì l'impiccagione e mantenne uno stoico silenzio persino quando fu strategicamente sottoposto a tortura sul patibolo nell'ottobre 1794.

Si trattava, dunque, di un episodio troppo esemplare e commovente che la Battista riesce a trasformare in dramma storico in cui condensare i suoi furori patriottici e gli ideali etici. La scelta stessa del genere in questione è legata probabilmente alla ferma volontà dell'autrice di attenersi fondamentalmente alla verità effettiva, alla realtà storica e, al contempo, godere della relativa libertà artistica per personalizzare l'opera da un punto di vista tematico ma soprattutto stilistico e metodologico con cui risaltare determinati elementi in sintonia con il pensiero della Battista e stimolare una particolare reazione critica nello spettatore.

In definitiva, l'autrice lucana, opta per il dramma storico proprio perché garantirebbe una perfetta fusione tra storia e letteratura, tra il particolare ed il generale o se si preferisce tra aspetti e situazioni pubbliche e private. L'intenzione della Battista consiste nel offrire una esemplarizzazione specifica di un evento storico nazionale; a tale scopo si serve intelligentemente della figura di Emmanuele De Deo che si immola per i suoi amici e per la sua patria, diventando simbolo di perfezione comportamentale per il potenziale pubblico. Dunque, al suo coraggioso atto ad alla sua epica condotta si attribuisce una auspicabile esemplarità collettiva.

La maestria di Laura Battista risiede infatti nell'abilità con cui ritocca alcuni dati storici oggettivi, senza introdurre plateali menzogne, col fine di rendere totalmente credibile la rappresentazione, pur conferendo alla stessa una notevole simbolizzazione, plasmata attraverso l'interpretazione personale della drammaturga. Paradossalmente, proprio la minuziosa e a volte fin troppo eccessiva presenza di fatti storici datati e ormai passati rende il dramma anacronistico perché vincolato ad una realtà precisa, limitata e limitante. In altri termini, la Battista non ha saputo e probabilmente neanche voluto prescindere dal vero storico e dai suoi dettagli circostanziali, causando

scrupolo di coscienza al Ministro dell'epoca Acton. Quest'ultimo, di conseguenza, avrebbe passato subito i suoi ordini alla Polizia e precisamente al Commissario Caccia che intraprende le sue ricerche e perquisizioni che in ultima istanza, portano all'arresto di Emmanuele De Deo.

¹⁰ A conferma della fama del giovanissimo martire De Deo e dell'impatto che il suo sacrificio ebbe in buona parte del Mezzogiorno italiano si leggano le toccanti pagine in E. Striano, *Il Resto di niente*, Cava dei Tirreni, Avagliano, pp. 265-271. Inoltre, nel 1887 fu innalzato un monumento nella piazza principale del suo paese natale che gli ha dedicato un asilo per l'infanzia oltre che una strada situata nella parte antica dello stesso. Infine, fu omaggiato presso il Comune di Napoli (18 ottobre 1997) e all'Università degli Studi di Bari dove vi è una lapide con il suo nome, attualmente ubicata nel cortile della Facoltà di Giurisprudenza.

involontariamente un precoce invecchiamento del suo dramma, che, al contrario, per essere atemporale o comunque più duraturo e universale necessita avvenimenti e coordinate storiche più generali. Ad esempio il truglio, ossia la delazione in cambio della commutazione della pena o della liberazione, perno attorno a cui ruota l'intero dramma, è tipico ed esclusivo dell'epoca e del sistema borbonico e quindi di comprensione immediata e facile da parte del pubblico di fine ottocento a cui doveva rivolgersi l'opera. È innegabile che la Battista all'avvenimento storico del De Deo, vi aggiunga una cospicua dose di eticità, dimostrando ad ogni modo che il suo dramma, benché edulcorato, in alcune scene e situazioni offre una complementare e coerente interpretazione della realtà effettiva senza contraddirla né tantomeno opporsi alla stessa.

Tuttavia, Laura Battista dimostra una certa originalità nel trattare fatti e personaggi locali, snobbando la tendenza generale del periodo che invece dava maggiore risalto a fenomeni e protagonisti europei o comunque di proiezione e caratura internazionale. L'autrice, inoltre, a dispetto del pensiero medievale che sopravvive ed impera nella produzione drammatica del XIX secolo, nel corso della sua opera dimostra un'ostinata e coraggiosa insofferenza politica che sfocia in lampante protesta verso il re che, ben lungi dall'essere considerato l'immagine terrena di Dio, si trasforma in uno dei bersagli preferiti dei personaggi, in quanto responsabile diretto o indiretto di ogni ingiustizia nel Regno di Napoli. L'opera della Battista la si potrebbe includere all'interno della tipologia del dramma storico proprio in virtù del suo deciso attacco al despotismo e della presenza di una severa critica politica e sociale. Si ricordi la netta denuncia realizzata dalla Marchesa Eleonora Fonseca Pimentel che si rivolge al padre del De Deo in questo modo: "I capi / Del governo son uomini, capaci / Quindi d'alte virtùdi e rei delitti... / [...] Ma quando, iniqui, abusano del loro / Grandissimo potere per farsi barbari / Oppressori dei popoli, di colpe / Inaudite bruttandosi, allora giusta / Dal petto dei magnanimi s'innalza / Una parola di vendetta al cielo" (Battista, 1869: 35).

La Battista propende indubbiamente per il genere del dramma storico poiché desiderava ricostruire in maniera credibile lo spirito e l'atmosfera politica e civile del periodo pre-rivoluzionario. Ciò nonostante, l'autrice, come si è già accennato, riesce ad apportare e proiettare al contempo i suoi desideri patriottici personali, trasformando il dramma in una sorta di autorappresentazione mediante una trama specifica e la creazione letteraria di figure storiche, portavoce della sua cosmovisione. Insomma, la drammaturga potentina non inventa nulla né cerca di trasformare l'ideale in reale ma si accontenta di idealizzare il reale, partendo da eventi documentabili, rivolti ad un determinato pubblico, in un determinato momento. Una delle caratteristiche del dramma e dei dialoghi di cui si compone è l'enfasi e la retorica, fin troppo eccessiva con cui si esprimono sentimenti e concetti, benché sia stato concepito e scritto dopo il

ragguardevole lasso temporale di settant'anni, rispetto agli avvenimenti a cui si riferisce. La Battista sembra smentire quella convinzione secondo cui la distanza consente una riflessione più pacata, serena ed imparziale di un fatto storico, adoperando criteri e filtri più obiettivi e razionali. Infatti, la drammaturga, in tal senso, forse perché implicata personalmente in rivolte e lotte preunitarie e antiborboniche che gli dovettero ricordare i moti insurrezionali giacobini napoletani del 1794, non è riuscita ad evitare un retoricismo smodato ed un coinvolgimento eufemisticamente appassionato. La Battista non stravolge affatto la storia ma utilizza una strategia letteraria, comunque legittima per la costruzione di un dramma, che, a sua volta, in quanto tale, non è tenuto a presentare pedissequamente materiali e risultati della ricerca storica con cui trasmettere il suo messaggio.

A livello tematico, il filo conduttore del dramma è rappresentato innanzitutto da una critica abbastanza esplicita verso la tirannia e, dunque, verso il malgoverno borbonico a cui corrisponde un parallelo eroismo, personificato dal giovane studente De Deo il quale, in nome della giustizia e della fedeltà verso i suoi amici, rifiuta di collaborare e scendere a patti con il vile e prepotente nemico, preferendo morire torturato ma libero e degno. Dunque, se da una parte si stigmatizzano gli eccessi, i vizi e gli errori della monarchia, dall'altra si esaltano i piccoli ma eroici gesti, di indiscusso valore morale ed evidente funzione edificante per il popolo lucano dell'epoca.

Il dramma risulta impregnato dal clima liberale che la Battista, già da fanciulla ha respirato in famiglia. Sin dalla prima scena del primo atto, l'autrice introduce quella esaltante ossessione che per lei rappresenta l'appartenenza alla patria e la successiva difesa della stessa come bene comune, esplicitata dalle retoriche domande che la Marchesa Eleonora Fonseca Pimentel amante del De Deo, rivolge agli amici Vitaliani, Galiani, Fiorentini e Luigia San Felice. "Non siete tutti amici miei, devoti / Ad una causa e d'una febbre accesi? [...] / Tu ancor, Luigia, sei dolente? Hai forse / Un'altra cura oltre alla Patria? / Anch'io la benedico, se ti prese amore / D'una patriota ardente Itala donna amor non dee che cittadini Eroi!" (Battista, 1869: 8).

Un altro tema, decisamente più originale introdotto dalla Battista concerne la presenza di una orgogliosa quanto coraggiosa voglia emancipativa femminile meridionale, ancor più meritevole poiché inserito in un contesto patriarcale con una mentalità provinciale che considerava la donna come angelo del focolare domestico, remissiva, incapace ed indegna di qualsiasi tentativo di lotta. Nello specifico, la drammaturga lucana si serve di esortazioni impersonali che fa pronunciare in modo veemente alla Marchesa Eleonora, ribellandosi indirettamente al complesso di inferiorità di cui soffrivano le donne ottocentesche per rivendicare una parità assoluta tra i sessi anche nell'uso delle armi con cui superare tale inaccettabile condizione subalterna. "Sorgiamo adorni del valore antico, / Sorgiam d'ira frementi e in viso alteri.../ Trafiggiam concordi

il vil nemico; / Noi pur, donne, nutriam maschi pensieri.../ Altre di noi formin vessilli eletti: / Altre cingan le spade ai giovinetti!" (Battista, 1869: 10). In realtà, con l'espressione nutriam maschi pensieri, la Battista, scopre la volontà delle donne di essere come l'uomo in tutto e per tutto, e tuttavia, inconsciamente ne decreta la sua intrinseca debolezza, dando per scontato già in partenza che gesti e idee belligeranti appartenevano esclusivamente all'universo maschile. La seconda scena, invece, si apre con un interessante dialogo tra il padre Vincenzo De Deo ed il figlio in cui il primo, a mio giudizio, riunisce magistralmente alcune caratteristiche comportamentali che orientano l'attitudine tipica del lucano, considerato pragmatico, paziente e rassegnato anche davanti alle iniquità socio-politiche.

O figlio, a che mi riducesti! [...] / T'adopri per inutil chimera, o figliuol mio!
Sempre la forza alla ragion prevalse / Dalle più tardi etadi, e a noi non resta/ Che obbedir sempre e non dolerci mai! / Tu solo, Emmanuele, osi far motto / Dei diritti dell'uomo: osi chiamare/ Tiranno il rege, popolo la plebe... (Battista, 1869: 12).

Infatti, il padre sfodera tutta la sua saggezza e moderazione per mettere in guardia il figlio Emmanuele, troppo idealista e desideroso di gloria, presagendo un pericolo futuro. In realtà, la Battista sembra ricostruire la tipica dicotomia letteraria tra un padre razionale, prudente che preferisce la sicura mediocrità al glorioso rischio, ed un figlio spavaldo e istintivo, benché animato da nobilissimi propositi. La figura del padre, presente costantemente nel corso del dramma, sia pur implicitamente, si rivela fondamentale anche per comprendere ed approfondire la misoginia dilagante delle aree meridionali italiane. "Desiderio di gloria e cieca fede / Nella tua Leonora, in quella donna / O troppo presto o troppo tardi nata, Ti menano, o fanciullo, e Dio nol voglia! / Ad un sentir funesto! Emmanuele, Emmanuel, perdono a' tuoi deliri / Ma deh! Ti salva: la fatal amante / Non ascoltar, per Dio!" (Battista, 1869: 13).

Nello specifico, Vincenzo De Deo accusa il figlio di essere vittima delle cattive amicizie ma soprattutto della donna amata, ossia la Eleonora Pimentel, rea di rifiutare il suo ruolo domestico di moglie e madre esemplare e di dedicarsi alla vita attiva, inculcando idee sovversive e rivoluzionarie nella mente dell'ingenuo Emmanuele. Nel dramma della Battista si ripresenta dunque quella classica opposizione generazionale che tanto successo ha conosciuto nel teatro di fine cinquecento con un padre vecchio ed esperto della vita; quest'ultimo, inoltre lamenta l'inutilità della sua opera educativa verso un figlio intrepido al quale vanamente aveva insegnato il rispetto delle leggi e che invece, decide di sposare le nuove e liberali idee con l'entusiasmo e la generosità dei suoi giovani anni e del suo temperamento, insofferente verso ogni compromesso. È interessante notare come l'atteggiamento misogino paterno non solo non trova riscontro nelle repliche del figlio ma, al contrario, il giovanissimo Emmanuele, rispecchiando pienamente il pensiero femminista della Battista, esalta sperticamente

le virtù intellettuali ed umane della sua donna che ha avuto il merito di far accrescere e rinsaldare i più nobili valori, fra cui spicca il sentito patriottismo. Dunque, a differenza dell'anziano padre, lontano dal considerare la donna come origine di tutte le sciagure personali, lo studente sembra benedire il potere femminile, poiché proprio la Pimentel ha saputo potenziare le sue qualità morali ed attitudinali e fortificare gli ideali patriottici di lealtà, giustizia e libertà, raramente riscontrabili nel popolo ignorante, amorfo che, anzi, spesso stava dalla parte dei più forti. L'immagine della donna che ci presenta l'autrice è inequivocabilmente positiva, in quanto portatrice di valori che nobilitano e dignificano l'individuo e la società e quindi capace di far germogliare i pregi latenti presenti nell'uomo. A stravolgere ulteriormente lo stereotipo femminile in voga nella letteratura lucana ottocentesca, il dramma della Battista costruisce un atipico profilo della Marchesa Eleonora Pimentel, in cui accanto all'aspetto contemplativo coesiste alla perfezione l'aspetto attivo. A tal riguardo è significativa la quarta scena del primo atto allorché la Marchesa scopre che il suo amato Emmanuele era chiuso in prigione. "De Deo dicesti? Oh santi numi! Oh tristo / Sogno di ieri notte! Oh sposo mio, / Tu dunque in ceppi, ed io libera e viva? / Ma volerò a soccorrerti, l'estrema / Goccia del sangue mio spargerò lieta". (Battista, 1869: 23)

La Battista pare riversare tutto il suo pensiero e il suo ideale di donna battagliera, risoluta ed impavida, tutt'altro che passiva e rassegnata, attraverso la impulsiva reazione verbale della Marchesa, disposta a lottare audacemente pur di salvare la vita del suo uomo. Dipinge un ritratto femminile innovativo, rivoluzionario in quanto energico, volitivo e reattivo, distante dal tempo e dalla società in cui si inserisce la sua opera teatrale.

Un altro elemento centrale del dramma che a volte rappresenta un limite, è quello educativo o pedagogico. La Battista, infatti, attraverso le sventure del De Deo e dei suoi amici desidera sensibilizzare la gioventù napoletana e meridionale circa i pericoli e gli abusi dei governi tirannici per evitare di incappare nel futuro negli stessi errori e generare inique situazioni. Tale finalità è sinteticamente espressa dall'esternazione di Galiani, uno degli imprigionati, ai suoi amici di sventura: "Se a lungo in carcer resteremo, un libro/ Scriverem di memorie sulle nostre / Giovanili sventure: io così penso. / La gioventù partenopea leggendo / Quelle pagine allora a fieri sensi / Educherassi, e gioverà l'esempio che ne dite, o miei cari?" (Battista, 1869: 29).

Le parole di Galiani, inoltre, rimandano probabilmente all'idea di teatro e più in generale di letteratura della Battista la cui funzione per eccellenza consisterebbe nel formare generazioni future e nel fomentare la memoria storica collettiva, base imprescindibile per diffondere cultura, civismo e moralità. L'autrice, in definitiva, con il suo dramma encomiastico nei confronti della figura del giovane De Deo, si sofferma su un momento delicato della storia risorgimentale meridionale, ricostruendo il

passato alla luce della sua visione socio-politica. Rievoca la minaccia della tortura, una pratica molto diffusa dal governo borbonico per ricevere informazioni d'ogni tipo sui dissidenti. Per questo, l'opera della Battista possiede anche un valore documentale da tramandare ai suoi correzionali, spesso ignari della realtà dei fatti o comunque inclini al facile oblio. La dramaturga, infatti, con tale opera crea una preziosa fonte di informazione, di rilevanza storica, pur cadendo nel proselitismo propagandistico in quanto si schiera nettamente a favore degli insorti giacobini, disprezzando apertamente la politica dei Borbone.

Infine, il terzo ed ultimo atto evidenzia l'incorruttibile lealtà del giovane studente Emmanuele che rifiuta qualsiasi patto opportunistico che gli avrebbe salvato la vita, optando per l'onore e la fedeltà verso la patria e verso gli amici. Di conseguenza, risultano vane le intercessioni e le mediazioni del padre prima, che lo spinge a rivelare anche un solo nome giacobino per ottenere la liberazione, e dell'amata che in ultima istanza, in un finale degno del miglior dramma romantico è disposta a fingersi una congiurata pur di salvare il suo Emmanuele. Quest'ultimo, offre una ennesima dimostrazione di integerrima eticità quando rifiuta in extremis una lettera contenente il foglio di grazia offerto dal re Fernando che sperava fino all'ultimo di strappargli i nomi di altri congiurati, ridandogli la libertà, peraltro acclamata a gran voce dal tumulto popolare che precedeva l'imminente e crudele esecuzione sul patibolo di Piazza Mercato di Napoli. Il protagonista era ormai deciso ad affrontare una morte stoica in grado magari di responsabilizzare quel popolo apatico e sempliciotto, fungendo da pungolo per una auspicata riscossa sociale, civile e politica. De Deo, tenta di consolare e convincere il padre sul suo eroico sacrificio, convinto che il popolo saprà ereditare ed applicare in futuro quelle virtù metatemporali che stava personificando quali l'onestà, il senso di giustizia, la dignità e la decenza: "La mia speranza, infruttuoso sangue / Non verserò da queste vene, e un giorno / Dal mio sepolcro esulterò vedendo / Nella polve i tiranni abbominati.../ Popolo di Partenope [...] contempla come si muore. / Ad una ad una placida / L'anime nostre esaleremo.../ Aspirale Tu, popolo" (Battista, 1869: 46). Tutto il dramma, come si può constatare è costruito in maniera pedagogica con un'intenzione ossessivamente didattica e moralizzante, racchiusa perfettamente negli ultimi versi dello stesso e pronunciati dall'affranta ma orgogliosa Marchesa Eleonora De Fonseca Pimentel che promette di smettere di piangere solo il giorno in cui l'Italia saprà trarre insegnamento dal martirio del De Deo. Appare dunque abbastanza evidente la finalità che la Battista insegue nel momento in cui scrive la sua opera teatrale. L'autrice sembra concepirlo per divulgare il sacrificio del De Deo affinché almeno la sua isolata Lucania ottocentesca, si scuota dal torpore civile e custodisca nella sua memoria collettiva il

martirio del giovanissimo studente,¹¹ traendone i dovuti insegnamenti e una doverosa presa di coscienza storica con cui avere consapevolezza della propria identità culturale. La Battista contribuisce a consolidare il mito di Emmanuele De Deo, coerente e leale fino all'ultimo, tanto da spiazzare e sconfiggere moralmente i Borbone e le loro navigate ed efficaci modalità intimidatorie e violente, stavolta nettamente rifiutate dall'intrepido studente che impone il suo spirito liberale e la sua razionalità.

Il dramma, è interpretabile anche come un'opera didattica che presenta una tesi, ovvero la potenziale corruzione dell'uomo, messo alla prova e la dimostra; conferisce dignità ed eroismo al martire che umilia eticamente la prepotenza borbonica, il suo abuso dispotico e illegale, preferendo ad una comoda ed opportunistica infamia, l'integrità morale che poi significa fedeltà verso se stesso oltre che verso gli amici. Invece, un eroismo parziale, se non di pura facciata è quello dimostrato dalla Marchesa Eleonora, apparentemente disposta ad immolarsi ed autodenunciarsi davanti al re Fernando per salvare l'amato Emmanuele. In realtà è un gesto ipocrita poiché rappresenta un sacrificio strumentale e solo teorico, destinato ad immiserirsi visto che è la stessa donna che allude ad amicizie e raccomandazioni di personaggi influenti che avrebbero evitato guai seri.

Nel complesso, il dramma risponde tematicamente all'ideologia e alla formazione culturale liberale della Battista, al suo incrollabile e sincero amore di patria che la condusse ad enfatizzare la vicenda di De Deo. Tuttavia, il dramma, genere allora sconosciuto alla Battista, non riscosse particolare successo forse perché appariva come un'opera di indiscussa volontà e impegno ma priva di schiettezza, ispirazione, originalità e soprattutto perché di argomento ormai datato e anacronistico per un meridione in preda a nuove realistiche urgenze fra cui spicca la protesta contadina, il brigantaggio e la obbligata quanto drammatica emigrazione. L'autrice ha insistito troppo sul patriottismo e funzionalmente ad esso ha optato per un dramma in cui domina il dialogo, dove non si raggiunge mai la plasticità dell'azione. Inoltre, le numerose parti dialogate spesso peccano di freschezza verbale e risultano appesantite da una retorica stucchevole e di circostanza, rivolta ad una smodata esaltazione dell'idea di patria che finisce per offuscare i sentimenti più genuini ed umani, come ad esempio il dolore di un padre nel vedere un figlio prossimo alla tortura. Anche quando si produce l'incontro-scontro tra Vincenzo De Deo e l'ardita Eleonora sui valori da insegnare al figlio Emmanuele, manca tra i due un dialogo serrato, netto e vibrante; anzi, ognuno si limita a rispondere evasivamente all'altro, esponendo i principi di base

¹¹ Può essere utile ed interessante segnalare come secondo lo scrittore Mario Benedetti, co-autore del saggio *El teatro como guardián de la memoria colectiva*, 2007 dedichi un intero capitolo (il secondo) alle finalità generali del teatro tra cui spicca proprio quella funzione di guardiano, applicabile perfettamente all'opera della Battista, capace di formare una memoria collettiva storica assolutamente necessaria affinché un popolo conosca ed apprenda da eventi passati.

delle loro opposte filosofie esistenziali. D'altronde, non bisogna dimenticare che la tecnica di scrittura della Battista era derivata dalla pura e a volte meccanica imitazione di altri modelli letterari (Foscolo e Manzoni, Aleardi in poesia), per cui ne risulta uno stile poco personale. Infatti nel dramma, scritto in versi endecasillabi di buona fattura che confermano comunque una maestria versificatoria ben assimilata, è abbastanza frequente trovare un linguaggio aulico e ricercato, mutuato direttamente dai libri (Caserta, 1993: 253). Così, non deve meravigliare l'utilizzo di vocaboli desueti e arcaici, appartenenti ad una letteratura arcadica ed inadatti alla situazione drammatica. Si pensi alle forme verbali avria o saria, oppure ai sostantivi donzella o garzoni. In realtà, l'eccesso di retoricismo, il vigore espressivo, gli atteggiamenti di maniera che impregnano molte delle pagine dell'opera teatrale sono funzionali alla finalità ed al messaggio patriottico che desiderava veicolare.

In sintesi, l'autrice cerca di creare illusione, di conquistare e coinvolgere il lettore e/o spettatore tanto da farlo identificare con il personaggio principale con la sua problematica situazione e la sua tensione previa al martirio. Laura Battista, inoltre, come si è già sottolineato è stata una donna atipica, coraggiosa, combattiva che intenzionalmente ha trasferito la sua passione politica e civile, i suoi ideali risorgimentali italiani nel suo unico e dimenticato dramma ed ha indirettamente contribuito al processo emancipativo della donna lucana nella seconda metà del XIX secolo. La sua condizione di donna colta, politicamente preparata ed esposta è ancor più apprezzabile perché espresso in un contesto ideologicamente tradizionale e chiuso come quello della provincia potentina. Essa può e deve costituire l'emblema della presenza alla vita attiva ed intellettuale in una società lucana analfabeta e maschilista, segno dei tempi nuovi che avanzavano. Purtroppo, le qualità artistiche ed umane della patriota Laura Battista, a differenza del protagonista del suo dramma, quasi mai trovano spazio e risalto a livello storico e letterario, forse perché si preferisce ancora una femminilità più convenzionale e meno reattiva.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Battista, L., *Emmanuele De Deo*, dramma storico, Potenza, Santanello, 1869. Benedetti, M., *El teatro como guardián de la memoria colectiva*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- Croce, B., *La Rivoluzione napoletana del 1799*. Biografie, Racconti, Ricerche, Bari, Laterza, 1953.
- Caravano Donvito, G., "I De Deo in Gioia dal Colle", *Japigia*, anno X, fascicolo I (gennaio-marzo), pp. 59-76.
- Caserta, G., *Lo spirito del silenzio*, Scrittori lucani, Taranto, Scorpione, 1988.
- , *Storia della letteratura lucana*, Venosa, Osanna, 1993, p. 253.

- , *Laura Battista, Séguito dei Canti*, Matera, Giannatelli, 2005, p. 9.
- Di Mase, C., *La biblioteca dei conti Gattini*, Altrimedia, Matera, 2001, pp. 40-42.
- Hubert, M. C., *Le théâtre*, Paris, Collins, 1988.
- Imbriani, M. T., *Appunti di letteratura lucana: ventisette ritratti d'autore: dal Medio evo giorni nostri*, Potenza, Consiglio regionale della Basilicata, 2000, pp. 97-104.
- , "Intorno a Laura Battista: nuove poesie e documenti", *Bollettino storico della Basilicata*, Venosa, Osanna, n. 21, a. XX (2005), pp. 149-160.
- Lerra, A., "Nel Mezzogiorno provinciale napoleonico", *Bollettino storico della Basilicata*, n. 24, a. XXIII (2008), p. 13.
- , *La Basilicata per l'unità d'Italia*, Ed. Guerini e Associati, Milano, 2014, p. 31.
- Mancini, A., *Canti di Laura Battista*, Matera, Conti, 1879.
- Palant, P., *El texto dramático*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968
- Pedio. T., *Massoni e giacobini nel Regno di Napoli. Emmanuele De Deo e la congiura del 1794*, Matera, Montemurro, 1976.
- Perrone, B., "Laura Battista", *Bollettino della biblioteca provinciale di Matera*, nn. 23-24, vol. XV, (1994), pp. 69-84.
- Ribao Pereira, M., *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona, Anejos Rilce, Eunsa, 1999.
- Ripoli, F., "Laura Battista, poetessa della patria e del dolore", *Bollettino della biblioteca provinciale di Matera*, a. VII, n. 12, 1986
- Serpieri, A., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978.
- Spang, K., *El drama histórico, teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1991.
- Spinelli, T., *Basilicata*, Brescia, La Scuola, 1987.
- , *Poeti lucani tra Ottocento e novecento*, Francavilla sul Sinni, Capuano, 2000.
- Striano, E., *Il Resto di niente*, Cava dei Tirreni, Avagliano, pp. 265-271.
- Verrastro, V., *La Basilicata per l'unità d'Italia: idealità, azione politica, istituzioni (1799-1861)*, Lagonegro, Zaccara, 2011, pp. 63-103
- Zanotti-Bianco, U., *La Basilicata*, Roma, Collezione Meridionale Editrice, 1926.

IL TEATRO COME STRUMENTO FORMATIVO IN CARCERE

THE THEATRE AS A TRAINING TOOL IN PRISON

Caterina Benelli
Università di Messina

RIASSUNTO:

Il teatro in carcere si è sviluppato negli ultimi trent'anni in Italia diventando una delle metodologie formative presenti negli istituti penitenziari. Il contributo intende mettere in evidenza l'intervento del teatro in carcere, in particolare con le donne, tra potenzialità e limiti.

PAROLE CHIAVE:

Teatro, carcere, donne, pedagogia penitenziaria.

ABSTRACT:

The theater in prison has grown over the last thirty years in Italy becoming one of the training methods present in prisons. The contribution is intended to highlight the intervention of the theater in prisons, particularly with women, including potential and limits.

KEY WORD:

Theatre, prison, women, prison pedagogy.

1. INTRODUZIONE

Presento questo mio contributo non prima di aver ringraziato Mercedes Arriaga, Eva Moreno e tutto il gruppo di lavoro che ha consentito di realizzare questo seminario di studio interdisciplinare e internazionale. Tale evento mi ha dato la possibilità di riflettere ulteriormente sulla questione del teatro in carcere: una tematica a me cara, poiché mi occupo da quindici anni di pedagogia penitenziaria e di metodologie per l'innovazione dell'educazione formale e non formale negli istituti di pena. Il teatro, in particolare, fa parte delle attività formative più interessanti e maggiormente praticate nell'ambito penitenziario. Sono molti gli istituti penitenziari italiani e internazionali che, ormai da anni, promuovono l'attività teatrale per il trattamento dei detenuti, ma anche per far conoscere la realtà penitenziaria attraverso le produzioni teatrali che portano all'esterno un'altra immagine del soggetto detenuto. In Italia, negli ultimi trent'anni, abbiamo assistito a un importante sviluppo di questa attività non sempre però accompagnato da un'adeguata professionalità tra gli operatori culturali. Non sempre infatti i professionisti che guidano le attività di teatro in carcere possiedono specifiche competenze formative o terapeutiche e ancora troppe poche volte esiste tra loro un confronto interdisciplinare. Ciò determina che le potenzialità dell'attività teatrale si trasformino in elementi di criticità e di rischio per le persone che vivono il periodo della detenzione; si tratta di uomini e donne con problematiche sempre più difficili da gestire all'interno della complessità degli istituti penitenziari.

Prima di affrontare il tema centrale del contributo, ovvero il teatro nel carcere femminile tra opportunità e limiti, vorrei illustrare brevemente la condizione penitenziaria in Italia, con particolare riferimento alla reclusione femminile. All'interno degli istituti penitenziari esiste una questione di genere di cui si parla ancora poco. Secondo i dati statistici del ministero di Giustizia, nel 2015 nei 195 istituti italiani erano presenti oltre 52.000 detenuti a fronte di una potenzialità di circa 49.000 posti con conseguenti problemi di sovraffollamento. Il numero delle detenute negli istituti femminili nel corso degli ultimi dieci anni è sceso da 2.800 nel 2005 a 2.100 nel 2015, con una percentuale che si attesta ormai da qualche anno attorno al 4% dell'intera popolazione detenuta. Ciò ha significato che le occasioni culturali e formative in carcere siano maggiori negli istituti penitenziari maschili, con una evidente riduzione di proposte educative di tipo formale (attività scolastiche) e non formale (attività culturali professionali e formative di diversa natura) per le donne reclusi. Le detenute in Italia sono suddivise in cinque istituti penali e in circa cinquantacinque sezioni femminili e questo divario numerico rispetto alla detenzione maschile determina la mancata progettazione e realizzazione di attività utili al percorso formativo, indispensabile – soprattutto negli istituti femminili – per una opportuna progettazione del fine pena e del reinserimento sociale.

2. LA SFIDA DELLA FORMAZIONE IN CARCERE: IL RUOLO DEL TEATRO

Se l'obiettivo della detenzione – come recita l'articolo 27 dell'ordinamento penitenziario italiano – è il trattamento del recluso e della reclusa attraverso un progetto educativo mirato al reinserimento nella società, allora anche il carcere diventa un'occasione di riflessione, di cura, di maggiore consapevolezza di sé e di ri-progettazione esistenziale (Benelli, 2008; 2012).

In base a queste considerazioni ci chiediamo: se il carcere dovrebbe essere un luogo di "rieducazione" alla riscoperta di sé, dell'altro e della società, qual è il ruolo del teatro? La risposta sta nella funzione terapeutica e pedagogica dell'attività teatrale che si pone come potenziale agente di miglioramento dei partecipanti e, attraverso la restituzione finale, come ponte tra realtà carceraria e società esterna. La formazione in carcere, dunque, ha l'obiettivo non solo di offrire ai detenuti le possibilità mancate che li avrebbero condotti a compiere altre scelte di vita, ma di facilitare interventi di progettazione educativa passando dalla funzione compensatoria della detenzione alla visione del carcere come ambiente di apprendimento ai fini del reinserimento sociale (Muñoz, 2009; Benelli, Del Gobbo, 2016). Un carcere quindi che, attraverso le occasioni culturali e formative, si pone come "comunità educante" per il miglioramento della condizione attuale di ogni soggetto recluso.

Tra le attività innovative presenti nei progetti pedagogici di istituto, troviamo l'educazione formale (scuola) e non-formale (laboratori di scrittura autobiografica, creativa ed editoriale; laboratori teatrali ed espressivi; corsi professionali). L'attività teatrale, nella fattispecie, ha come oggetto di interesse la persona nella sua formazione ed evoluzione, per promuovere l'espressività del singolo e dei gruppi in favore della realizzazione delle pari opportunità e dell'inclusione sociale.

Ripercorrendo la genesi del teatro in carcere, rintracciamo le prime sperimentazioni negli anni '80 quando, fin da subito, i promotori di questa attività ne intuirono le potenzialità ponendo al centro la pratica teatrale piuttosto che lo spettacolo. Il 5 luglio 1982 rappresenta una data storica per il teatro penitenziario: per la prima volta sei detenuti-attori dell'ex Teatro del carcere di Rebibbia a Roma si esibirono al di fuori dell'istituto per iniziativa di un educatore penitenziario che aveva colto le potenzialità dell'attività teatrale in carcere come dispositivo trattamentale. Lo spettacolo *Sorveglianza speciale* di Jean Genet venne rappresentato all'interno della Rocca di Albronz a Spoleto: un'esperienza resa possibile grazie alla collaborazione tra il direttore e il gruppo educativo della casa di reclusione con il magistrato di sorveglianza, che concesse permessi eccezionali agli attori, interpretando in maniera estensiva l'articolo 30 dell'ordinamento penitenziario. In quegli anni nacquero compagnie teatrali che ancora oggi calcano la scena del teatro civile e sociale nazionale e internazionale. Nel

1984 la casa circondariale di Brescia nel carcere di San Vittore crea un laboratorio di teatro. A Rebibbia, il 22 dicembre 1986 cinquantatré detenuti del Teatro-Gruppo usufruiscono dei permessi premio introdotti dall'appena approvata Legge Gozzini per le rappresentazioni teatrali. A Volterra, nel 1988 Armando Punzo fonda la Compagnia della Fortezza con la quale precisa metodologie e scopi dell'attività di ricerca teatrale con i detenuti.

Dagli anni '80 le esperienze di teatro in carcere si sono moltiplicate, l'amministrazione penitenziaria ha aperto nuovi spazi, sostenuto progetti di sperimentazione e formazione, promosso la collaborazione con gli enti locali e culturali. Alcune esperienze hanno assunto una dimensione europea e, dal 2014, il 27 marzo si festeggia ogni anno la Giornata nazionale del teatro in carcere, in concomitanza con la Giornata mondiale del teatro indetta dall'Istituto internazionale del teatro presso la sede Unesco di Parigi.

Oggi le compagnie teatrali che lavorano negli istituti penitenziari sono più di cento: sono gruppi e compagnie che, pur con differenti caratteristiche operative e stilistiche, realizzano spettacoli in cui la qualità espressiva e artistica si connette (o dovrebbe connettersi) ai fini pedagogici della pratica teatrale. Molti gruppi si esibiscono anche nei teatri cittadini, sviluppando così una sensibilizzazione sociale alla promozione dell'incontro per il contrasto al pregiudizio nella comunità stessa. In altri casi invece, sono stati i teatri interni alle carceri ad aprire le porte al pubblico creando un ponte tra "dentro" e "fuori" le mura. Nell'istituto romano di Rebibbia, ad esempio, operano tre compagnie teatrali costituite dall'associazione "La ribalta - Centro studi Enrico Maria Salerno" che ha collaborato con i fratelli Taviani nella realizzazione del film *Cesare deve morire*, vincitore dell'Orso d'oro al 62° Festival di Berlino e di cinque David di Donatello nel 2012.

L'azione formativa del teatro risiede soprattutto nel processo di promozione e di emancipazione del soggetto detenuto. Come già sottolineato, infatti, l'aspetto centrale dell'attività teatrale sta nel percorso formativo e non nella rappresentazione finale che, comunque, funziona da rinforzo e da restituzione al gruppo, all'istituto e al territorio.

Il prolungarsi nel tempo di importanti progetti teatrali nelle carceri italiane e l'emergere di nuove proposte legate a nuove compagnie teatrali hanno sviluppato un tessuto di esperienze diversificate fra loro: esperienze condotte da uomini e donne del teatro professionale italiano, che hanno offerto il loro contributo al teatro nelle carceri italiane (e non solo). Questi percorsi hanno consentito di creare progressivamente metodi d'intervento progettati e gestiti con stili e linguaggi inediti che richiedono di essere sviluppati e studiati a livello interdisciplinare, in particolare dalle scienze della formazione e psicologiche per modellizzare e valorizzare tecniche e strumenti terapeutici ed educativi nell'attività teatrale in carcere.

2.1. Il caso di Volterra

Tra le circa cento compagnie e associazioni teatrali italiane, la Compagnia della Fortezza di Volterra¹ è sicuramente tra quelle più interessanti sul panorama internazionale. Essa si avvale della collaborazione dell'associazione "Carte Blanche", impegnata a tutelare e valorizzare il lavoro svolto sia all'interno della casa di reclusione La Fortezza di Volterra che all'esterno attraverso tournée. Grazie all'instancabile lavoro del suo direttore e ideatore, Armando Punzo, e di altri professionisti, la Compagnia della Fortezza porta avanti dal 1988 un lavoro trattamentale riconosciuto a livello internazionale.

Durante l'anno, insegnanti, educatori, psicologi e operatori teatrali collaborano in modo interdisciplinare per la realizzazione del progetto finale. È nato a Volterra qualcosa di nuovo e di completamente originale: un tipo di teatro fondato sull'ascolto dei luoghi in cui opera, sulle biografie delle persone coinvolte, sulla reinvenzione continua dei linguaggi scenici secondo i limiti imposti dalle strutture e dalle condizioni eccezionali di questa particolare forma di lavoro teatrale. Limiti che spesso sono diventati occasioni e opportunità. Assistiamo a forme teatrali in cui si intrecciano fortemente sperimentazione e tradizione scenica italiana ed europea. Un teatro che privilegia la scrittura scenica sia quando essa affronta testi o autori classici della cultura europea (da *Don Chisciotte* ad *Alice*, da *Pinocchio* a Shakespeare, da Genet a Eduardo De Filippo), sia quando procede attraverso forme di autodrammaturgia. Nelle carceri italiane si sono sviluppate forme di scrittura scenica fra loro differenziate: dalle case circondariali (che ospitano detenuti in attesa di giudizio o di trasferimento) alle case di reclusione, dalle carceri femminili a quelle minorili fino alle strutture psichiatriche, si cerca di coniugare l'utilità che queste esperienze laboratoriali e produttive hanno per i detenuti con la creazione di un teatro di evidente valenza artistica e comunicativa. Come dicevamo, il teatro in carcere è un'attività laboratoriale ricca di ricadute sociali anche attraverso la possibilità di ospitare spettatori nelle strutture carcerarie, oppure di rappresentare nei teatri ufficiali gli spettacoli prodotti in carcere per una promozione del teatro come ponte tra carcere e territorio. Il teatro di Volterra si inserisce in questo quadro andando oltre la prosa e utilizzando linguaggi nei quali le culture e le lingue possono incrociarsi per creare nuove alchimie sceniche. In questo senso il teatro in carcere appare come un'esperienza teatrale popolare e di elevata qualità artistica.

3. IL TEATRO NEL CARCERE FEMMINILE TRA POTENZIALITÀ E LIMITI

La questione femminile in carcere rende ancora più complessa la già difficile situazione della detenzione in Italia e richiede una maggiore attenzione nella gestione

¹ Per approfondimenti si consulti il sito: <http://www.compagniadellafortezza.org/new/carte-blanche/carte-blanche/>

e nella realizzazione degli interventi formativi. Infatti, la condizione detentiva delle donne

molto articolata: a partire dalla relazione interrotta con i figli, passando dai disagi psichiatrici fino alla tossicodipendenza, essa ci pone questioni che determinano risposte più specifiche e multiformenti. Una recente ricerca sulla condizione femminile didetenzione (Ronconi, Zuffa, 2015)², finalizzata a prevenire l'autolesionismo e il suicidio nelle carceri femminili e realizzata attraverso un modello di intervento preventivo, di contenimento della sofferenza e di promozione della salute in carcere, dimostra l'importanza di attività formative mirate alla gestione del disagio psicologico, offrendo alle donne la possibilità di ripensarsi e confrontarsi con se stesse e con il gruppo di riferimento.

La donna detenuta è una donna fragile nella costruzione dell'identità personale e di genere e ha bisogno di essere accompagnata verso una riorganizzazione della propria vicenda esistenziale, tramite l'organizzazione di iniziative per gestire il tempo libero all'insegna della revisione e della riprogettazione del sé, in vista del fine pena e del reinserimento sociale.

Tra le attività proposte nelle sezioni femminili degli istituti penitenziari, come già abbiamo detto, il teatro è uno dei pochi percorsi laboratoriali presenti, considerando anche l'importante riduzione dei finanziamenti da parte degli enti locali per attività culturali e formative in carcere. Nonostante ciò, in Italia tra le varie proposte teatrali presenti, meritano di essere citati i casi di Bollate (Milano) e di Rebibbia (Roma), nelle cui sezioni femminili da alcuni anni si sono sviluppate attività teatrali di forte impatto formativo a livello individuale e sociale.³

Gli istituti penitenziari del territorio nazionale in questo periodo storico sono caratterizzati da specifiche difficoltà di ordine politico e sociale, quali: sovraffollamento; carenza di personale; orientamenti e decisioni politiche che fanno temere un ritorno a un carcere non rieducativo ma prevalentemente esecutivo della pena; presenza sempre maggiore di detenuti non italiani con evidenti problemi di povertà, difficoltà comunicative, linguistiche e relazionali; presenza significativa di giovani che, per piccoli

² Recluse. Lo sguardo della differenza femminile sul carcere è una ricerca-azione con l'obiettivo di dare voce alle donne invisibili: le recluse. Dalla ricerca e attraverso le voci delle protagoniste, emergono le seguenti questioni: storie di sopravvivenza e di resistenza; un corpo violato; processo di infantilizzazione; deprivazione affettiva (madri interrotte); solidarietà tra donne: strategia di coping; strategie per gestire l'ansia (musica, scrittura, lettura, attività espressive). Un'interessante esperienza di "sopravvivenza affettiva" in carcere è data dalla presenza del pannello: un modello comunicativo che serve per conversare da una finestra all'altra degli istituti penitenziari attraverso un vocabolario interno e che si tramanda in carcere.

³ Per il carcere femminile di Milano-Bollate segnaliamo la compagnia del Teatro In-Stabile che opera dal 2008 presso il teatro interno della casa di reclusione, mentre per il carcere femminile di Rebibbia segnaliamo la Compagnia delle Donne del Muro Alto attiva dal 2013.

reati, riempiono gli istituti penitenziari dove assorbono o rafforzano comportamenti devianti e delinquenti.

In questa situazione, progettare e praticare il teatro in carcere, così come le altre attività formative, appare sempre più difficile. È stato perciò creato il “Coordinamento nazionale Teatro in Carcere”, sorto all’interno delle carceri italiane in questi decenni e capace di offrire progettazione, relazione, luoghi di confronto e di qualificazione del movimento teatrale. Nonostante le difficoltà, molti sono i contesti penitenziari dove si realizzano le attività teatrali, le cui potenzialità, in particolare nelle sezioni femminili, sono riconducibili alla sua funzione terapeutica e pedagogica come potenziale agente di cambiamento e miglioramento, al suo ruolo di ponte tra mondo carcerario e società esterna, attraverso l’incontro tra differenti storie, e in quanto strumento di contrasto alle forme di pregiudizio tramite la “restituzione” teatrale alla comunità.

In riferimento alle metodologie efficaci per la formazione teatrale in carcere, sottolineiamo i seguenti aspetti:

- lo studio del testo e l’esercizio mnemonico come rinforzo di competenze linguistiche e di miglioramento di capacità narrative;

- l’esercizio di scrittura di sé come opportunità riflessiva e di rispecchiamento nell’altro;

- l’esperienza relazionale e i nuovi sguardi su se stessi e sugli altri attraverso un processo empatico;

- la possibilità di ascoltarsi, di ripensarsi, di aprirsi ad altre storie e altre possibilità per “evadere” dalla ripetitività della quotidianità carceraria;

- la possibilità di migliorare le relazioni in carcere tra i detenuti stessi e tra i detenuti e il personale (educatori, psicologi, polizia penitenziaria).

Il teatro in carcere apre alla comunicazione attraverso un linguaggio nuovo rispetto a quello deviante conosciuto dalla popolazione detenuta e permette di narrare altre storie, di conoscere mondi diversi e comprendere gli altri con atteggiamento non giudicante. Può inoltre essere uno strumento utile per il futuro professionale, come è accaduto per alcuni ex detenuti diventati attori e operatori culturali.

È fondamentale evidenziare però che proporre il teatro in carcere può avere anche ricadute negative se non affrontato con cura e con le competenze pedagogiche e terapeutiche necessarie alla gestione di situazioni sempre più complesse, presenti in particolare nelle sezioni femminili degli istituti penitenziari.

Il teatro in carcere diventa terapeutico solo se realizzato da professionisti competenti e da équipe interdisciplinari che comprendano figure diverse per la gestione delle multiproblematiche che emergono o potrebbero emergere durante e dopo l’attività.

Penso alle varie figure di operatori presenti in carcere (educatori, insegnanti, volontari) che prestano servizi diversi e che potrebbero collaborare anche a favore dei laboratori teatrali valorizzando, contemporaneamente, le proprie attività formative e culturali.

L’attività teatrale in carcere, oltre a offrire molteplici occasioni formative, richiede quindi attenzioni particolari e competenze non solo artistiche e teatrali, ma anche educative e/o terapeutiche per la gestione delle dinamiche individuali e di gruppo che scaturiscono, immancabilmente, dall’attività stessa. Sovente le detenute portano in carcere situazioni difficili quali: disturbi psichici, problemi di dipendenza da sostanze psicoattive, vissuti di prostituzione e di violenza. Si tratta di sofferenze che rischiano di generare situazioni di autolesionismo e di aggressività verso gli altri nelle stesse sezioni del carcere se non gestite adeguatamente. Proporre attività formative, mirate alle specifiche tipologie di personalità e di disagio delle donne recluse, diventa occasione per facilitare un percorso terapeutico adeguato ai loro bisogni. La direzione dell’istituto penitenziario, per questi motivi, ha il compito di selezionare, proporre e supervisionare le opportunità formative che sono presentate dall’amministrazione comunale del territorio di competenza, dalle associazioni culturali e di volontariato e da singoli esperti che mettono a disposizione le proprie competenze a favore di attività culturali in carcere. Non sempre la direzione e gli educatori penitenziari hanno la possibilità di seguire e monitorare le attività che vengono proposte nell’istituto penitenziario; spesso invece sono gli stessi operatori culturali che propongono l’attività teatrale senza coordinarsi con l’area educativa dell’istituto. La mancanza di coordinamento e di comunicazione tra personale esterno e interno genera il rischio di operare avendo in vista solo lo spettacolo finale e l’aspetto artistico dell’attività culturale, a scapito del processo formativo, riflessivo e trattamentale che, come già detto, è la vera occasione di miglioramento e di cambiamento per le persone, in particolare per le donne recluse. Progettare attività formative attraverso il lavoro di un’équipe interdisciplinare consente a ogni professionista di offrire un contributo specialistico attraverso il confronto finalizzato alla realizzazione di un’azione formativa e di un progetto educativo comune, coerente e mirato al lavoro individuale e di gruppo. La questione del lavoro di rete – accanto alle competenze sempre più specifiche richieste – è, a mio parere, la sfida della formazione in carcere in questo periodo storico.

Concludo con le parole di Cosimo Rega, protagonista del film *Cesare deve morire*, che con più forza ci aiutano a comprendere la condizione della reclusione e il bisogno di opportunità per ripensarsi e riprogettarsi provato dai detenuti:

Non mi bastava sopravvivere al carcere. Volevo vivere. Per questo ho fatto teatro. Perché un detenuto è prima di tutto un uomo, con le sue emozioni, le sue paure. E i suoi dolori. Siamo persone che hanno il diritto e il dovere di riscattarsi, di dimostrare, al di là di quello che abbiamo fatto, tutta la nostra umanità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Benelli, C. y Del Gobbo, G., *Lib(e)ri di formarsi. Educazione degli adulti non formale in carcere*, Pacini, Pisa, 2016.
- Benelli, C., *Promuovere formazione in carcere*, Del Cerro, Pisa, 2008.
- , *Coltivare percorsi formativi. La sfida dell'emancipazione in carcere*, Liguori, Napoli, 2012.
- , "Nascita e sviluppo di un'idea: i laboratori autobiografici in carcere", in *Mnemosyne: Vitesse ou lenteur dans récits autobiographiques su la naissance des idées*, Presses Universitaires de Louvain, n. 9 2016.
- Burón, Nistal, Javier, "El futuro de la cárcel y la cárcel del futuro", in Marci, Salvatore, "Teatro e carcere: lo sguardo negato", *Rivista on-line, Ristretti Orizzonti*.
- Mancini, A., *A scene chiuse. Esperienze di teatro in carcere nel mondo*, Titivillus, Pisa, 2008.
- Muñoz, V., *Promotion and protection of human rights, civil, political, economic, social and cultural rights, including the right to development. The right to education of persons in detention*, A/HRC/11/8, GE.09--12758 (E) 230409, 2009.
- Pereira, C., "Cine, cárcel y mujeres. Un ejemplo de creación de conocimiento", *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, N. 2, 2009.
- Ronconi, S., Zuffa, G., *Recluse. Lo sguardo della differenza femminile sul carcere*, Ediesse, Roma, 2015.
- Citazioni da internet:
<http://www.compagniadellafortezza.org/new/carte-blanche/carte-blanche/>.

ALI-MENTI: DONNA E ALIMENTI SURREALI

ALI-MENT: WOMAN AND SURREALISTIC ALIMENT

Ludovica Radif
Università Palacký Olomouc

RIASSUNTO:

La ballerina, protagonista dei racconti, insieme al Manichino, suo compagno di viaggio, si sottrae alla scena propriamente detta specialmente attraverso il cibo, sia per la scelta dei locali che fanno da sfondo, sia per la selezione degli alimenti, che sembrano smaterializzarsi in "ali" e in "menti", ossia in evasione, sogno e cultura. E il suo diario, origine del racconto, sconfinava oltre le quinte...

PAROLE CHIAVE

Manichino a tavola; ali-menti ed evasione; cibo neosurrealista; oggetto neosurrealista

ABSTRACT:

Together with her Mannequin, the bright dancer, protagonist of these surrealistic tales, is travelling around the world, visiting in artistic cities, but disappears, it seems, from the scene, especially through the food, the "aliment", which becomes alate-mental occasions for dreaming and culture in designed atmospheres. And her diary, source of tales, exceeds the limits of the scene...

KEYWORDS:

Neo-Surrealistic food; Mannequin, dancer and aliments; table and dreaming



Il cibo come fatto culturale, come riflesso di una comunità, è un dato ormai acquisito e continuamente studiato in riviste specialistiche e non, sotto innumerevoli aspetti, da quello più squisitamente antropologico a quello più sottilmente poetico-letterario. Per esempio, ne sono stati messi in evidenza i risvolti culturali da Massimo Montanari in svariati contributi (Montanari 2004, 2008, 2013), a partire specialmente dall'epoca medievale. Più di recente ne è stato considerato il ruolo nell'ambito dell'emigrazione come fenomeno interessante tra mantenimento di identità e ricerca di socializzazione e integrazione (cfr. sull'argomento il testo Pravettoni 2015). La rilevanza sociale del tema si può constatare anche nella fortuna riscontrata dai convegni e manifestazioni fieristiche ad esso dedicati (come l'Expo, per cui si può consultare la sintesi di Dansero, Egidio-Giorda, Mariachiara-Pettenati Giacomo 2015) che ne assemblano due aspetti come fondamentali e a volte persino speculari di un popolo: il cibo per il corpo e il cibo per lo spirito. Il rapporto tra l'alimentazione e la surrealtà, che può anche scaturire dalla cultura, non risulta invece ancora molto esplorato, se non a sprazzi a livello di sperimentazione artistica (per esempio, la mostra "Improbabilità" di Giuseppe Colarusso che propone oggetti quotidiani, anche elementi commestibili, in situazioni e combinazioni non reali).

Dal momento che l'apparecchiarsi di una tavola surreale può divenire un trampolino oltre la scena e quindi portare i personaggi che lo assaggiano, nello specifico la donna, al di là delle quinte, pensiamo che possa essere interessante presentare in questa sede il cibo surreale come viene vissuto e descritto nella Tetralogia del Teatro del Manichino (Radif 2012a, 2012b, 2013, 2016).

La tavola, che assume i contorni quasi di una dimensione fiabesca o leggendaria, comunque a qualche metro da terra, è conseguenza anzitutto di una particolare modalità di osservazione; il menù presentato nei racconti viene scelto dai protagonisti non tanto, come solitamente avviene per gli uomini, sulla base del gusto, ma per esempio per il suo aspetto o per il suono.

Consideriamo in proposito il piatto del risotto ai carciofi, così come viene descritto nel primo racconto della serie (pp. 24-25). La ragazza è convinta che una vita al fianco del Manichino le riservi una ricchezza inesauribile, quella del saper vedere in modo artistico le situazioni attorno. E in effetti il pasto consumato dai due a casa viaggia su una siffatta lunghezza d'onde. Il risotto può allora trasformarsi in un riso, in senso comico, una sagoma comica, così come il carciofo, erede di una tradizione araba, ritrova la sua natura di fiore alternativo, da invasare, così come invasati sembrano loro due a scherzarvi intorno. Analogamente il dopocena si fa arte in un quadro, capace di far viaggiare le menti per i suoi toni orientali (abbondano le spezie, come un riflesso gastronomico della dimensione orientaleggiante e nomade dei loro incontri).

Ecco dunque che la casa che li ospita a cena perde i connotati reali, facendo elevare i protagonisti in una dimensione altra, dove a dominare è la suggestione dell'antico e del sorriso. Di riflesso notiamo una curiosa duttilità delle parole, che si piegano per rendere la novità semantica dei loro contenuti nel contesto: infatti "risotto" non esiste in italiano come termine riferito alla dimensione comica, ma si presta qui a indicare un riso improvvisato o abbozzato; anche l'etimologia del carciofo viene riscoperta nella funzione arabeggiante di cui si intende ammantare la scena. Nella scena clou, che dà il titolo al racconto, ritroviamo un oggetto casalingo in un ruolo poetico simbolico: sullo sfondo omerico di un'aurora "dalle dita di rosa" che si monetizza in una caparra di felicità, domina infatti la torretta di una promettente caffettiera, prossima a riversare sui due, sentinelle della loro stessa impresa, l'aromatica colazione. Come spesso si riscontra nei racconti, l'istante della sospensione, l'attesa casuale in cui tante situazioni anche insignificanti si frammentano, diventa occasione illuminante per il tempo a seguire. È proprio a fornello acceso che i due si peritano in un tango; il dettaglio permette un balzo in avanti o indietro al quel momento in cui nel terzo racconto, all'archivio, la protagonista estrae la tessera del corso di tango. Evidentemente dunque la sua capacità ha incuriosito il Manichino, che ha così desiderato cimentarsi in due tre passi, brevi, ma così intensi da prospettare l'ipotesi di un futuro.

Tra gli espedienti linguistici impiegati per la trasformazione di una scena reale in un contesto surreale contiamo il neologismo surrealista e la voluta deformazione delle parole, con effetto di slittamento. Il lettore crede di aver compreso cosa sta succedendo e invece rimane impigliato mentalmente in qualche non-sense o in un senso inaspettato che lo conduce verso un altro ordine semantico. Possono essere l'etimo o le possibili implicature del termine a mettere in evidenza l'aspetto che pertiene alla storia. Anche il processo di ri-semantizzazione coinvolge l'espressione del racconto. Quando i due scendono nella dispensa si parla di una *katàbasi*, un'impresa che ha un sapore storico-epico ("discesero adunque l'oscura dispensa/oltre la barriera dei detersivi/alla baia salmastra di minestre e affini") (Radif, 2012: 25).

Anche l'oblò che essi varcano iscrive la scena in una possibile ambientazione fantascientifica, ma il colore giallo lo smorza in toni più giocosi; all'interno, nello spazio relativo alle provviste, abbiamo la baia salmastra, qualcosa di marino-balneare che viene però immediatamente corretto come "baia salmastra di minestre e affini", quindi trasferendo l'icona balneare in una sorta di oasi del gusto. Essi dunque convertono l'approvvigionamento da un armadio domestico in una sorta di esplorazione di una spiaggia aromatica, per così dire. Nel secondo racconto è un esemplare di cacciagione a imporsi sulla scena, in modo insolito: una faraona, che, nella sua aggettivazione a *trencadís*, si propone come pezzo d'arte, non solo ma d'arte tipica locale; inoltre, la sua presenza fra gli oggetti di un'asta la impreziosisce del valore aggiunto di rarità. La



storia è appena iniziata, per cui si può dire il primo oggetto significativo che richiama il lettore per la sua particolarità e sembra infatti contenere qualcosa di misterioso. Su quello il battitore si interrompe, permettendo poi *l'agnitio* con il Manichino. In una composizione ad anello, che richiama poi l'intera struttura circolare della saga, ritroviamo la faraona verso la fine, quando torna in ballo la questione dell'asta con relativo ufficiale incaricato di riprendersi indietro il manufatto. Qui il nome "faraona" è associato a tutt'altra situazione: è proprio l'animale cucinato e proposto in un piatto. Appositamente, per disorientare e riorientare insieme il lettore verso nuove interpretazioni, si ripropone la domanda iniziale; la confusione reale e mentale che si crea diviene l'occasione da cogliere al volo per la protagonista, che decide così di tenersi il suo speciale "sagomato". Non è inutile forse richiamare anche qui l'attenzione sulla scelta di un piatto che anche nel suo nome esotico sembra adatto a condurre le menti nelle lande egiziane, in un clima di ricercatezze e prelibatezze. Ma è pur vero che i due non stanno mangiando: la faraona è un oggetto distraente che si frappone entro le maglie della quotidianità, permettendo l'inserimento di nuove logiche, come quelle avanzate dalla protagonista. I piatti possono diventare la traduzione di un modo di essere, come quando i due si trovano alla Taverna della Gru; una serie di possibili riferimenti alla favolistica sembrano guidarci entro una situazione alternativa; in effetti tutti i particolari portano al di là della stessa. Mentre la serata si stende come un film attorno al locale, immerso nella calma straniante estiva, al centro assistiamo al dialogo delle portate. I piatti esprimono, quasi naturalmente, il modo di essere dei due, mentre si personifica un gamberetto, in un contesto in cui le cose si animano. La frase finale riassume indirettamente la densità del dialogo di quella sera, dovuto al fatto che tutto intorno ne partecipa e vi partecipa. La serata diviene la regista, da tempo affacciata sul palco ad aspettare i due recitare, mentre la gru, con il suo sveltire dalla soglia, pare voler indicare una visione con altra prospettiva. Che il cibo possa diventare un modo per contraddistinguere le diverse personalità si può constatare dal fatto che M., di per sé un oggetto, quindi non bisognoso di nutrirsi, si rivela facilmente coinvolgibile specie in tema di dolci (un esempio nel secondo racconto è il salmastro gelato metafisico, p. 8); in effetti impiega anche varie esclamazioni di ambito onomatopico come slurp. Mentre M. nel gironzolare per le stradine sembra propenso a gustare i vari cibi, Lei appare orientata verso elementi secondari e accessori; per esempio di una birra si pongono in evidenza soltanto i tappi, lasciati su una scacchiera sperando possano portare avanti il gioco da soli.

Nel terzo racconto ci si imbatte nei *churros* (pp. 31-32); il termine più o meno indirettamente riconduce il lettore della saga al racconto precedente sviluppato sulla scena di Barcellona. I cibi possono diventare quindi occasioni per far partecipe il lettore di una saga in evoluzione, le cui tappe possono riepilogarsi come parti di un unico processo di avventura a capitoli intercambiabili nella cronologia. Caso molto

particolare sarà la libreria dove i due pervengono nel IV racconto. Gli alimenti sono un richiamo, per chi lo sa cogliere, al passato e al futuro dei protagonisti, portando fuori dalla scena Lei che se ne fa interprete per conto di entrambi.

In modo particolare all'interno della Casa Danzante di Praga si esplicitano anche alcuni passaggi della trasformazione del fatto alimentare in fatto surreale: la presenza dei due all'interno della casa è prima di tutto un'esclusiva, un privilegio rispetto al mondo che ne rimane fuori, come irrimediabilmente al di fuori della loro complicità, alle macchine che sfrecciano a fianco del ponte illuminato. Le esclusive continuano: mentre M. sembra godersi la sua bevanda, Lei ne sposta l'attenzione attraverso una domanda insolita su come sia quell'acqua nel tronco di cono; più che il domandarsi del sapore dell'acqua (domanda già di per sé anomala) il punto a suscitare curiosità è il "tronco di cono"; chi legge inizia a portare gli occhi immaginari su recipienti inconsueti, per poi ritornarli all'indirizzo della protagonista: il tronco di cono non è che un bicchiere. È negli occhi di Lei che il bicchiere assume quel nome, ma la stranezza che ne consegue fa veramente sospettare un che di alchemico. A quella parola si passa dal piano gastronomico al piano magico, dove lui si sente sulla stessa lunghezza d'onda, stando addirittura al gioco e proponendo la tazzina del caffè come "tronco di piramide". Il caffè d'altra parte si percepisce solamente nella schiuma e si istituisce immediato un parallelo con le bolle dell'arredamento modernista della casa al piano terra. Il contesto è quello di una sorta di focolare riparato dove "lucrezianamente" si apprezza la protezione rispetto alle tempeste esterne; partecipa dell'orizzonte anche la musica, che per l'occasione scende in forma di gocce.

Nello stesso contesto, ripreso curiosamente, ma per un motivo ben preciso, nel racconto più recente *Al Bolshoi col Manichino*, condotto in chiave musicale sulla scena teatrale russa, ritroviamo i protagonisti, intenti a sorbire gustose bollicine spettatrici di un magico momento di confidenze, profondo e onirico al contempo, fuori e dentro la scena, che porta con sé il senso di altre scene percorse.

Ella quando può sceglie con gusto i locali in cui entrare, che faranno da sfondo al suo piacevole intrattenersi col Manichino, prende il menù (anche se, nel caso del Foyer dell'elfo smeraldo, ammette, preferirebbe scegliere la sua consumazione leggendo uno spartito musicale), e si lascia attirare da qualche piatto, il titolo, il contorno, un dettaglio... Ma le motivazioni spesso trascendono, per così dire, gli ingredienti: può essere il nome esotico, o una giocosa coincidenza a dettargliela; al momento in cui si deposita sul tavolo, il cibo assume spesso una veste anomala, per come viene visto e poi vissuto dai personaggi come qualcosa di altro. A volte passa completamente in secondo piano, divenendo sostanzialmente un mero pretesto per la conversazione, quasi uno spunto di dialogo esso stesso; altre volte rimane in un angolo a raffreddarsi, perché altri interessi incombono e portano altrove la mente.

Il cibo diviene cultura, non solo perché riguardato nella sua ricetta, e spesso si riporta il nome straniero, proprio per invitare il lettore a entrare il più possibile nell'atmosfera del racconto di viaggio, ma anche perché permette di ritagliarsi un'occasione di dialogo. Ecco perché, con un gioco di parole, si è voluta scrivere la parola "ali-menti" come fosse un termine composto di "ali" e "menti": le "menti" emergono dagli alimenti, entrano in dialogo con la cucina, con le ricette, con le personalizzazioni delle stesse, con chi le gusterà.

Vediamo ora l'altra parte del bizzarro composto: le ali.

Nel racconto del Bolshoi fa da sfondo ai loro incontri in teatro il *Mefistofele* di Arrigo Boito, e i cori degli angeli sono riecheggiati attraverso versetti ingenui di osanne (si pensi al "fruscio d'osannanti"), danze, luci e colori celesti: dell'affare dell'anima di Faust rimangono soprattutto, anche se in una chiave fresca, non impegnata, leggera come il surreale di suo implica, gli aneliti alla trascendenza, che alla fine risulta trionfante.

Anche la tavola dei due protagonisti non è esente da viva e vivace aspirazione verso l'altro e l'alto, verso il meglio, e se il Manichino sta sempre un passo avanti, in quanto rappresenta il sogno da rincorrere, è pur vero che la tavola... vola, quando la si viva con un certo spirito.

Ecco perché i piatti solitamente non hanno l'aspetto corposo della lasagna al forno, qualcosa di statico e consistente, ma un'identità più versatile, come le bibite frizzanti che si volatilizzano attorno, o le zuppe piccanti, che sembrano quasi sciogliersi in bocca durante la conversazione.

La ballerina che viaggia con il suo Manichino potrebbe cibarsi di arte, saltare i pasti, ignorando un bisogno fisico che potrebbe troppo ancorarla alla terra, impedendole il volo. Oppure, infilarsi in un ristorante e consumare quel pasto che nulla toglie alla nobiltà del suo essere viaggiatrice. Ma così non è e, se non segue diete, non ha neppure molta fame: e come la vediamo, nella serie dei racconti del Manichino, ricercare in teatro il bagno per signore, così, golosa più che affamata, entra abitualmente in graziosi bistrot dove rifocillarsi, dove è possibile consultare un menù, pranzare, cenare, forse anche danzare. Eppure, che sia da sola o in compagnia, il suo modo di sostare è presenza e assenza insieme rispetto al contesto, assaggio che pare piuttosto un fatto dell'anima rispetto alla forchetta. Sfuma via dal contesto, come non vi fosse dentro, ma ne carpisce dettagli come lo fotografasse. E non è una visione virtuale, asettica, da lontano, da *report* di estranei, tutt'altro, sembra coglierne la sostanza. Insomma è la tavola surreale quella che si apparecchia a Lei, e indirettamente ai suoi lettori.

Qualcosa di vero, qualcosa di fiabesco nei nomi dei locali crea in chi legge un effetto di straniamento come per una lente trasferita troppo rapidamente per lasciar vedere la

realtà così com'è; ed è invece per come Lei vede, descrive, vive, in quanto interprete dei luoghi e dei toni, che il lettore è accolto all'interno dello spazio narrativo.

Lo slittamento tipico dello *stream of consciousness* potrebbe trasferire una parete di maioliche di Siviglia sulla superficie a *trencadís* della Barcellona di Gaudì, come, al contrario, rivivere su una chiesa ortodossa la sequenza artistica delle tessere policrome... Ma se noi provassimo a immaginare la protagonista senza il Manichino dove finirebbe il surreale? Anche quando i due prendono direzioni indipendenti in una giornata, assistiamo a una sincronia di viaggio che li fa sentire comunque vicini e compartecipi di quanto si vede attorno.

I protagonisti entrano in molti ristoranti e sembrano i soli avventori: com'è possibile? Chi c'è intorno? Non c'è nessuno o sono loro a non esser visti o sono loro a non aver occhi che per se stessi? In effetti non sono invisibili agli altri se possono fare ordinazioni ai camerieri, eppure chiunque si avvicini e interagisca con loro sembra rapito in una dimensione altra che rende anche lui un po' anomalo.

Una funzione fondamentale che il mangiare assolve all'interno dei racconti è la trasmissione interculturale attraverso un trapianto linguistico: spesso le lingue di mescolano e intrecciano; cibo, dunque, come assaggio mnemonico, scampolo di viaggio, ponte interculturale. In analogia con il vestiario della ragazza, si seleziona come originale, non corrente, traduce sul fornello la personalità un po' eccentrica; inoltre è chiaro anche il temperamento deciso e ricco di passione, per cui si nominano spesso le spezie, peperoncino e pepe. E dunque diviene la lingua silenziosa con cui si parla a tavola: tinte forti come sapori forti dipingono la cucina dei nostri protagonisti intenti a rifocillarsi durante il viaggio.

Ma che tipo di alimenti prediligono?

Il Manichino ammette di avere una discreta fametta, da potersi mangiare un cinghiale; tra l'altro, incuriosisce e potrebbe essere indagato come, essendo lui in partenza un oggetto, utilizzi a sua volta oggetti e cibi; per Lei lo stomaco parla un linguaggio più sottile. Sembra che la tappa al ristorante sia piuttosto un pretesto per stare vicina, o più vicina a lui, e il menu sia un modo privilegiato per conoscere i suoi gusti, una forma di conoscenza molto efficace, alternativa a quella verbale.

Se ricorrenti sono le zuppe, ricercate per sapienza di elaborazione, rarità degli ingredienti (per esempio la *smetana*) e per storicità di tradizione, non mancano i funghi, che permettono in una battuta scherzosa del M., la divagazione sulle presunte proprietà allucinogene di alcune specie. Solitamente sono alimenti sfiziosi, più che nutrienti, bevande (prevale il caffè, anche accompagnato dalla panna); l'impressione del lettore è che si tratti di qualche antipasto da poter assaggiare senza troppo distogliere l'attenzione dal dialogo: lo vediamo nel caso del ristorante del lago, che viene descritto



proprio come la scena di un teatro rimasta vuota per fare spazio a uno spettacolo tutto dedicato a loro. Ogni alimento citato può essere l'occasione per una storia, una curiosa leggenda reperita sulla guida turistica, piuttosto che per un aggancio o doppio senso rispetto a quello che si evince a prima vista dal dialogo. E in effetti alla fine si dice che quella cena saziava "dentro" la protagonista, era cioè tutto un'imbevverarsi interiore mentre scorrevano un po' distrattamente davanti a loro gli alimenti (pp. 34-36).

La ballerina grazie a un certo intuito o sesto senso per location "gravide" di mitologia, vi fa ingresso e invita chi le è accanto a partecipare di speciali ambientazioni; con istintiva predilezione per cibi evocativi, "colti", suscettibili di commento, sembra tuttavia creare attorno a sé un ponte di evasione dalla scena stessa, sul quale invita piacevolmente chi, come M., può seguirla nei ragionamenti, o, come l'uomo misterioso che compare di tanto in tanto con frasi rivelatorie, addirittura anticiparne i movimenti.

Gli alimenti sulla tavola dei due protagonisti dunque parlano, trasmettono la cultura di cui sono frutto, esprimono la lingua in cui si traducono, ricordano, concretizzano in un fatto materiale e fisiologico il concentrato di una memoria.

Gli alimenti volano sulle ali dei ricordi, o come trampolini verso un altrove condiviso o ancora soltanto sognato; balzano oltre il piatto, debordano dai bicchieri, filtrano tra i rebbi delle forchette, si riflettono sulle superfici cristalline dei calici e svaporando in bollicine sembrano creare già nell'aria intorno l'anticipazione dei loro progetti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Dansero, E.-G., Mariachiara-Pettenati G., "Per una geografia culturale del cibo", http://frida.unito.it/wn_media/uploads/cicuageo_1432807888.pdf
- Radif, L., "Tango col Manichino", Genova, Compagnia dei Librai, 2012
- Radif, L., "Pipistrelli a Batlló. A Barcellona col Manichino", Genova, Compagnia dei Librai, 2012
- Radif, L., "Alla Casa Danzante col Manichino", Genova, Compagnia dei Librai, 2013
- Radif, L., "Al Bolshoi col Manichino", Milano, Ledizioni, 2016
- Montanari, M., "Il cibo come cultura", Roma-Bari, Laterza, 2004
- Montanari, M., "Alimentazione e cultura nel Medioevo", Roma-Bari, Laterza, 2008
- Montanari, M., "L'identità italiana in cucina", Roma-Bari, Laterza, 2013
- Pravettoni, R., "Il cibo come elemento di identità culturale nel processo migratorio", Internet. <http://docplayer.it/1302690-II-cibo-come-elemento-di-identita-culturale-nel-processo-migratorio.html>

ALL'OMBRA DI CAPUANA: ADELAIDE BERNARDINI SCRITTRICE E DRAMMATURGA

*IN THE SHADOW OF CAPUANA: ADELAIDE BERNARDINI, WRITER AND
PLAYWRIGHT*

Dora Marchese
Università di Catania

RIASSUNTO:

Si analizzano la figura e l'opera di Adelaide Bernardini, poetessa, narratrice, giornalista e drammaturga, ricordata in genere solo come giovane moglie del grande Luigi Capuana ma che invece fu scrittrice feconda, varia nei generi e nei temi, promotrice d'istanze favorevoli alle donne, ed infaticabile imprenditrice dell'opera sua e del marito, specie in campo teatrale dove collaborò con grandi artisti e intellettuali come Nino Martoglio, Giovanni Grasso e Angelo Musco.

PAROLE CHIAVE:

Teatro siciliano, Luigi Capuana, ribellismo femminile.

ABSTRACT:

An analysis of the figure and the works of Adelaide Bernardini – poetess, storyteller, journalist and playwright. She is usually only remembered as the young wife of the great Luigi Capuana, nevertheless she was a prolific writer who explored many genres and themes, she promoted several initiatives in favour of women and was a tireless entrepreneur for both hers and her husband's work – especially in theatre where she worked with important artists and intellectuals as Nino Martoglio, Giovanni Grasso and Angelo Musco.

KEYWORDS:

Sicilian theatre, favour of women, Luigi Capuana.



Poetessa, narratrice, giornalista e drammaturga, Adelaide Bernardini è ricordata solo come la giovane moglie del celebre Luigi Capuana, mentre sulla sua opera, ampia e varia per generi e temi, è caduto irrimediabilmente l'oblio.

La maggior parte di coloro che hanno scritto della Bernardini non sono stati benevoli nei suoi confronti, accusandola più o meno esplicitamente di aver utilizzato il nome e la fama del marito per fare carriera, di essere, dunque, la scaltra manipolatrice di un uomo più anziano, fragile perché innamorato, e considerandola, sostanzialmente, una scrittrice di nessun talento, parassitaria, anche in questo caso, nei confronti dell'illustre consorte.

A tutto ciò si aggiunse il riverbero di negatività gettato su di lei dalle polemiche sorte con Pirandello, dai rapporti tesi con Verga, Musco, Martoglio ed altri amici e intellettuali a vario titolo legati a Capuana, ed anche dalla difficoltà insita nel carattere irruento e polemico della Bernardini che non di rado puntualizzava, sottolineava, analizzava, in lettere o articoli fluviali, le accuse e le critiche che venivano mosse a lei ed al marito per ricusarle con violenta risolutezza (ricordiamo, ad esempio, il femminile antagonismo verso Sibilla Aleramo, Jolanda, Luigi di San Giusto, Francesca Sabato Agnetta)¹.

Tuttavia la realtà, come spesso accade, è più complessa e la distanza che il tempo ha posto tra la vicenda esistenziale ed artistica della Bernardini e noi ci consente oggi un più sereno giudizio.

Adelaide Bernardini nasce a Narni, in provincia di Terni, secondo alcuni nel 1872, secondo altri nel 1876, ma vive quasi sempre in territorio catanese, dove muore il 2 novembre del 1944. Maestra elementare, dal suo paese si trasferisce giovanissima a Smirne e Costantinopoli anche a seguito della perdita di entrambi i genitori. Innamoratasi di un ufficiale dell'esercito che, condottala con sé a Roma, la seduce e poi la abbandona, Adelaide decide di uccidersi consegnando il suo epitaffio ad un biglietto lasciato nell'albergo scelto per l'atto estremo.

La notizia della giovane donna sopravvissuta al tentato suicidio fa scalpore e viene menzionata sui giornali. È allora che, come in un romanzo, entra in scena Luigi Capuana, maturo ed affermato intellettuale da tempo trasferitosi a Roma dalla Sicilia. Il quasi sessantenne Capuana, impressionato dalla vicenda, offre tramite lettera un lavoro "da segretaria, da custode di una ricca biblioteca, in una casa signorile" alla ventitreenne Bernardini (Verdirame, 2009: 39). Dopo il primo incontro, avvenuto nel 1895 nel salotto di un professore di violino, i due iniziano una frequentazione che sfocerà in una lunga convivenza e quindi nel matrimonio tenutosi il 23 aprile 1908 a

1 La prima era l'amante di Musco; le altre sono indicate con i loro pseudonimi che sono, rispettivamente, quelli di Rina Faccio, Maria Majocchi Plattis e Luisa Mancina Gervasio.

Catania, dove Capuana insegna “Lessicografia e Stilistica” all’Università; testimone degli sposi l’amico di sempre Giovanni Verga.

Fin qui la “favola”.

In realtà la vita di Adelaide non fu sempre rose e fiori. Accanto all’affetto sincero e grato nei confronti di un uomo che tanto le era legato, che la stimava e la sosteneva con tutto se stesso, che l’aveva sottratta alla morte e al disdoro, che con commosso entusiasmo la rese partecipe della sua vita, Adelaide si trovò a dovere fronteggiare anche l’ambiente lavorativo, sociale e familiare di Capuana, le sue abitudini e la sua mentalità di uomo (spesso diversa da quella dello scrittore), i tanti problemi finanziari, la notevole differenza di età, l’ostilità spesso gratuita dei tanti che gravitavano nell’orbita del Maestro e che vedevano in lei – donna – un ostacolo imprevisto e inaccettabile.

Anche perché la Bernardini non rinunciò mai alle sue aspirazioni artistiche. Anzi continuò a scrivere² e senza dubbio vide in suo marito un valido e legittimo volano per la celebrità e il successo. Fino al 1920 circa, infatti, adoperò il doppio cognome Capuana Bernardini per firmare le sue opere e questa scelta fu quasi coralmemente giudicata interessata e strumentale. Altrettanto strumentale, e non frutto di profonda e sincera convinzione, venne considerato il continuo premere di Capuana verso amici e colleghi, scrittori, giornalisti, impresari e attori, per recensire, mettere in scena, pubblicare e pubblicizzare le opere della moglie. La Bernardini appariva, dunque, un’abilissima manipolatrice che aveva sobillato e stregato Capuana, facendogli perdere lucidità e obiettività.

Questi pesanti pregiudizi, unitamente a velenose ed aspre polemiche che sorsero contro di lei (ricordiamo, ad es., il feroce attacco di Francesco Biondolillo³, ma anche la *querelle* con Luigi Pirandello a cui accenneremo più avanti) non hanno permesso, a mio giudizio, una valutazione serena e obiettiva dell’opera della Bernardini, scrittrice prolifera, pronta a cimentarsi in vari generi letterari, in cerca di un suo stile e di una sua autonomia poetica e intellettuale.

Pur se in modo discontinuo e con esiti non sempre felici, Adelaide Bernardini ha avuto il merito, nel febbrile e movimentato scorcio di fine ’800-inizi ’900, di non porsi pedissequamente nel solco delle scelte letterarie del marito ma di cercare, talvolta disordinatamente, una strada sua d’avanguardia; di avere espresso un nuovo atteggiamento all’interno della letteratura al femminile; di aver partecipato in maniera attiva, facendogli da “impresaria”, alla gestione e organizzazione dell’imponente messe

2 Adelaide racconta: “La letteratura mi attirava [...] cominciai a pubblicare i primi versi, le prime novelle, i primi drammi, ne traevo notorietà e guadagni” (cfr. Verdirame, 2009: 40).

3 Francesco Biondolillo fu l’autore di un impietoso e violento libello polemico dal titolo *Macellatio Capuanae Bernardinae* del 1913.

di impegni, contratti e rapporti di Capuana con attori, editori, traduttori, colleghi, familiari e persino creditori.

Sin da giovanissima la Bernardini compone poesie (alcune tradotte in spagnolo) e novelle (tradotte in francese e in tedesco), per poi cimentarsi con romanzi e drammi e con il giornalismo, collaborando con diverse testate: da quelle nazionali, molto note, come "Fanfulla della Domenica", "Secolo XX", "Giornale d'Italia", a quelle a diffusione territoriale, come "L'Ora", "Sicilia", "Tirso" e il catanese "Giornale dell'Isola Letterario"; da quelle destinate ad un pubblico femminile, in voga in quegli anni, come "Cordelia", "Donna", a periodici di taglio letterario come "Nuova parola", "Natura ed Arte", "Poesia", "Regina".

Tra le raccolte poetiche ricordiamo: *Intime* (1897), *Nuove intime* (1898), *Flos animae* (1900), *Rime amorose* (1903), *Amaritudini* (1911), *Sottovoce* (1911).

In ambito narrativo, oltre alle novelle *Dopo il no* (1899); *Prime novelle* (1899); *Contessina* (1899, poi 1926); *Le spine delle rose* (1904); *La vita urge...* (1908); *Marionette da salotto* (1920); *La Signora Vita e la Signora Morte* (1920), la Bernardini scrive testi per l'infanzia (*Tutt'ora*) e, con Luigi Capuana, il libro per ragazzi *Il figlio di Scurpiddu*. Nella silloge *Le spine delle rose* sono annunciate di prossima pubblicazione *La Nemica* (dramma in tre atti), *La indocile preda* (poesie) e *Biondella* (racconto per bambini). Nel volume *Prime novelle* si dichiarano in uscita il romanzo *Mai!*, *La istitutrice* (dramma in tre atti) e, in preparazione, *Falene* (versi) ed *In provincia* (racconto per signorine).

Sul fronte drammaturgico si annoverano: *Fulvia Tei* (atto unico-1897); *Bufera* (atto unico-1899); *Rovina* (atto unico-1902)⁴; *Come l'edera* (atto unico-1904); *Un perché* (atto unico-1905); *Ammatula!* (atto unico-1908- tradotto in siciliano da Luigi Capuana); *Nonostante* (atto unico-1909); *Da cosa nasce cosa* (scene-1912); *Buon sangue non mente* (atto unico-1915); *L'integro* (1917), *I Ballarò* (dalla novella *I Bestia* di Luigi Capuana) e *Lu Picuraru e la picuredda*, commedie, queste ultime, in tre atti tradotte in siciliano da Ludovico Capuana, nipote dello scrittore. Dell'insigne marito Adelaide ha trasposto in lingua *Il Cavalier Pedagna e Quacquarà*.

La Bernardini è autrice anche di brevi scritti critici: *Per Salvatore Giuliano*, commemorazione (1910) e *L'amore e il dolore nelle poesie di G.A. Cesareo* (1913) e librettista: suoi sono i testi delle romanze *La parola unica* (1875 circa), musica di Giuseppina Lombardo e *T'amo tanto!* (1880 circa), musica di Arturo Marucelli.

Tra le molte polemiche in cui viene coinvolta è significativa quella con Filippo Tommaso Marinetti, sorta a causa della mancata pubblicazione della raccolta *Sottovoce*

4 Il copione di *Rovina* reca in copertina, oltre alla firma e all'indicazione "dramma in un atto, in prosa", la data 1902 e l'annotazione: "Capuana e Verga mi hanno consigliato alcuni tagli. Li ho eseguiti con poco piacere!". E sul retro dell'ultima pagina: "Di questo lavoro sono contentissima, e sento che il tempo non muterà quest'altezzoso giudizio!... Roma 29 aprile 1902".

presso la milanese “Casa Editrice di Poesia”. Marinetti chiede alla Bernardini di cambiarne il titolo, non in sintonia con i toni virili e fragorosi del futurismo inneggianti all’urlo e al parolibero. La scrittrice si rifiuta e pubblica la silloge con un altro editore (Giannotta, 1911) non tralasciando, però, di premettere un’autoprefazione *Al lettore* in cui, con toni di palese risentimento, racconta come il manoscritto, accettato in un primo tempo da Marinetti “con vivissimo piacere” perché da considerarsi “grande opera di poesia, sempre ispirata, sempre traboccante come una bella sorgente, sempre originale”, fu poi da lui stesso sottoposta a “sgambetto” perché “in perfetto disaccordo” con i canoni poetici futuristi (Zappulla Muscarà, 1996: 638). E dire che Capuana, in una lettera all’amico Manzella Frontini del 1910, dunque prima della rottura con l’autore del *Roi Bombance*, scriveva a proposito della moglie: “se sapesse che *futurista* ella è e da tanto tempo avanti che si parlasse di futurismo! [...] Il suo *futurismo* è, soprattutto, sincerità”. E aggiunge – fattore da considerarsi comunque a favore dell’autonomia della Bernardini –, che malgrado avesse cercato di farle apprezzare Fogazzaro, De Amicis “e qualche altro scrittore dello stesso genere” lei, “ribelle” ma “volenterosissima”, non aveva ceduto. Sicché, conclude, “quel che ha fatto proviene unicamente dagli sforzi costanti del suo vivissimo ingegno” (Zappulla Muscarà, 1996: 441-). Secondo alcuni, in questa vicenda è da ricercarsi il motivo dell’allontanamento di Capuana dal futurismo a cui, in un primo momento, lo scrittore aveva guardato con simpatia.

Come si vede l’impegno letterario della Bernardini è stato corposo e costante, non rallentato dalle feroci critiche o anche dalla semplice indifferenza dimostrate da alcuni.

Ovviamente non sono mancate le espressioni di apprezzamento. Tra queste ricordiamo quelle di Bandini Buti, Casati, Gastaldi, Rovito, Villani, e quelle, temiamo più per cortesia che per convinzione, espresse da Verga, De Roberto, Pirandello (cfr. Zappulla Muscarà, 1987: 375; 367 e Zappulla Muscarà, 1996: 576-7).

In occasione della pubblicazione della “lirica in forma di racconto” Barca Nova del 1906, la scrittrice è definita “futurista prima del Futurismo”; *La vita urge* è recensita positivamente dal futurista Paolo Buzzi, e tre sonetti, poi inclusi in *Sottovoce* (*La consolatrice, Un maestro, Rivolta*) – silloge reclamizzata nell’*Enquête internationale sur le Vers libre* –, sono annunciati come di “imminente pubblicazione” nel catalogo editoriale di “Poesia” dal quindicinale illustrato “La Donna” di Torino. E se per alcuni la Bernardini è stata “solo apparentemente salda nella fede sulla poetica e le scelte dell’avanguardia” (Verdirame, 2010: 268), si potrebbe però osservare che, almeno finché il suo carattere cimentoso e impulsivo non la portò ad uno strappo con editori, recensori e scrittori futuristi, la forma e lo stile da lei adoperati sono stati accolti e sanciti come appartenenti all’avanguardia da testate filomarinetiane di diffusione ampia e internazionale.



A distanza di più di settant'anni possiamo dire che non si può condividere l'opinione dei suoi tanti detrattori. Non poche pagine sono degne di ricordo, soprattutto le prose. "Scontate le raccolte di rime, intrise di autobiografismo e affettato sentimentalismo, nonostante le velleità stilistiche di originalità e limpidezza ("io ti vorrei, mio verso/ com'onda cristallina/ fresco, fluente e terso"); elegiaca la musa prosastica; meno crepuscolari le commedie borghesi e i drammi rustici" (Verdirame, 2010: 270-1). Nella narrativa la Bernardini mostra una "gradevole scioltezza" nel contrassegnare trame che vertono su tre temi ricorrenti: l'amore infelice, la passione irrefrenabile, l'adulterio. Quest'ultimo motivo "ridondante" è avvelenato da crucci e rimorsi nelle *Prime novelle* e nelle *Spine delle rose*, per assumere "toni espressionistici" in *Marionette da salotto* e comparire anche, in maniera più avvertita, in *Mai!* e nell'*Altro dissidio. Racconto* (Verdirame, 2009: 55).

Oltre ad non essersi mai arresa, e ad avere continuato ad opporsi ad una *damnatio memoriae* da scontare già in vita, la Bernardini ha il merito di avere cercato la sua collocazione artistica non seguendo l'indirizzo di oggettività e verismo, prima, di simbolismo e esoterismo, dopo, del marito Luigi. Al contrario Adelaide percorre una strada sua, restando coerente con se stessa persino quando è Marinetti a chiederle di modificare anche un semplice titolo.

Una figura controversa, talvolta ambivalente. Rita Verdirame, ad esempio, sulla scorta della novella *Fatalità*, apparsa nel febbraio 1919 sul "Giornale dell'Isola Letterario", vi ravvisa "uno stile tradizionalissimo, del tutto alieno dalle audaci scorribande dei "novatori"" (Verdirame, 2010: 271). Anna Santoro, curatrice della nuova edizione del racconto *L'altro dissidio*, scritto nel 1891 e pubblicato dalla Bernardini nella raccolta *La Signora Vita e la Signora Morte*, afferma invece che l'autrice "con un linguaggio moderno, scrive delle cose che sa, degli ambienti che le sono familiari", e scrivendo opera "piccole innovazioni, sempre ponendosi con decisione dal punto di vista delle donne e soprattutto delle donne che si ribellano" (Santoro, 2000). Il suo linguaggio vuole essere chiaro ed efficace. Raccontando storie di tradimenti e vendette, di omicidi e suicidi, di matrimoni fasulli o infelici, ma anche di vita comune, la Bernardini opera un ribaltamento del *focus* dal maschile al femminile, sancendo l'irreversibile trasformazione che si stava compiendo in quegli anni della coscienza di una dimensione ed un'identità muliebri che s'imponessero anche in letteratura. "Andar via con l'uomo che si ama è giusto, è giusto ribellarsi ad un marito che tradisce, ad una famiglia che si disprezza, è giusto respingere un concetto di perdono che può diventare catena e umiliazione, è giusto scegliere per i propri figli un destino magari di povertà ma dignitoso. [...] se pure la figura del marito padre padrone è accettata e subita da tante donne, altre però, nella realtà prima ancora che nella finzione letteraria, si ribellano, offrendosi come presenza forte che possa essere colta e raccontata" (Santoro, 2000).

È interessante notare come la pensava a riguardo l'affermata e altrettanto battagliera Matilde Serao, scrittrice prolifera e giornalista di successo, prima donna in Italia ad aver fondato e diretto da sola l'importante quotidiano "Il Giorno", molto ammirata dalla Bernardini che le dedica il dramma *Rovina*.

L'opposizione uomo/donna compare nella maggior parte dei romanzi e delle novelle della Serao e suggerisce la naturale soggezione della donna all'uomo. Questo ruolo suscita fastidio e senso di ribellione, ma la Serao sembra convinta che la legge naturale da seguire sia questa. Il suo sguardo è fatalista e disincantato. Il codice comportamentale da lei proposto si fonda sull'accettazione del ruolo domestico, sull'etica del dovere, del sacrificio e del perdono, proprio a causa della debolezza della donna, della sua precarietà fisica e psicologica: "non v'è felicità possibile per la donna, in qualunque condizione essa si trovi: né nel matrimonio, né nell'amore libero, né nell'amore illegale ("Il Giorno", 17 novembre 1907). Ancor più illuminanti le parole di risposta (21 maggio 1880) ad un articolo della femminista Anna Maria Mozzoni pubblicato su "La Lega della democrazia" il 15 maggio 1880 in cui la Serao ribadisce come la donna in politica non debba avere opinioni ma sentimenti:

mi trovo costretta a dirle che quella certa specie di donna che è l'ideale delle sue teorie, è da noi assolutamente respinta, come una figura rigida, dura, ieratica, insugherita, senza alcuna bellezza, senza alcuna poesia. [...] noi la respingiamo come antiestetica. Per la vita, per l'amore, per l'arte ci vuole la donna. Istruita, ma donna. Maestra del popolo, infermiera, scrittrice, educatrice, ma donna. Niente diritti politici, niente ingerenze elettorali, niente attribuzioni maschili, niente professioni impossibili. [...] Sebbene a lei possa parere impossibile, ho letta la storia. Salvo le debite e nobili eccezioni, so di donne più o meno eroine, dalle virtù più o meno equivoche, dalle reputazioni più o meno usurpate. È il caso di chiedersi se queste donne avevano uno sposo, se lo amavano, se avevano dei figli, se sapevano insegnar loro l'alfabeto, se i mobili delle loro case erano spolverati a dovere, se sapevano cucire, rammendare, far di conti – cose molto importanti. [...] Io mi propongo di combattere in tutti i modi, ad oltranza, senza remissione [...] la falsa emancipazione, i diritti politici inutili e dannosi, la letteratura ampollosamente emancipatrice, i giornaletti femminili, clandestini ed emancipatori, la donna-apostolo, la donna-missione, la donna-principio (Buzzi, 1981: 88)

Anche la Bernardini riconosce che la donna ha un ruolo all'interno della società non per se stessa ma perché inglobata nello *status* familiare, cardine dell'ordinamento borghese e liberale del tempo. Tuttavia, con le sue opere mostra la profonda crisi di tale istituzione e la sempre maggiore coscienza che stavano prendendo le donne in relazione a questa più "moderna" ottica della loro collocazione all'interno della famiglia e della società. In tal senso si consuma ancor di più in divario con la rassegnata e prudente visione della Serao.

Le storie della Bernardini sono una rassegna "di donne sopraffatte da passioni inarginabili e nondimeno eticamente incolpevoli: non più eroine del male ma donne



timide e ardite che espandono la loro potenzialità amorosa, fiancheggiate dalla complicità dell'autrice" che ne legittima i cedimenti "in nome di una simpatetica coscienza della comune condizione femminile" (Verdirame, 2009: 55-6). La scrittrice di Narni appare dunque una donna il cui buonsenso, nell'Ottocento post-positivistico e sullo sfondo dell'affaristica Italia umbertina, ha "dissolto la totalizzante chimera dell'amore romantico" incidendo sull'eros con una "scenografia semplice e calcolata" ove campeggiano figure "incostanti e falsamente innocenti, adattative, solo apparentemente trascinate dai sentimenti" (Verdirame, 2009: 56).

E certamente nella poetica della Bernardini non poté non influire l'ambiente in cui ha vissuto, quello della Catania di fine '800, e di un'intelligenza con la quale, direttamente o indirettamente, era in costante colloquio grazie ai rapporti tenuti, non soltanto a livello nazionale, dal marito Luigi Capuana.

In un articolo commemorativo, apparso su "Il Popolo di Sicilia" il 20 marzo 1920, Adelide traccia una sorta di biografia della coppia Capuana Bernardini e, ricordando gli anni vissuti nella capitale, racconta:

I nostri due salotti romani pieni di sole, davano sulla piazza dell'Indipendenza così bellamente circondata da sontuosi villini e da filari di paulonia. Erano di tanto in tanto frequentati da scrittrici come Grazia Deledda, Matilde Serao, Mantea e da vecchi amici di Capuana, quali Ferdinando Martini, Giorgio Arcoleo e De Amicis, Verga, D'Annunzio quando capitavano a Roma; e da giovane amici quali Guelfo Civinini, Diego Angeli, Antonio Beltramelli ed altri molti. (Verdirame, 2009: 40)

Anche Catania, dove i coniugi fanno ritorno nel 1902, è fucina di una svariata messe di artisti che avrebbero segnato la storia della letteratura, dell'arte, del teatro e del cinema. È la Catania in cui si è ormai stabilito Giovanni Verga, dove operano Mario Rapisardi, Federico De Roberto, Nino Martoglio, Giovanni Grasso, Angelo Musco, ed altri.

Un ambiente fecondo e stimolante, dunque, anche per la letteratura femminile che porta avanti la propria ricerca alla scoperta di soggetti nuovi e di un punto di vista diverso, "esempio di modernità, e nello stesso tempo del permanere di alcuni *topoi*" nella rappresentazione della condizione delle donne. E, in tal senso, la Bernardini "ha puntato la lente sottile della critica sulle nuove istanze realistiche che la cultura europea ha proposto, allargando la sfera dei suoi interessi a temi e problemi di viva attualità, che hanno toccato direttamente la realtà conflittuale della società postunitaria, lacerata da tensioni ideologiche e morali che hanno investito, alla radice, gli istituti sui quali si è fondato il fragile tessuto sociale" (Licciadri, 2006)⁵.

5 Santoro nella riedizione di *L'altro dissidio*, composta nel 1891, osserva che in esso vi sono contenuti tutti i temi della coeva questione femminile: il dolore per un amore non vissuto, l'adulterio, la presa di coscienza dell'identità femminile.

Bisogna evidenziare la continuità dell'impegno letterario e da impresaria mostrata dalla Bernardini, già dall'indomani della morte del marito nel 1915, occupandosi di letteratura sino al 1931. Dopo un periodo di smarrimento, di sofferenza e di isolamento, infatti, Adelaide continua la sua opera di scrittrice e segue da vicino la promozione delle opere sue e di Capuana. Anche in questo caso non mancarono dissapori, forti dissidi, in specie con Musco e Martoglio, e mosse avventate, come quando la Bernardini distrugge le "riservatissime" lettere in cui Verga parlava all'amico Capuana di due suoi amori, Giselda Fojanesi e Donna Vittoria Cima (Zappulla Muscarà, 1987: 27-33)⁶; o come quando mette a repentaglio la reperibilità di preziosi autografi, fra cui quello de *I Malavoglia*, o polemizza aspramente con Pirandello reo di avere copiato dalla novella capuanaiana *Dal taccuino di Ada* per la redazione del I atto di *Vestire gli ignudi* (Sipala, 1974)⁷.

Sul fronte teatrale, l'impegno più significativo della Bernardini s'inserisce all'interno dell'avventura drammaturgica dialettale condotta da Luigi Capuana, a sua volta sviluppatasi nel complesso contesto storico-culturale del primo '900 che vede sorgere, quasi in sordina per poi deflagrare con inaspettato successo sia in Italia che all'estero, un teatro siciliano già adulto, portato alla ribalta da talenti straordinari quali Giovanni Grasso e Angelo Musco.

Dapprima "ostile al teatro dialettale, ritenuto una forma d'arte inferiore per mezzi, contenuto e intenti artistici, elemento di separatismo culturale, conformemente al clima post-unitario e alla giovanile aspirazione ad un teatro e ad una lingua nazionali", Capuana intorno al 1902, "rivisitando tesi pregiudiziali, comuni del resto molti intellettuali del tempo (si pensi a Verga e a Pirandello), smentite dalle vicende individuali e storiche, si lanciava nella nuova avventura dialettale con l'entusiasmo che lo caratterizzava". Un'attività che dipanandosi nell'arco di oltre un decennio e coprendo l'estrema stagione "lo doveva assorbire fino agli ultimi giorni della sua esistenza e a torto ritenuta marginale o quasi fase crepuscolare di un autore intellettualmente stanco che in essa si impegnava solo per sopperire alle pressanti angustie economiche" (Zappulla Muscarà, 1996: 551).

L'interesse per il dialetto e la volontà di farsi rappresentare da famosi artisti, unitamente alle sempre presenti urgenze economiche, spingono Capuana a tradurre (o come preferiva dire lui a "ridurre") numerose opere in vernacolo. Tra queste, i testi della moglie: *Ammatula!*, *Di cosa nasci cosa*, *Sangu bonu non menti*, *La so' murali*. E se

6 Distruggendole... ho creduto, anzi, *ho sentito* di fare la cosa giusta; *ho sentito* che le Care Ombre mi approvavano" scrive in una lettera a De Roberto il 3 giugno 1922.

7 Bernardini si servì del "Giornale d'Italia" del 21 e 22 novembre 1922 per esprimere in suo sdegno: "Capuana non è qui [...]; ma [...] qualche volta fa comodo plagiare i morti e passare sul cuore dei vivi [...]. Ora lei fecondo commediografo com'è, dovrebbe buttare giù due altre commedie. "Spogliare i morti" e "Calunniare i vivi".



l'adattamento scenico di *Lu neu* di Giovanni Meli, interrotto dalla morte del mineolo, voleva essere portato a termine proprio dalla Bernardini che però alla fine rinuncia, lei traspone invece in italiano le commedie del marito *Il Cavalier Pedagna e Quacquarà*, inserendo in quest'ultima (apparsa su "Nuova Antologia"⁸), nell'edizione postuma del 1921, un lieto fine non previsto dall'autore (Zappulla Muscarà, 1996: 554). La commedia è data a Musco che però non apprezza il finale. L'autografo di Capuana, difatti, reca in calce un "N.B." di mano della Bernardini che, astiosamente, annota: "La mezza pagina che manca fu spedita da Angelo Musco, per *provargli* che i tre atti di *Quacquarà* erano stati compiuti dall'autore; e questa *umile verità* è, ormai, nota a tutti. Ma Angelo Musco, e colui che *vuol essere solo nel repertorio* della "Compagnia Comica Siciliana" si affannano ancora a far credere e dire che il terzo atto di "Quacquarà" è *opera mia!* Vigliacchi! Ingrati!... Ada Capuana" (Zappulla Muscarà, 1996: 569).

Oltre che per Musco, gli strali sono anche per Martoglio già in precedenza oggetto di parole "dure" da parte della vedova di Capuana: "mi usi la cortesia di dire al suo compare Musco che da più di un mese gli ho spedito il copione di "Quacquarà" [...]. Egli non mi ha fatto sapere nulla di nulla. È anche questo villano silenzio...una rosa deposta su la tomba di Luigi Capuana?" (lettera del 4 febbraio 1916). A sua volta Martoglio, il 24 dicembre 1915, aveva scritto a Musco: "Io non lascerò, come Capuana, una donna viziosa e pettegola bisognosa di soddisfare la sua ambizione e i suoi vizi" prevalere (Zappulla Muscarà, 1996: 696).

Ed in effetti il rapporto con Martoglio è particolarmente tormentato e conflittuale, reso ancora più aspro dal carattere ombroso del belpassesse, anch'egli pronto alla lite e alla polemica.

Dopo la morte di Capuana, avvenuta a Catania, 29 novembre 1915 per paralisi cardiaca, la Bernardini che, con giovanile baldanza, ne aveva condiviso le difficoltà economiche e artistiche (diritti di autore, opere messe in scena in ritardo o alterate o perfino rifiutate, lavori letterari realizzati forzatamente), si dedica con determinazione alla salvaguardia ed alla gestione dell'opera del marito e, specialmente in ambito teatrale, ne sollecita spesso la messa in scena o la replica dei tanti lavori. In tale contesto, se montava il risentimento verso Pirandello, Verga e De Roberto, davvero incontenibile è l'astio nei confronti di Musco e, ancor più, di Martoglio che sovente ne era il portavoce.

In una lettera del 21 gennaio 1919 in cui il poliedrico artista la accusa di "volgare denigrazione" la Bernardini risponde: "Martoglio lei ha dato un nome troppo benigno al sentimento che per tre anni ho provato per Lei!... Non si tratta di volgare denigrazione: si tratta di odio, di odio rabbioso, anzi che è peggio. [...] Ma dopo aver saputo che Lei impose ad Angelo Musco di mettere in seconda linea le commedie di Capuana; dopo

aver saputo che lei proibì allo stesso Capocomico di dare al *Morgana* un mio atto unico [...] dopo aver saputo che Lei aveva impedito che si svolgesse una Commemorazione; e, infine, dopo aver saputo tant'altre cose... il meno che potessi fare era di *odiare* Nino Martoglio e qualche altra persona!" (Zappulla Muscarà, 1996: 703).

Musco, da parte sua, è colpevole agli occhi della Bernardini di avere alterato alcune opere di Capuana per ottenere il consenso del pubblico a scapito dell'arte (si pensi allo "scandalo"⁹ suscitato da *Lu Paraninfu*, messo in scena nel 1916 che consacra Musco al successo tanto da divenirne il cavallo di battaglia) e, soprattutto, di dare troppo spazio alla sua amante Francesca Sabato Agnetta. In una lettera del 12 settembre 1915 di Capuana a Musco, così Ada saluta l'attore: "Anch'io la saluto tanto, ma... un po' a denti stretti, perché Lei *non mi rappresenta mai*, o quasi mai!"; in un'altra è lo stesso Capuana che si lamenta con Martoglio chiedendogli i copioni della moglie "che il Musco tiene in repertorio soltanto per *burlarsi* della Autrice" (Zappulla Muscarà, 1996: 667; 687).

Neanche la critica è stata benevola con la drammaturga. Hanno avuto recensioni negative *Bufera*¹⁰, *Nonostante*¹¹, *La so morali*¹²; *I bestia* le viene rimandata indietro da Musco con questa motivazione: "Soggetto troppo vecchio per mio nuovo repertorio d'Arte" (Zappulla Muscarà, 1996: 584; 623; 727).

Meno duri, invece, i giudizi su *Fulvia Tei*¹³, *Di cosa nasci cosa*¹⁴ e su *Ammatula!*, atto unico in cui si riprende la tematica napoletana di *Assunta Spina* di Salvatore Di Giacomo

9 Domenico Oliva in merito agli eccessi dell'attore, si chiede su "L'Idea Nazionale" del 26 gennaio 1916, se Capuana avrebbe approvato Musco "suo interprete, quando nel rappresentare gli effetti della paura, non rinunziò all'ultimo effetto fisico, sul quale la decenza mi vieta insistere, e che d'altronde, riprodotto con realismo integrale, pareva facesse crollare il teatro per risa inaudite".

10 Ruberti sul "Giornale d'Italia" del 13 agosto 1906 dichiara: "Non se l'abbia per male, l'egregia signora, ma questa sua *Bufera* rappresenta un errore facilmente perdonabile, del resto, perché breve. [...] Quello che nella penna della gentile scrittrice avrebbe prestato materia ad una indovinata novella, nella condotta scenica fa desiderare un maggior ossequio alle leggi della tecnica, accompagnato da una chiara nozione del carattere delle persone".

11 Sul "Giornale d'Italia" del 13 agosto 1910, F. Rain scrive: "Ben lontana dalla insipida banalità ch'è sostanza di troppe cose della produzione... minima d'oggi - la commedia applaudita iersera ha pure qualche difetto come, ad esempio, la prolissità dell'ultima scena e la poca originalità di qualche carattere".

12 Lo dico subito che non mi scappi via: siamo nel teatro d'eccezione, cerebrale o cervelotico, paradossale, o peggio assurdo. Persino in qualche spiccato atteggiamento ed in qualche motivazione che dovrebbe avere la virtù di essere nuova se non fosse scurrile, ricorda l'ultima maniera dell'illustre Luigi Pirandello. [...] Questo lavoro suona offesa, insulto alla Sicilia nostra. Ci si fa la figura degli imbecilli inconsapevoli", tuona sul "Corriere di Catania" del 20 settembre 1919 Carlo Condorelli.

13 Capuana scrivendo sia a De Roberto (4 agosto 1898) sia a Verga (22 agosto 1898) dichiara che "il drammettino in un atto" *Fulvia Tei* ha meravigliato tanto lui quanto Boutet.

14 Sul "Corriere di Catania" del 13 agosto 1914 si annuncia l'uscita della "spigliata commediola" interpretata da Musco: "un nuovo gioiello", anche se "troppa finezza, troppa miniatura sono profuse nel delicato lavoretto, sì che al nostro pubblico riuscirà difficile capire tutta la sensibilità che la gentildonna vi ha profuso". Messa in scena nell'aprile 1915, il recensore del "Corriere della sera" parla di "comicità garbata dell'atto" anche se è nella struttura "un po' ingenuo e un po' forzato".



e di Rosa Esposito di Menotti Bianchi, caldeggiato fortemente da Capuana a Martoglio e successivamente venduto a Musco.

Alla luce di tutto ciò è oggi più che mai necessaria una ricognizione puntuale ed un serio ripensamento della figura e dell'opera della Bernardini, donna che, volente o nolente, è stata una protagonista sia in ambito letterario che imprenditoriale nell'intenso e cruciale periodo della fine dell'800- metà del '900 in Sicilia, luogo cardine in cui si muovevano autori di primo piano ed emergevano generi ed esperienze tra i più significativi della letteratura contemporanea.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Bandini Buti, M., *Poetesse e scrittrici*, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1946, Licciardi, G.- Santoro, A., *Adelaide Bernardini, in Siciliane. Dizionario biografico*, a cura di M. Fiume, Siracusa, E. Romeo, 2006.
- Marchese, D., *La Penna e l'ago. Matilde Serao: la scrittrice, la donna*, X Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras e Escrituras, *Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura* (Madrid, 24-26 octubre 2013), editoras Mercedes Arriaga Flórez, Salvatore Bartolotta, Milagro Martín Clavijo, pp. 754- 765.
- Mazzamuto, P., *Luigi Capuana. Teatro dialettale siciliano*, Catania, Giannotta, 1974.
- Sipala, P.M., *Capuana e Pirandello. Storia e testi di una relazione letteraria*, Catania, Bonanno, 1974.
- Verdirame, R., *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, Libreria Universitaria, 2009.
- Verdirame, R., *Polemiche e "bagattelle" letterarie tra Otto e Novecento*, Catania, CUECM, 2009, pp. 33-60.
- Verdirame, R., "Una letterata pseudomodernista: Adelaide Bernardini Capuana e una sua novella dispersa", *Le forme e la storia*, n.s. III, 1 (2010), pp. 265-276.
- Zappulla Muscarà, S., *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, 1987.
- Zappulla Muscarà, S., *Luigi Capuana e le carte messaggiere*, Catania, CUECM, 1996.

DIDATTICA TEATRALE E APRENDIMENTO DELL'ITALIANO COME LINGUA STRANIERA

LEARNING ITALIAN AS A FOREIGN LANGUAGE THROUGH DRAMA

Alessandra De Martino
Università di Warwick

RIASSUNTO:

La didattica teatrale, impiegata in variegate attività nel campo dell'apprendimento, migliora le capacità comunicative. Sebbene non esclusivamente, questa tecnica è particolarmente efficace nell'insegnamento dell'italiano e delle tecniche di traduzione agli stranieri, permettendo l'esplorazione della lingua da parte del docente e del discente e realizzandone lo scopo comunicativo, come illustrano i casi e i metodi impiegati con studenti universitari.

PAROLE CHIAVE:

Didattica teatrale, glottodidattica, drammatizzazione, italiano.

ABSTRACT:

Educational drama refers to a wide range of activities in an educational context improving communicative skills. Although not exclusively, it is within language and translation teaching that such a technique is exploited at its best, as it allows both teacher and learner to explore the language in depth and thus fulfil its communicative aim. This chapter discusses case studies and methods employed with undergraduate students.

KEYWORDS:

Educational drama, italian, glottodidactics.



1. PREMESSA

In questo capitolo illustrerò la mia esperienza triennale di didattica teatrale nell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera a studenti universitari di diverse nazionalità, tra cui anche alcuni madrelingua italiani. L'impiego del mezzo teatrale si è rivelato molto efficace in quanto ha permesso agli studenti di apprendere la lingua in modo creativo, superando i normali ostacoli che si incontrano durante il processo di apprendimento, e in maniera rilassata ed empatica, sviluppando un'intesa e una collaborazione che sarebbe stato più difficile sviluppare con un metodo puramente linguistico. Al piacere di imparare da parte degli studenti, si è affiancato il piacere di insegnare e di facilitare l'apprendimento della lingua e della cultura italiana, nella convinzione che il teatro sia uno strumento importante con il quale, attraverso la comune esperienza degli attori/ttrici e del pubblico, si può contribuire a cambiare la società.

2. INTRODUZIONE

Nel nostro mondo sempre più connesso e interdipendente a livello globale, la comunicazione è alla base di tutto e, sebbene stia diventando sempre più di tipo visivo, le parole giocano ancora un ruolo fondamentale nella trasmissione dei contenuti di una cultura, e per farlo in maniera "densa"¹ è necessario che la lingua sia contestualizzata, per realizzare la funzione del linguaggio quale attività sociale. Infatti, come affermano M. Byram e M. Fleming la lingua "è un mezzo di comunicazione e interazione con persone di un'altra società e un'altra cultura" (Byram e Fleming, 2010: 1-2).² L'importanza del contesto in cui la lingua si pone è stato sottolineato da teorici dell'apprendimento e filosofi, tra cui lo psicologo russo Lev Vygotsky che ha sottolineato la natura sociale del linguaggio, e lo psicologo americano Jerome Bruner, dal cui pensiero prese l'avvio la teoria costruttivista dell'apprendimento, secondo la quale "la conoscenza è il frutto della elaborazione personale di ciascun individuo, per cui gli esseri umani non assorbono le nozioni come spugne ma elaborano la realtà dandole un preciso significato" (Wagner, 1998:16)³

1 Il termine "densa" traduce quello inglese "thick", impiegato dall'antropologo americano Clifford Geertz che, seguendo il pensiero di Gilbert Ryle, ha sottolineato l'importanza di una "descrizione densa" della cultura, la quale viene definita come "il contesto a cui possono essere attribuiti accadimenti sociali, comportamenti, istituzioni o procedimenti". Geertz, C., *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, Inc., Publishers, 1972, p. 250.

2 Si veda sul punto anche la panoramica di M. Magnani, "Il teatro nella glottodidattica: un'esperienza tra teoria e prassi", Internet. 6-6-2016. <http://www.ledonline.it/linguae/allegati/linguae0202magnani.pdf> p. 50.

3 Vedremo più avanti che ciò avviene anche quando gli studenti partecipano ad attività di didattica teatrale.

Dei tre approcci teoretici per l'apprendimento della lingua, quello comportamentale elaborato da Skinner, l'approccio innatista che si rifà alla Grammatica universale di Chomsky, è quello interazionista (Stinson e Winston, 2011: 480) che sembra meglio riflettere i principi del costruttivismo linguistico, in quanto sottolinea l'importanza dell'interazione sociale che è alla base dell'apprendimento linguistico. Questo approccio, che si basa sulle teorie socio-linguistiche sviluppatesi negli anni '80 e '90 nel mondo anglosassone, si associa spesso al cosiddetto Approccio Comunicativo (Communicative Language Teaching) formalizzato da Michael Canale e Merrill Swain nel 1980 (Canale e Swain, 1980), che considera l'insegnamento della lingua straniera funzionale alla comunicazione del/la discente, che diviene il fulcro del processo didattico, mentre all'insegnante spetta il compito di assistenza e di somministrazione degli strumenti per l'apprendimento. L'approccio comunicativo, quindi, è quello che meglio favorisce l'apprendimento di una lingua funzionale allo scambio interpersonale, in quanto rende il/la discente consapevole sia della propria cultura che di quella straniera, e crea una certa identificazione con la cultura altrà (Byram e Fleming, 1998:4- 5).

Un altro elemento da tenere presente nell'apprendimento della lingua straniera è che la capacità di comunicare e gli elementi affettivi ⁴ sono aspetti fondamentali, come affermato da Stephen Krashen e Jim Cummins che hanno studiato lo sviluppo dell'apprendimento di una seconda lingua. Gli studiosi sostengono che nell'apprendimento della L2 l'inconscio rappresenta il solo modo per raggiungere la scioltezza linguistica. "L'abbattimento dei freni affettivi che impediscono l'apprendimento della lingua, si può raggiungere attraverso compiti linguistici comunicativi contestualizzati e poco impegnativi a livello dell'apprendimento", tra cui rientra anche lo strumento teatrale (Pross, 1986: 36). Infatti, il mezzo teatrale ha il merito di presentare la lingua contestualizzata, il cui apprendimento sintattico e grammaticale avviene in maniera spontanea e a livello di subconscio. Inoltre, attraverso l'immedesimazione nel personaggio, il/la discente acquista un atteggiamento più distaccato verso se stesso/a, per cui il suo apprendimento avviene in maniera, per così dire filtrata, dalla finzione teatrale. Le barriere affettive, quindi, si riducono sensibilmente, dando luogo ad un assorbimento delle nozioni linguistiche contestualizzate e liberate dal loro peso didattico.

L'uso del teatro nella didattica, ovvero la didattica teatrale, fa parte da anni dei curricula scolastici delle scuole in Gran Bretagna. Si deve a Dorothy Heathcote, l'educatrice e docente universitaria inglese, originaria del West Yorkshire, l'aver impiegato per la prima volta negli anni '50 il teatro nell'insegnamento, precorrendo di quasi mezzo secolo l'approccio denominato "educational drama" o "drama

4 Tra gli elementi affettivi rientra per esempio la reticenza ad esprimersi per paura di commettere errori, comune tra coloro che apprendono una lingua straniera.

in education”, una metodologia che si sarebbe diffusa negli Stati Uniti, Canada, Australia, Europa, Israele e Sudafrica (Wagner, 1999:2). La didattica teatrale venne concepita come strumento per apprendere attraverso il teatro, guardando “la realtà attraverso la fantasia, per individuare il significato sottostante l’aspetto superficiale delle cose” (Wagner, 1998: 8). Questa metodologia viene applicata all’insegnamento delle lingue straniere in Gran Bretagna dagli anni ’90 (Schewe e Shaw, 1993) e solo quest’anno il MIUR (Ministero dell’Istruzione dell’Università e della Ricerca) ha inserito il teatro nella scuola italiana tra le discipline previste. Prima di considerare l’applicazione di questa metodologia riguardo all’apprendimento dell’italiano come seconda lingua, soffermiamoci per un momento sull’obiettivo principale della didattica teatrale che è quello di “creare un’esperienza attraverso la quale gli studenti possano comprendere le relazioni umane, empatizzare con le persone e interiorizzare i punti di vista alternativi ai propri” (Wagner, 1998: 5). Se consideriamo adesso l’apprendimento della lingua straniera, vediamo che il teatro attiva quei processi cognitivi descritti per l’apprendimento della lingua in quanto elimina i filtri affettivi (Pross, 1986: 37). In secondo luogo, esso sviluppa il ragionamento critico, che viene definito come quel processo che “comporta un’attività ragionata riguardo a situazioni problematiche che richiedono una riflessione o un intervento, in cui la persona fa delle valutazioni intellettive di qualità” (Bailin, 1998: 146). E ciò è precisamente quanto accade ai/lle discenti quando devono risolvere le problematiche dei personaggi e fornire un giudizio ragionato delle scelte alla base dell’interpretazione di un testo. Tra i compiti interpretativi si possono annoverare l’analisi psicologica dei personaggi o la drammatizzazione di un testo letterario, mentre decisioni di tipo pratico sono ad esempio l’udibilità a fini comunicativi, lavorando quindi sulla produzione orale (Bailin, 1998: 148). È importante ribadire che le scelte drammatiche vanno fatte tenendo conto del contesto in cui si svolge l’azione, e richiedono un adeguamento della lingua allo scopo drammaturgico specifico, quale la recitabilità.

La didattica teatrale pone quindi il/la discente al centro del proceso di apprendimento, che avviene in maniera costruttiva e non deduttiva, ed è di tipo olistico, in quanto coinvolge la persona nel suo insieme, sollecitandone l’empatia, l’immedesimazione e la condivisione culturale della lingua straniera, mentre gli insegnanti agiscono da facilitatori, e non da somministratori di sapere. Per quanto riguarda le abilità linguistiche, la didattica teatrale facilita la produzione orale poiché gli studenti sono portati ad affrontare registri e stili linguistici diversi e ad ampliare il vocabolario usato generalmente in classe. Inoltre, essi aumentano la scioltezza di espressione e la comprensione nella lettura. Un’altro beneficio della didattica teatrale è il miglioramento della produzione scritta in quanto gli studenti, mentre sono stimolati a considerare diversi punti di vista e a usare il simbolismo come strumento di scrittura, aumentano la loro percezione dell’altro, ovvero gli spettatori (Wagner, 1998: 135). Vedremo

più avanti, nell'analisi della drammatizzazione del racconto di Gianrico Carofiglio, *Giulia*, che gli studenti hanno realizzato tutti i fattori appena evidenziati, creando una breve pièce teatrale di enorme impatto empatico, combinando elementi testuali, immaginativi, simbolici e vocali. Da quanto appena esposto, deriva che attraverso il teatro, si può attuare un approccio linguistico "transculturale" e si creano "parlanti interculturali" ovvero persone che attraverso la lingua, vengono a conoscenza di una o più culture o identità e realizzano quindi una forma di "teatro interculturale" che ha come mezzo la lingua straniera (Byram e Fleming, 2010: 8-9). Questo genere di teatro, mirante al superamento dei pregiudizi derivanti dall'ignoranza della cultura altrà, si rifà all'attività di ricerca svolta da Peter Brook che nel 1971 creò un gruppo di teatro interculturale sperimentale a Parigi che definì "the Culture of Links", la cultura dei legami. L'esempio di Brook è stato seguito anche da Ruth Handlen, una regista inglese che ha diretto in Francia nel 1994 *Fragments of Clay*⁵ servendosi della collaborazione di un insegnante di inglese francese. Sebbene la scioltezza linguistica non fosse l'obiettivo primario, la performance fu di elevata qualità linguistica (Schmidt, 2010: 194). Da quanto esposto, possiamo affermare, in via preliminare, che fare teatro in una lingua straniera rende gli studenti consapevoli di altre culture, sviluppa una lingua immaginativa comune e aumenta l'autostima dei discenti attraverso la messinscena.

3. DACIA MARAINI: PER PROTEGGERTI MEGLIO, FIGLIA MIA

Fatta questa breve e, per necessità, sommaria introduzione teorica della metodologia, illustrerò la loro applicazione, attraverso la mia esperienza di docente di lingua italiana e tecniche di traduzione agli studenti del corso avanzato e superavanzato dell'Università di Warwick. Il primo esempio riguarda una traduzione collettiva dall'italiano in inglese del testo teatrale di Dacia Maraini *Per proteggerti meglio, figlia mia*.⁶ Il corso di lingua italiana include anche la traduzione da e verso l'inglese. Nelle ore di lingua abbiamo affrontato il tema della violenza domestica che ha trovato il suo complemento nell'ora di traduzione. L'utilizzo del mezzo teatrale mi è sembrato il più adatto per affrontare una tematica scottante, in quanto il filtro drammatico puntava l'attenzione su un soggetto diverso dal/la discente. I partecipanti includevano due ragazze spagnole, una francese, uno italiano e vari studenti inglesi. Nonostante la relativa vicinanza culturale e sociale, ovvero tutti ragazzi europei di classe borghese, durante il corso sono emerse molteplici

5 La pièce affrontava problematiche quali "la disoccupazione, i senzatetto, il divario tra ricchi e poveri e il "Sistema" che distrugge l'individuo". Schmidt, P., "Intercultural theatre through a foreign language", *Ibi.*, p. 199.

6 Il titolo inglese è *All the better to protect you, my dear*. Il testo, nella forma di un doppio monologo, è stato commissionato a Dacia Maraini nel 2006 nell'ambito del progetto "Teatro per l'UNICEF" [per fare riflettere] sul termine "protezione" una delle parole che riassumono la Convenzione Internazionale delle Nazioni Unite sui diritti per l'infanzia e l'adolescenza". Maraini, D., *Per proteggerti meglio, figlia mia*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2013, p. 49.



diversità di vedute e soprattutto una diversa concezione del mondo, rispetto a quella italiana, oggetto del corso. È quindi interessante osservare come le problematiche sollevate dal testo abbiano stimolato negli studenti un'analisi critica e una presa di coscienza, abbiano generato un'empatia nei confronti dei personaggi, scaturita dalla discussione sui temi, e sulla lingua che veniva utilizzata. Questo è il metodo con il quale si è proceduto:

1. Gli studenti hanno letto il testo individualmente e poi abbiamo discusso in sede plenaria in classe le tematiche e gli aspetti linguistici più problematici.

2. Successivamente, gli studenti hanno tradotto sezioni del testo senza distinzione tra i personaggi, per cui alcune ragazze hanno tradotto sezioni della parte del padre e alcuni ragazzi hanno tradotto sezioni destinate alla bambina.

La prima versione era piuttosto letterale e abbiamo identificato vari errori di interpretazione che ho sottolineato, guidando gli studenti verso la correzione e verso traduzioni meno addomesticate, preferendo quindi il termine *brioche* piuttosto che *bun*; *Signor* invece di *Mr.*

Gli studenti si sono appassionati al testo e si è svolta una estesa discussione sul significato sottostante il testo, durante la quale alcuni di essi hanno proposto in maniera convinta le loro scelte traduttive. Ad esempio "gli echi si sono fatti più profondi" è stato tradotto con "the silence is louder now", sostituendo un'espressione sonora con un ossimoro silenzioso, oppure la frase "gli occhi si fanno cupi" è stata tradotta con "his eyes narrow", spostando l'accento dalla cupezza dello sguardo all'assottigliamento fisico degli occhi.

Il mio ruolo era principalmente quello di guida e di mediazione delle scelte traduttive, portando gli studenti verso soluzioni che tenessero conto anche delle esigenze della recitazione.

3. Dopo la fase iniziale, ho poi controllato il lavoro svolto e unito le varie parti, e insieme agli studenti abbiamo individuato ulteriori eventuali errori.

4. Gli studenti dovevano identificare problemi di coerenza, come ad esempio nell'uso del termine *dad* o *daddy*; *mum* o *mummy*;⁷ accuratezza, poiché dovevano tenere presente che cambiare un pronome o una preposizione avrebbe cambiato il significato dell'originale; recitabilità, ovvero dovevano preferire termini facilmente recitabili ad altri più letterari.

5. Infine gli studenti hanno letto il testo alternandosi nelle varie sezioni per controllarne la scorrevolezza.

7 Dato che gli studenti avevano tradotto le singole sezioni indipendentemente, avevano usato i termini in maniera non omogenea.

È interessante notare che, essendo gli studenti tutti del primo anno, non si conoscevano tra loro, ma attraverso la lettura del testo hanno sviluppato una maggiore confidenza; inoltre, nel momento della revisione incrociata del testo, fatta in maniera anonima, non essendo le varie versioni firmate, gli studenti hanno sviluppato anche la capacità di individuare errori e inesattezze, e proporre alternative. Quindi, questa attività, da un lato ha facilitato l'empatia degli studenti verso i personaggi, e dall'altro ha migliorato la loro capacità critica. Il lavoro è stato rappresentato, come lettura drammatica, al Warwick Student Arts Festival nel 2014 da studenti della Scuola di teatro dell'università.⁸

Lo stesso testo è stato utilizzato per un'altra attività, questa volta strettamente linguistica, ovvero per l'approfondimento lessicale e per il miglioramento della pronuncia e dell'intonazione. Hanno preso parte quattro studenti, di cui una italiana madrelingua, una di origini italiane ma non madrelingua, una franco-spagnola e uno inglese. In preparazione alla lettura drammatica ho condotto un laboratorio che comprendeva esercizi di tecniche teatrali e linguistiche. Gli studenti, disposti in circolo, hanno fatto degli esercizi di respirazione e di rilassamento muscolare. Hanno praticato le vocali con un esercizio di "comunicazione cieca", hanno recitato degli scioglilingua e fatto esercizi di pronuncia sulle consonanti più difficili da pronunciare, tenendo conto delle problematiche specifiche per le diverse lingue di origine. Hanno fatto anche esercizi miranti a stabilire un contatto col pubblico e a sostenere la presenza scenica. Infine abbiamo letto il testo alla luce degli esercizi fatti durante il laboratorio. È importante precisare che l'obbiettivo principale non era di tipo performativo-teatrale ma linguistico, quindi, quando gli studenti hanno effettuato la lettura drammatica di fronte ai colleghi di altri corsi, l'accento non era sulla performance artistica, ma sulla capacità di comunicare la cultura altrà attraverso il mezzo teatrale. Lo studente aveva il ruolo del padre e le tre studentesse si alternavano nella parte della figlia. Durante la lettura i problemi di pronuncia e di intonazione erano stati in gran parte risolti. Alla lettura è seguita una discussione con numerose domande che vertevano principalmente sulla comprensione e resa del testo e sull'utilità del teatro per apprendere la lingua e per migliorare la propria sicurezza nella comunicazione. È interessante notare che, sebbene prima della lettura gli studenti fossero tesi, dopo la performance, nel rispondere alle domande, avevano acquisito maggiore disinvoltura, dimostrata anche dalla loro postura decisamente rilassata. Gli studenti hanno apprezzato l'utilità dello strumento teatrale per approfondire l'argomento e per apprendere la lingua, e hanno beneficiato della possibilità di scandagliare la natura dei personaggi con le loro problematiche.

4. GIANRICO CAROFIGLIO: *GIULIA*

⁸ Il filmato è disponibile sul sito dell'International Network of Italian Theatre al seguente indirizzo: <http://www.init.org.uk/performances-2>



Attraverso i casi descritti abbiamo visto che il teatro è un mezzo efficace per sviluppare competenze linguistiche orali e traduttive. I prossimi esempi illustrano l'impiego della didattica teatrale per il miglioramento delle capacità di scrittura. Tra i testi utilizzati nel corso di lingua, è inclusa anche una raccolta di racconti brevi intitolata *Non esiste saggezza*, di Gianrico Carofiglio. Ho scelto questo testo perché le tematiche affrontate sono di grande attualità e offrono spunti di discussione stimolanti, e perché si presta anche a varie attività di scrittura. Inoltre, lo stile in cui è scritto è scorrevole e nel contempo raffinato e accattivante. Il testo, scelto dagli studenti, è stato utilizzato per un'attività di scrittura creativa, consistente nella drammatizzazione del racconto Giulia. Tre studenti, una madrelingua e due con competenze linguistiche molto avanzate, ma per i quali l'italiano è L2, hanno trasposto il racconto, scritto in prima persona, in un testo per tre personaggi: una bambina, uno psichiatra e una giornalista radiofonica che forniva il retroscena dei fatti. Il racconto narra la storia di una bambina di circa otto anni, Giulia, che viene uccisa da un pedofilo appartenente all'alta borghesia barese. Il protagonista, uno psichiatra infantile, la incontra, inspiegabilmente, prima della sua morte, che scopre poi essere avvenuta l'anno prima, quando l'accompagna (o l'ha accompagnata?) all'indirizzo del suo assassino senza saperlo. Il racconto, surreale, giustappone passato e presente lasciando al lettore e alla lettrice l'interpretazione finale dei fatti. Nella drammatizzazione lo sviluppo luogo-temporale è stato compresso e riflette il principio drammaturgico del "qui-ora".⁹ La lettura è stata integrata da una canzone, scritta, cantata e registrata dalla studentessa madrelingua, che rielaborava brani del testo originale in forma poetica e faceva da intermezzo o sottofondo in alcuni momenti della pièce. Anche in questo caso la performance consisteva in una lettura drammatica, ma sono stati aggiunti alcuni oggetti di scena, quali una radio e una borsetta, che gli studenti hanno usato durante la recitazione. Inoltre, l'inserimento della registrazione ha richiesto ulteriore confronto, coordinamento e intesa. Essendo la competenza linguistica degli studenti molto avanzata, il laboratorio linguistico-teatrale condotto in preparazione della lettura si è concentrato soprattutto sulle tecniche di respirazione e sugli esercizi di intonazione. La risposta affettiva degli studenti è stata di notevole intensità, a causa della tematica che ha richiesto l'impiego di strategie di scrittura, approfondimento e ricerca del significato di termini anche da parte della studentessa madrelingua. Vale la pena notare, a questo proposito, che questa metodologia si è rivelata utile anche per l'apprendimento e il miglioramento dell'italiano come L1, in quanto ha generato una riflessione sulla lingua e sulla sintassi, nonché sul parlato, e ha affinato l'abilità di scrittura anche della parlante madrelingua. La lettura drammatica

9 Mi rifaccio alla classificazione di Patrizia Monaco fornita nel suo "Decalogo di drammaturgia", in cui uno degli elementi del testo drammatico è "l'Eterno presente, poiché sulla scena tutto avviene qui ed ora", contenuto nel presente volume. Un'altro elemento ritrovato nella drammatizzazione è quello della "Scenografia verbale, cioè evocare i luoghi con le parole", poiché la resa linguistica rappresentava efficacemente i luoghi della storia.

di fronte a studenti e docenti ha riscosso un grande apprezzamento, e la recitazione ha avuto forte impatto emotivo ed efficacia drammatica sul pubblico.

5. STEFANO BENNI: *TORQUATO ABBANDONATO*

Il quarto e ultimo esempio ha ad oggetto un altro racconto, questa volta di Stefano Benni, dal titolo *Torquato abbandonato*. Il testo affronta, con lo stile ironico di Benni, l'argomento dell'abbandono degli anziani da parte dei parenti durante festività e vacanze estive, e racconta la storia di un nonno pensionato che viene lasciato solo a casa, dai familiari con cui vive, in un torrido Ferragosto, senza provviste alimentari nè alcun conoscente come punto di riferimento. Per procurarsi da mangiare, vaga per la città deserta e assolata dove subisce anche atti di razzismo (viene scambiato per un marocchino a causa del turbante che si era confezionato con un lenzuolo bagnato per proteggersi dal caldo) e offese varie, e alla fine si rifugia nel garage del condominio in cui abita, dove si unisce a una schiera di coinquilini pensionati, anch'essi abbandonati, che nel corso degli anni avevano allestito uno stabilimento balneare cittadino con tanto di piscina e frigoriferi. Anche questa storia ha un finale aperto sulla sorte di Torquato: sarà morto di calore o è fuggito con la sua innamorata Ines del piano di sopra? Tre studentesse hanno scelto di fare l'adattamento teatrale del racconto, che peraltro aveva molti personaggi, rendendolo un monologo recitato a tre.¹⁰ Sebbene la loro competenza linguistica fosse elevata, nessuna di esse era madrelingua italiana,¹¹ e la ulteriore difficoltà, in questo caso, risiedeva nel genere comico del monologo che doveva avere la stessa efficacia esilarante del racconto. Inoltre, doveva essere rispettata la regola del qui-ora, mentre il racconto si spostava in vari luoghi. Anche in questo caso si è reso necessario un ragionamento critico per valutare le tematiche e il carattere dei personaggi. Inoltre si è dovuto lavorare sulla struttura del monologo che, per quanto dovesse fornire gli elementi essenziali della vicenda, doveva mantenere viva l'attenzione degli spettatori senza dilungarsi su aspetti narrativi del racconto che a livello drammatico avrebbero appesantito il ritmo della pièce.¹² Le studentesse hanno lavorato separatamente alla drammatizzazione del testo, e si sono incontrate a Londra durante la pausa delle vacanze di Pasqua per discutere e coordinare le rispettive versioni del monologo, che sono state poi fuse in un unico testo coerente che mi hanno inviato per una prima verifica. Quando ci siamo incontrate, anche in questo caso il mio intervento consisteva principalmente nell'evidenziare le questioni lessicali

10 Sebbene la pièce fosse sostanzialmente un monologo, c'erano anche brevi interventi ad hoc di altri personaggi.

11 Una studentessa era di origine franco-italiana, una anglo-olandese e l'altra anglo-italiana, ma tutte nate e cresciute in Inghilterra

12 Un altro requisito del testo teatrale descritto da Patrizia Monaco è "[i]l Ritmo, che deve variare di continuo, come nella musica. Si scrive pertanto ad alta voce".

e grammaticali; suggerire degli aggiustamenti del testo per renderlo più recitabile; dirigere gli esercizi di pronuncia e intonazione e dare indicazioni di regia per la lettura. Un elemento apprezzabile è stato anche l'inserimento di elementi culturali, quali la marca di un particolare caffè napoletano, o l'uso di espressioni idiomatiche. La lettura drammatica di fronte agli studenti e ai docenti è stata di notevole effetto comico e le tre studentesse hanno mostrato ottime capacità espressive e di comunicazione. Il fatto di esprimersi in italiano, mentre ha contribuito all'immedesimazione culturale delle studentesse, ha favorito una riflessione sul problema della società che invecchia anche nel loro paese di appartenenza. Inoltre, attraverso la drammatizzazione, hanno impiegato e praticato un linguaggio contestualizzato e finalizzato alla comunicazione, e hanno avuto la possibilità di ricercare termini che esulavano da quelli normalmente impiegati durante le lezioni.¹³

Prima di concludere si rende necessaria una precisazione: sebbene il processo di apprendimento giocasse un ruolo fondamentale in tutte le attività che ho descritto, era importante che la resa performativa rappresentasse, sia per i discenti che gli spettatori, un prodotto di qualità. Infatti, nonostante ci sia una corrente di pensiero che predilige il processo rispetto al risultato, penso che quest'ultimo sia ugualmente importante per non rischiare di ridurre il tutto ad un esercizio fine a se stesso.¹⁴ La lettura drammatica, la drammatizzazione di un testo letterario e la traduzione di un testo teatrale rappresentano, quindi, un valido strumento per l'insegnamento di una lingua straniera, e per l'approfondimento della L1 da parte dei/lle discenti madrelingua, e per la pratica della scrittura creativa. Attraverso il teatro gli studenti hanno avuto l'opportunità di approfondire la lingua straniera liberandosi dai filtri affettivi, apprendendo la lingua in maniera contestualizzata. Affrontare le problematiche dei testi ha sviluppato la loro empatia e ha favorito la ricerca di una lingua comune che rispondesse ai criteri di comunicazione, favorendo un apprendimento critico del linguaggio e della cultura altrà. Nel caso dell'adattamento teatrale dei racconti di Gianrico Carofiglio e di Stefano Benni, la drammatizzazione ha migliorato la valutazione e la riproduzione dei registri, sperimentando con testi sia drammatici che comici, mentre la lettura drammatizzata ha migliorato la pronuncia e l'intonazione sia nella L1 che nella L2. Inoltre, la lettura recitata ha migliorato l'autostima e la capacità di comunicazione. Per quanto riguarda la traduzione del testo di Dacia Maraini, essa ha consentito agli studenti di prendere

13 Una delle studentesse ha così commentato la sua esperienza: "La drammatizzazione di questo racconto mi ha dato molto. Il procedimento di trasformazione di un racconto in un monologo teatrale mi ha aiutato a sviluppare le mie capacità di lettura e interpretazione di testi italiani. Soprattutto credo che mi abbia aiutato a migliorare la pronuncia e mi ha infuso più sicurezza nel parlare italiano davanti a un pubblico".

14 Si veda sul punto Di Martino, E., Di Sabato, B., "Playing a Part: Drama in the Language Classroom", *Studying Language through Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

maggiore coscienza sia dell'italiano che dell'inglese e di approfondire il significato di parole nuove che esulano dal loro vocabolario.

Ho aperto questo capitolo con un riferimento alla realtà globalizzata in cui viviamo, che, sebbene comprenda culture diverse, rischia di imporre la visione di una società dominante sulle altre. Per evitare ciò è necessario mantenere un'ottica transnazionale e interculturale che permetta di conoscere l'altro per rapportarsi al sé, di beneficiare delle diversità e al tempo stesso di conservare la propria identità. Attraverso la conoscenza e la contestualizzazione delle lingue nelle rispettive culture si può realizzare una lettura "densa" di esse, e il teatro ce ne offre il modo.

BIBLIOGRAFIA

- Bailin, S., "Critical Thinking and Drama Education", *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 3, (1998), pp. 145-153.
- Benni, S., "Torquato abbandonato" il Venerdì di Repubblica, 13-8-2010, n. 1169.
- Byram, M., Fleming, M., *Language Learning in Intercultural Perspective. Approaches through drama and ethnography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Canale M., Swain M., "Theoretical Bases of Communicative Approaches to Second Language Teaching and Testing", *Applied Linguistics*, 1 (1980), pp.1- 47. Internet. <http://ibatefl.com/wp-content/uploads/2012/08/CLT-Canale-Swain.pdf>
- Carofiglio, G., "Giulia", *Non esiste saggezza*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 57-68.
- Di Martino, E., Di Sabato, B., "Playing a Part: Drama in the Language Classroom", *Studying Language through Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Geertz, C., *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, Inc., Publishers, 1972.
- Magnani, M., "Il teatro nella glottodidattica: un'esperienza tra teoria e prassi" Internet. 6-6-2016. <http://www.ledonline.it/linguae/allegati/linguae0202magnani.pdf>
- Maraini, D., *Per proteggerti meglio, figlia mia*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2013.
- Pross, E. E. "Using Theatre Games to Enhance Second Language Acquisition in Bilingual Education", *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, 13, (1986), pp. 35- 40.
- Schewe, M., Shaw, P., a cura di, *Towards Drama as a Method in the Foreign Language Classroom*, Frankfurt, Peter Lang, 1993.
- Schmidt, P., "Intercultural theatre through a foreign language", *Language Learning in Intercultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 193- 203.
- Stinson, M., Winston, L., "Drama education and second language learning: a growing field of practice and research", *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 11 (2011), pp. 479-488.



Internet. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569783.2011.616395>

Wagner, B. J. *Educational Drama and Language Arts*, Portsmouth, Heinemann, 1998.

-----, "A Theoretical Framework for Educational Drama", *Educational Drama , and Language Arts*, Portsmouth, Heinemann, 1998, pp. 15-33.

-----, Dorothy Heathcote. *Drama as a Learning Medium*, Portsmouth, Heinemann, 1999.

DRAMMATURGHI SI NACE O SI DIVENTA?

ARE DRAMATISTS BORN OR MADE?

Patrizia Monaco

Autrice teatrale

RIASSUNTO:

Con il sottotitolo: *Esperienza decennale nell'insegnamento della drammaturgia ad allievi dai 7 ai 70 anni*, sintetizzo un mio esperimento. Il Comune di Santa Margherita Ligure sponsorizza un corso nel quale gli allievi, d'ogni età, cultura, mestiere e professione, scrivono assieme un copione che verrà interpretato da loro stessi, seguendo il "Decalogo" da me scritto, con molta immodestia.

PAROLE CHIAVE:

Dialogo, personaggio, sintesi, immedesimazione.

ABSTRACT:

With the subtitle: *Ten years' experience of teaching drama to pupils aged 7-70*, I give a brief account of my teaching experience. The Comune of Santa Margherita Ligure sponsors a course in which participants of all ages, and different cultural, social and work backgrounds, collaborate in writing a script which they will perform themselves, in accordance with my immodestly entitled "Decalogue".

KEYWORDS:

Dialogue, characters, concision, involvement.



In questa comunicazione dal tono familiare intendo parlare della mia esperienza nell'insegnamento della drammaturgia che svolgo da più di dieci anni in diversi istituti scolastici, università italiane e straniere biblioteche, scuole di recitazione ed inoltre all'Istituto di Cultura Italiano ad Istanbul.

Dopo una breve introduzione, mi propongo di illustrare le diverse modalità con cui insegno la scrittura per la scena. Più tecnica e professionale per aspiranti attori e studenti di teatro, più semplice e giocosa per i bimbi delle scuole elementari. Mi soffermerò quindi su un esperimento che svolgo a Santa Margherita Ligure, Genova, dove il Comune sponsorizza un corso gratuito per la popolazione. In questo corso, seguendo una mia metodologia, gli allievi, di ogni età, cultura, mestiere o professione, scrivono parti di un unico testo che poi verrà interpretato da loro stessi. Si tratta non solo di insegnare drammaturgia e recitazione, ma si dimostra concretamente quali debbano essere le caratteristiche di un testo affinché sia adatto alla scena. La tecnica si riassume in un "Decalogo" da me scritto e così definito, con molta immodestia. Per caso, quasi per caso sono diventata insegnante di drammaturgia e il fatto ora mi appassiona così tanto che ho pensato valesse la pena di doverne scrivere. Prima però mi vorrei presentare. Sono autrice teatrale, con qualche incursione nella radio e nel cinema, e i miei testi sono stati premiati, rappresentati e pubblicati in Italia e all'estero. E' la mia professione.

1. DRAMMATURGIA

Sono laureata in storia del teatro, l'ho fatto per disciplinare la mia cultura teatrale ma non ho mai pensato di intraprendere la carriera accademica. Non ne possiedo le doti. Senza andare lontano, osservando il lavoro che hanno fatto sui miei lavori la professoressa Milagro Martin Clavijo e il prof Roberto Trovato, la ricerca meticolosa, la profondità, il porsi onestamente e criticamente di fronte ad un'opera, l'umiltà, insomma, loro non inventano niente. Io invento tutto!!! Fantasia sfrenata. Ma se dall'insegnamento ne sono uscita dalla porta, poiché in fondo non ne ero mai entrata, ecco che sono rientrata dalla finestra e qualche anno fa ho insegnato drammaturgia all'Università, prima a Dublino, dove avevo lavorato come lettrice di italiano anni prima e poi a Genova, invitata dal prof Trovato. Insegnare drammaturgia all'Università è peraltro privilegiato, gli studenti di storia del teatro o addirittura del corso di drammaturgia, conoscono la struttura di un testo teatrale, ne hanno letti e analizzati, ma soprattutto, sanno, *cos'è il teatro, o come è fatto un edificio teatrale*. Insegnare loro a scrivere un testo non è in fondo troppo arduo. Bastano le poche ma necessarie regole che disciplinano la drammaturgia, "The Art of Playwriting", e il gioco è fatto. Loro studiano Shakespeare e Goldoni, molto probabilmente non scriveranno mai come Shakespeare o Goldoni ma purtuttavia imbastiranno un qualcosa che possa assomigliare ad un testo teatrale.

Ma per chi a teatro non c'è mai stato? I bambini e i ragazzi ad esempio. Ed ora arriviamo al caso. Ad una svolta drammatica della mia vita mi ritrovai a vivere in quella che era la nostra seconda casa, in Riviera, ed ecco aprirsi una prospettiva mai neppure pensata, insegnare a scrivere di teatro. Prima del mio incontro ravvicinato con una coppia di tumori, facevo allegramente la spola fra Roma e Parigi a organizzare spettacoli miei e altrui, emissaria del Sindacato Autori, dell'Associazione Autori e quanto altro. Chi vive nella Riviera Ligure anche se Genova non è lontana, non ha molte opportunità di andare a teatro e per i ragazzi del Millennium - nati negli anni 2000 - ormai i video sono l'unica forma di comunicazione e intrattenimento, e su schermi sempre più ristretti, altro che le tavole di un palcoscenico. Ad un'amica attrice, regista e insegnante di recitazione, Patrizia Ercole, che teneva un corso di recitazione nelle scuole Medie (all'inizio degli anni duemila era possibile nelle scuole italiane mettere a disposizione parte dei fondi per fare teatro. Ora non hanno più neanche i soldi per la carta igienica...) era stato chiesto di mettere in scena i "Promessi Sposi", di Alessandro Manzoni, nella riduzione per ragazzi di Roberto Piumini.

Chiese il mio aiuto e fui arruolata anch'io. Per fare in modo che *riscrivessero* i Promessi Sposi pensai alla mia esperienza di autrice, alle mie letture, comprai libri su "The Art of Playwriting" - quasi tutti in inglese - e per loro stilai il mio decalogo.

2. DECALOGO DI DRAMMATURGIA

Per scrivere un testo che deve essere rappresentato, bisogna ricordare queste semplici regole che io, con molta immodestia, ho chiamato "Il decalogo". Il testo scritto per il teatro, la cui particolarità è di creare personaggi che saranno poi interpretati da attori, su uno spazio delimitato, è formato dai seguenti elementi:

1. DIALOGO, composto dal linguaggio e dalle pause e dai silenzi, altrettanto carichi di significato delle parole. Il dialogo deve sembrare naturale senza avere del linguaggio reale la sciattezza e la debolezza. Deve essere ricco, sintetico e soprattutto, deve portare avanti l'azione. Il linguaggio è composto di PAROLE scritte non per essere lette bensì per essere dette;
2. DIDASCALIE, che descrivono l'azione e gli stati d'animo dei personaggi;
3. CARATTERIZZAZIONE dei personaggi. Ognuno parla e si muove in modo diverso, proprio come gli esseri umani. I personaggi che dovranno sul palco, "stare in piedi da soli", saranno tridimensionali, non solo bocche che siano il portavoce delle idee dell'autore;
4. RITMO, che deve variare di continuo, come nella musica. Si scrive pertanto ad alta voce;
5. SCENOGRAFIA VERBALE, cioè evocare i luoghi con le parole;



6. SOTTOTESTO, ciò che si nasconde al di là delle parole;
7. CONFLITTO, in ogni scena, non necessariamente violento, ma una contrapposizione, anche pacata, di idee, decisioni e sentimenti;
8. ETERNO PRESENTE, poiché sulla scena tutto avviene qui ed ora;

9. SOSPENSIONE DELL'INCREDULITA', riuscire a far credere allo spettatore tutto quanto si svolge sulla scena;
10. IL PUBBLICO, la cui attenzione deve essere catturata sin dalle prime battute, ma la cui curiosità sarà soddisfatta solo alla fine.

“Un irresistibile impulso alla metamorfosi di se stesso e ad agire con altri corpi e altre anime... è questa la prima condizione di ogni arte drammatica, solo chi prova questo impulso e questo incantesimo è drammaturgo”. Così scriveva Nietzsche, e così mi sento io quando scrivo e lo stesso deve essere per i miei allievi!!!

A corollario, facevo esempi con la stesura di un romanzo, in cui si può scrivere di quel che vede o pensa un personaggio, mentre in un copione tutto deve essere risolto con dialogo e gesti. Ribadire inoltre la regola aurea: non spiegare, mostra. Non potendo dire che un personaggio è triste o arrabbiato, bisogna mostrarlo attraverso le sue parole, la sua postura, le sue azioni, l'espressione del volto. In questo aiutano le didascalie, che servono però solo all'attore e al regista, dirette quindi a loro e non al pubblico, che non può accedere a molte informazioni, come accade invece al lettore di un romanzo o di un racconto.

Non fu facile, ma neanche troppo difficile, in fondo c'era un testo e che testo, il capolavoro della letteratura italiana, e ne nacque uno spettacolo vivace e divertente. I ragazzi più disciplinati vollero scrivere e interpretare la parte dei “bravi” cioè quella dei cattivi e si dimostra come il teatro sia una ottima terapia per canalizzare le pulsioni più nascoste.

Poi vennero i bambini delle elementari, in Italia dai 6 ai 10 anni. La loro insegnante voleva mettere in scena un Pinocchio multietnico, basandosi sul fatto che esistono molte versioni di Pinocchio in ogni parte del mondo. Non traduzioni, versioni diverse. Chiamo questa altra amica: “ Pinocchiologa”.

Orbene, questi bambini non sapevano cosa è il teatro. Videogiochi, playstation, computer, cellulari ok, ma il teatro? Lo chiesi la prima mattina, davanti a file di banchi occupati da bimbi di ogni colore, con le faccine più annoiate che curiose.

“Cosa è il teatro?” Dopo varie espressioni perplesse, neanche avessi chiesto di descrivere un marziano, e diversi “Boh!” raccolsi due risposte folgoranti.

“E’ la grande casa dove fanno i cartoni animati dal vivo “.

“Dove si piange”. Detto da un bambino siciliano che poverino lui era stato trascinato a vedere le tragedie greche a Siracusa. A queste simpatiche bestioline riuscii ad insegnare a scrivere una loro sceneggiatura e poi ad interpretarla. Anche in questa occasione, usai in maniera soft il decalogo, non si può citare troppo Aristotele e la formula: “a teatro è da preferirsi l’impossibile verosimile al possibile incredibile” ma il concetto, “qui ed ora” , viene compreso per intuito, dopo le prime resistenze.

Il teatro è una magia che li cattura, specialmente se sono loro stessi a farlo. Fu un successone e questo mi portò alla considerazione che tutti possono scrivere per il teatro, perché tutti dentro possiedono un tesoro. Bisogna solo farlo uscire e mostrarlo con le tecniche adatte. Sfruttammo i pregiudizi che i bimbi senza accorgersene e senza cattiveria ripetono perché sentiti dai loro genitori o per strada. Questi pregiudizi, inglobati nella storia, diedero un pizzico di sale in più. I genitori e gli adulti del pubblico quasi se ne scandalizzarono, poi ne risero, e col ribaltarsi dei clichés, vi fu una catarsi. Come quando viene rubata la torta di Pinocchio e subito si pensa ai pinocchi rumeni, perché, si sa, sono zingari e ladri. Mentre ad un certo momento bisogna distrarre qualcuno e si pensa di stordirli con aranciata all’erba” e allora si ricorre ai pinocchi colombiani perché, si sa, loro spacciano. Ovviamente né i pinocchi rumeni né quelli colombiani sapevano fare quello di cui erano accusati. La storia verteva sul compleanno di Pinocchio, cioè l’anniversario della prima pubblicazione del libro di Collodi, e a questa gran festa vengono invitati i pinocchi di tutto il mondo. Al bambino russo, col suo mediatore culturale accanto, si chiese di portare il suo contributo e ci piacque che lui ripetesse la parola “bolshoi”, grande, davanti alla torta. Un richiamo, per noi adulti, al prestigioso tempio del balletto. Ognuno poté infilare qualche parola della sua lingua o del suo dialetto e questa babele contribuì alla vicacità del compleanno del burattino di legno, festa che all’inizio è funestata dalla scomparsa della torta e dalla mancanza della madrina, la lumaca, che anche se si era messa in viaggio mesi prima era comunque in ritardo. La lumaca era una bambina avvolta in una sagoma a forma della chiocciola del web. Ci arrivammo assieme, a questa trovata. E si celebrò così l’elogio della lentezza. Riuscii a far veicolare quanto a me preme di più nella società contemporanea: la lotta contro il razzismo, la paura del diverso e un contrastare l’ansia e la fretta che ci pervadono. I bambini risposero con entusiasmo a queste istanze e furono complici e partecipi. Io davo le direttive, assieme si improvvisava in classe e poi insegnanti e mediatori li aiutavano a mettere per scritto quanto detto. Infine, io rivedevo il tutto e mostravo loro come le parole devono essere scritte per essere dette e non per essere lette. Decalogo docet.

Poi ci furono due anni in una scuola professionale, dove fui assunta perché alle ragazze del corso di costumistica era stato chiesto di preparare uno spettacolo sulla tela



di Genova, cioè il *jeans* (o *toile de Genes*) sponsorizzato da un fabbricante di pantaloni che ne avrebbe steso un paio della lunghezza di trenta metri al Porto Antico di Genova.

Non facile. Ma ci riuscimmo. Sempre grazie al mio decalogo, letto solo in seguito, quando entrai nelle loro simpatie perché le feci dapprima “scrivere” usando i cellulari. Poiché loro si parlavano quasi esclusivamente attraverso il cellulari, e in seguito hanno capito che si può fare anche senza!!!

Una sola di loro, su diciotto nella classe, era stata a teatro, pertanto dovetti prendere esempi di come appare una scena e di come la si interpreta da film visti in televisione. E pensare che stavano a Genova, una città che vanta una dei migliori teatri stabili d’Italia.

Il punto di partenza fu: col cellulare si può mentire su dove ci si trova, ma se presi da entusiasmo ci facciamo un selfie con lo sfondo, la verità viene a galla. Trovata l’idea, improvvisare e poi scrivere una trama d’amore e piccoli tradimenti il tutto “avvolto nella tela di Genova” divenne via via sempre più avvincente.

Insegnare drammaturgia fu piuttosto agevole a Istanbul presso l’Istituto Italiano di Cultura, frequentato da persone colte, italiane e turche, grandi lettori e frequentatori di teatro – molto attiva e seguita la scena teatrale, prima che vi fossero gli ultimi tragici attentati terroristici, - ma con loro non si trattava di mettere in scena quello che scrivevano. Pertanto furono esercitazioni piuttosto buone.

Con loro potei approfondire i concetti, “a teatro tutto è finto ma nulla è falso” e il dialogo che “non è reale, ma sembra reale”. Lo stesso era accaduto agli studenti del Corso di drammaturgia del prof Trovato, poiché oltre ad impartire lezioni tratte dal decalogo mi divertii a tracciare sulla lavagna alcuni disegni per illustrare la struttura del testo teatrale. Il quale deve, è lapalissiano, avere un inizio, climax, e finale, avere trama e possibile sottotrama, essere gravido di sottotesto e auspicabili colpi di scena. I disegni prendevano quindi curiosamente la forma di un drago con le relative creste. Piacevole parlare con alcuni di loro, che avevano letto e apprezzato testi classici e moderni, frequentato assiduamente anche i vari teatrini sperimentali di Genova e dintorni e mordevano il freno per cimentarsi loro stessi. Semmai non fu facile vincere le loro resistenze a correggersi, a capire che una battuta deve essere breve, insomma, non compiacersi troppo dei bei discorsi. Solo leggendoli e interpretandoli concretamente nella classe, spostando gli scomodi banchi, in piedi, riuscii a far comprendere loro quanto il teatro debba essere dinamico, che anche quando si scrive, si scrive *in piedi*. Si debbono dire ad alta voce le battute ed entrare con tutto il peso del nostro corpo in ogni personaggio, rileggendo quanto appena scritto camminando per la stanza. Stare attenti che se un personaggio si abbandona ad uno sproloquio, l’altro attore che fa nel frattempo?

Feci molti esempi di sticomitia, le battute a raffica che si rincorrono l'un l'altra usando le stesse parole con effetto staffetta, da Goldoni a Pinter, e alla fine con grande sofferenza, rinunciarono ai paroloni, barattando la magniloquenza per una sintetica teatralità. "La sintesi è la sorella del talento", diceva Cechov. Frase che consigliai loro di scrivere su un post-it e applicarla allo schermo del computer.

Nell'aula magna, alla fine del corso, ci esibimmo in un eccellente reading, con copioni di grande intensità, alcuni molto divertenti, recitati dagli studenti stessi, dalla sottoscritta e dall'ineffabile Roberto Trovato. In alcuni si scavò nei rapporti di coppia, in altri nel disagio giovanile, altri furono metateatrali, tutti di ottimo livello.

L'uso del decalogo e dei suoi corollari, nonché queste ultime considerazioni sulla persistenza della letterarietà e la susseguente quindi necessità di ribadire il concetto che si scrive come si recita, in piedi, anche metaforicamente, sono la base del corso su cui intendo soffermarmi per la sua peculiarità.

Il corso di "Drammaturgia e Recitazione", che occupa gran parte della stagione invernale, da novembre a febbraio è quello che svolgo in un piccolo teatrino, i primi tempi in biblioteca, nel Comune di Santa Margherita Ligure, cittadina a meno di trenta chilometri da Genova.

Un corso diverso dagli altri, per durata, più breve, e per tipologia. Gli altri duravano un intero anno scolastico o accademico, e avevano allievi di tipologia uniforme. Studenti universitari a Genova e Dublino, bambini e ragazzi, studentesse costumiste, attori in scuole di recitazione, e prevalentemente insegnanti a Istanbul.

Il corso di drammaturgia e recitazione, gratuito per la popolazione, raccoglie persone d'ogni età, provenienza, professione e mestiere. Le classi spesso superano le 25 presenze. Giovani e anziani, due anni fa si andava dai 7 ai 75 anni, pensionati e disoccupati, studenti e insegnanti, architetti postini e poliziotti, sottufficiali di Marina e casalinghe, tecnici cuochi ed pasticceri, elettricisti, spazzini, operatori nel sociale. badanti e giornalisti. Liguri doc, italiani d'ogni regione e stranieri dall'Ucraina, Francia, Romania, Tunisia, Brasile.

Un cocktail dai sapori bene assortiti o una miscela esplosiva? L'una e l'altro. Pertanto io io mi ritrovo spesso a comportarmi come un misto fra una maestra d'asilo e una domatrice di tigri. Ah, gli aspiranti scrittori... che caratterini, e che pretese!!! Dai loro scritti, spesso a mano, o elaborati sul computer con impaginazioni improbabili, ebbi la conferma che tutti possono scrivere, perché tutti hanno qualcosa da dire, perché come avevo già scoperto coi bimbi, *tutti hanno un tesoro dentro di loro*. Basta saperlo cercare, basta avere pazienza, e... basta ascoltarli...



“Scrivere significa raggiungere l’ignoto dentro di noi “ affermava Marguerite Duras e la maggioranza dei miei allievi ha intrapreso negli anni questa affascinante avventura.

Poiché svolgo un lavoro creativo professionale che m’impegna moltissimo, di mente ed al computer, gli allievi sono dissuasi dall’inviarmi i testi in lettura, tutto avviene in biblioteca, e ora nel teatrino. L’elaborato viene letto ad alta voce e sottoposto alle osservazioni di tutti noi, si legge e si rilegge, spesso si corregge e infine l’ultima parola spetta a me. I testi vengono modificati e rielaborati secondo le indicazioni e solo quando sono pronti vengono archiviati nei file del mio computer. Credevo d’averlo ideato io, questo metodo, squisitamente laboratoriale e coinvolgente, poi una signora del corso mi ha segnalato che in rete ne aveva sentito parlare e si chiama “editing corale”. Quello che non esiste, ritengo, è un corso simile al nostro, della stessa lunghezza di mesi e a titolo gratuito in nessuna altro comune d’Italia. Il corso si propone nell’arco di quattro mesi, di far sì che gli allievi scrivano un testo teatrale, imparino a recitarlo e a metterlo in scena. In quattro mesi, due volte la settimana. Un’impresa titanica. La fatica sovrumana è confortata da un gran successo di pubblico e risate a non finire che accoglie i nostri saggi su temi quali: *Unità d’Italia, Celebrità, Storie di ordinaria follia. La Crociera Perfetta e La Quinta Stagione (quella in cui si realizzano i sogni)*.

Ho tratto soddisfazioni enormi negli anni; dapprima vi fu il “Giallo in biblioteca”, una commedia esilarante scritta e concepita per essere poi rappresentata all’interno della stessa. Idea semplice e geniale che nell’economia dei mezzi permise una straordinaria messa in scena. Ci divertimmo moltissimo e persone dall’aspetto irreprensibile si trasformarono in teppistelli metallari, assassini e prostitute, scoprendo un gusto per il teatro che non li lascerà più.

Da un soggetto di un’anziana signora, tratto da una storia vera – ed autobiografica ma.. con quale respiro! – “Il segreto” altri allievi scrissero una sceneggiatura che poi si tramutò in “corto”. Grazie ad un finanziamento del Comune, potemmo girare gli esterni ma soprattutto rifare il look ad un circolo sociale per retrocederlo agli anni cinquanta.

La storia, commovente e profonda insieme, con lievi tocchi d’ironia, si svolge fra il dopoguerra e il tempo presente e il nostro “corto” ha già avuto numerose riprese per il “Giorno della Memoria”. Avere anche noi, nel nostro piccolo, potuto portare un contributo e una testimonianza per dimenticare uno dei lati più oscuri della storia dell’uomo, ci ha reso molto fieri.

Tutti noi ricordiamo con un sorriso le ore passate a ingozzare di gelati le due attrici per fare e rifare la stessa scena sul lungomare di Santa Margherita Ligure oppure

a trovare la giusta atmosfera per la tragica rivelazione di un numero tatuato su un braccio fra una donna e una bimba, in una osteria negli anni cinquanta.

Le soddisfazioni provengono non solo dai saggi di fine anno, ma dai premi, e molti, che gli iscritti ai corsi hanno vinto, in concorsi di teatro, cinema, di racconti, romanzi e poesie. Premi nazionali e internazionali. Si sarà dedotto che se insegno regole, anche se poche, e su queste non transigo, è che la scrittura teatrale è eminentemente tecnica e paradossalmente è più ostico impartirle a chi ha già scritto, di solito racconti, romanzi e poesie, magari ancora nel cassetto, o peggio, pubblicati a proprie spese. Gli scrittori, se poi anche insegnanti, sono incaponiti e saccenti e spesso abbandonano il corso perché non accettano di rifare il proprio testo secondo i canoni teatrali. Battute del dialogo della lunghezza di mezza pagina, altamente descrittive, con parole ricercate e difficili anche da pronunciare e nessuna traccia di sottotesto.

Qualcuno è umile e rifà molte volte, come è normale che sia e apprezza e riparte alla grande. Vincere queste resistenze è arduo ed estenuante. In queste occasioni pretendo che il “decalogo” sia letto e riletto, fino all’ossessione.

Nei primi tre anni il tema era unico, suggerito da qualche funzionario del Comune preposto alla cultura, ad esempio, “Unità d’Italia” o “Celebrità” e gli allievi scrivevano brevi scenette sull’argomento. Il tono doveva essere brillante e alla fine il risultato era sempre convincente poi... un diavoletto mi spinse a cambiare modulo.

Per quanto per me fosse più semplice assemblare diverse scenette e coordinare entrate e uscite, raddoppiare e triplicare i ruoli, avvalendomi di una efficiente aiuto regia da Daniela, postina-poetessa, da me chiamata “donna di lettere”, pure volli cambiare. Volli alzare l’asticella, prendendo a prestito l’espressione dal salto in alto, per andare oltre, superare i propri limiti. Dal tema comune, ora scelto da noi tutti, dopo accalorate discussioni, volevamo trarre un testo teatrale completo. Cominciammo con la *Crociera perfetta* e la *Quinta stagione, quella in cui si avverano i sogni*.

Come nelle precedenti edizioni ognuno scrive un pezzo, lo legge e lo discutiamo, ma la grande differenza è che non sono brani a sé stanti, bensì parte di un unico testo. Pertanto bisogna seguire la trama concordata in precedenza, con un plot e un sub plot, vale a dire, trama e sottotrama. Discussa anche quella in precedenza, come un filo rosso che percorra tutto il copione. Vi sfido a farlo con un minimo di 20 persone, di ogni età ecc ecc.

Esempio: per la *Crociera perfetta* la trama principale era rubare la formula segreta (è vero!!!) delle palle di vetro con la neve che scende, quelle autentiche, brevettata da una famiglia austriaca. Sottotrama: un gatto a bordo, portato clandestinamente da una stonatissima cantante lirica.



Per la *Quinta stagione* la devastazione del territorio, segnatamente quello del Monte Parco di Portofino, Patrimonio Nazionale, preda della speculazione dei miliardari, nella verità e nella finzione scenica. Sottotrama: la ricerca di una studentessa del corso estivo internazionale di musica che si svolge proprio a Santa Margherita, del proprio padre, un tempo guardia del corpo e ora potente oligarca russo. Ovviamente lei questo non lo sa, possiede un unico indizio: un tatuaggio a forma di delfino. La ricerca diventa un tormentone, poiché via via scopre che tutti i personaggi maschili ne hanno uno, persino l'Abate Beato Celeste della Congregazione di Santa Maria Juana (Mari..Juana) la cui Casa Madre è alle isole Cayman. Il ruolo dell'Abate scritto e interpretato da una signora alta e imponente.

Situazione atta a creare spassosi equivoci a non finire, secondo la tradizione del teatro e anche delle sit-com, cui devo, spesso *obtorto collo*, fare riferimento.

Nella stesura del testo collettivo i personaggi scritti da un allievo devono poi essere uniformati come caratterizzazione, con lo stesso personaggio scritto dall'altro, e per fare un esempio, nella *Crociera perfetta*, la marchesa snob descritta da uno era chissà perché diventata una baronessa volgare in un altro.

Alcune scene o dialoghi assolutamente non funzionano, non sono teatrali e pertanto rammento loro di come scrivendo bisogna immedesimarsi totalmente nel personaggio e di come si debba immaginare la scena. Ad una ragazza che aveva ambientato la sua scena nel bosco del monte, con cinghiali, scoiattoli e trappole in cui far cadere gli speculatori edilizi, ho chiesto come lei visualizzava il bosco mentre lo scriveva e lei mi ha risposto che lo vedeva proprio così, minuziosamente, cioè come una realtà che possa essere descritta in un film o in un romanzo. Le ho fatto notare che per il teatro si "deve vedere" il nudo palco e su questo proiettare il proprio bosco o il proprio salotto, ridotti all'essenzialità, utilizzando la scenografia verbale. All'interno del dialogo e con l'azione, descrivere così vividamente che siamo di fronte ad un cinghiale (o al fantasma del padre di Amleto) che il pubblico si guarda attorno e lo vede lui stesso.

Poi una volta che il testo con la mia supervisione è finito, ecco che qui viene il bello, loro stessi devono recitarlo!! Tralasciamo che nel frattempo devo insegnare anche i rudimenti della recitazione, per me il vero insegnamento che ne segue è quello precipuo della drammaturgia, dove anche io non smetto di imparare, poiché è nel metterlo in piedi che si rivelano le pecche di un testo. Anche una scena apparentemente ben scritta e da me dunque approvata, sul palco, non si regge.

L'attore in carne ed ossa e sangue figura tridimensionale sul palco deve interpretare personaggi spesso unidimensionali o al massimo bidimensionali e proferire parole di carta, sovente non sentite, perché si deve scrivere col cuore più che con la mente. Quindi si procede con il bisturi e come per incanto, la scena balza agli occhi viva,

dinamica, essenziale e necessaria. Nel tagliare il dialogo si monta anche l'azione, che dalle didascalie a volte risulta troppo vaga o troppo descrittiva.

Per la comprensione del pubblico magari si aggiunge qualcosa, un dato, un riferimento, anche ripetuti, che però possano fluire impercettibilmente attraverso il dialogo, e si attinge ancora alla scenografia verbale, benedetta tecnica quando non si hanno mezzi per supporti tecnologici, che peraltro per me spesso snaturano il teatro. Infatti ad ogni difficoltà incontrata gli allievi suggeriscono proiezioni sullo sfondo e gli effetti speciali, mentre io li spingo a usare tecniche e vari stratagemmi, e quando assieme li troviamo, un largo sorriso si dipinge sui nostri volti stanchi. Ogni età apporta il suo contributo, e se i più grandi contribuiscono con esperienza di vita vissuta, nell'ampio ventaglio anagrafico degli autori del copione rivestono grande importanza i più piccoli. I bambini presenti, anche se in minoranza fra gli adulti, di solito un paio, imparano presto, scrivono bene seguendo idee imprevedibili, apportando una ventata di aria fresca, e la loro presenza sul palco arricchisce lo spettacolo.

A chi non ha né scritto né recitato ma ha seguito con passione, si possono dare parti quali "panchina" o "gabbiano", con brevi e facili battute, e la complicità è assicurata, per non parlare degli effetti comici e del sempre profondo insegnamento che a teatro è tutto permesso, si possono fare parlare i morti, gli animali, e gli oggetti, libertà assoluta, poiché tutto è finto ma nulla è falso.

Mi rendo conto che non ho risposto alla domanda del titolo: *Drammaturghi si nasce o si diventa?* E ancora una volta cito la drammaturga inglese Caryl Churchill: "Scopo del drammaturgo non è dare risposte, bensì porre domande".

BIBLIOGRAFIA

- Ademollo, A. (1888). *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo: Memorie sincrone, inedite o non conosciute, di fatti ed artisti teatrali, librettisti, commediografi e musicisti, cronologicamente ordinate per servire alla storia del teatro italiano* (No. 12). Forni.
- Bernardi, C., & Susa, C. (Eds.). (2005). *Storia essenziale del teatro* (Vol. 1). Vita e Pensiero.
- Bernardi, C., Cuminetti, B., & Dalla Palma, S. (Eds.). (2000). *I Fuoricena: esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale* (Vol. 28). claudio bernardi.
- Bosisio, P. (2007). Tra Goldoni e Strehler: Arlecchino e la commedia dell'arte. *Tra Goldoni e Strehler: Arlecchino e la commedia dell'arte*, 15-95.
- Goldoni, C., & Vendramin, F. (1885). *Carlo Goldoni e il teatro di San Luca a Venezia: carteggio inedito (1755-1765)* (No. 719). Fratelli Treves.
- Jandelli, C. (2011). *Breve storia del divismo cinematografico*. Marsilio Editori spa.
- Mic, C. (1927). *La Commedia dell'arte* (p. 211). Verlag nicht ermittelbar.



UNA BOZZA PER UN' OPERA TEATRALE DI LEONORA CARRINGTON E REMEDIOS VARO

A DRAFT FOR A PLAY BY LEONORA CARRINGTON AND REMEDIOS VARO

Alessandra Scappini
Università degli Studi di Firenze

RIASSUNTO:

Si propone in questo saggio una breve analisi di una bozza per opera teatrale scritta da due artiste, Leonora Carrington e Remedios Varo, che si sono distinte nel panorama culturale delle avanguardie del novecento avvicinandosi al surrealismo per indicarne le corrispondenze analogiche e le relazioni tematiche, ma anche le differenze rispetto al movimento, svolgendo ognuna un percorso parallelo e autonomo specialmente quando migrano dal contesto europeo in Messico.

PAROLE CHIAVE:

Surrealismo, alchimia, ironia, conoscenza.

ABSTRACT:

In this paper is proposed a brief analysis of a draft for theatrical works written by two artists, Leonora Carrington and Remedios Varo, who have distinguished themselves in the cultural climate of the avant-garde from the Twentieth Century, approaching to surrealism to indicate analogue correspondences and thematic reports, but also the differences with this movement, each carrying a parallel and independent path, especially when they migrate from the European context in Mexico.

KEY WORD:

Surrealism, irony, draft, knowledge.

Nell'ambito degli studi relativi ad alcune artiste – scrittrici del novecento le storie di vita e l'iter creativo di Leonora Carrington e Remedios Varo appaiono come esperienze singolari di due 'donne in viaggio' che hanno gravitato nell'entourage dell'avanguardia surrealista tra gli anni Trenta e Quaranta, anche se non hanno aderito al movimento fondato da André Breton nel 1924, rinunciando ad ogni classificazione per testimoniarsi in presenza come figure indipendenti e originali per la loro sperimentazione nella produzione pittorica e letteraria recentemente riscoperta. Quando giungono a Parigi nel 1937 presentano già una loro autonomia di linguaggio nei confronti delle presenze maschili quali esponenti autorevoli del nucleo surrealista. Leonora di origine inglese, Remedios di terra spagnola, preferiscono essere valutate per la propria individualità, come artiste e donne, ma primariamente come persone, al di là di ogni differenza di genere.¹ Specialmente quando 'migrano' dall'Europa in Messico all'indomani dello scoppio del secondo conflitto mondiale tra il 1941 e il 1942 condividono esperienze dettate da un'autentica amicizia e manifestano nel loro lavoro creativo, come paesaggio dell'immaginario, gli stati interiori più profondi che si intrecciano con la dimensione quotidiana del vivere.

1. CARTE DI IDENTITÀ APERTE

Nata nel 1917 a Clayton Green, vicino a Chorley, nominato Black Country, Leonora Carrington appare fin dall'inizio insofferente nei confronti delle rigide convenzioni di una famiglia vittoriana benestante ancorata al perbenismo sociale e ad una rigorosa educazione conservatrice che non ammetteva la sua propensione artistica, in contrasto, quindi, con il suo spirito, la sua indole, il suo carattere ribelle e irriverente.² L'ammissione all'Ozenfant Academy a Londra nel 1935, il fervido ambiente parigino, l'incontro con l'artista sciamano Max Ernst,³ in occasione di una sua mostra londinese, la prigionia di quest'ultimo in seguito allo

1 L'idea che le donne non fossero creative ma capaci di dedicarsi alla decorazione, all'imitazione, alle arti minori era ormai radicata nel mondo ottocentesco. Come sottolinea J. J. Spector: "The Surrealists only partially break out of this mold. [...] Believing in a universal equality at the level of dream and the unconscious (a level irrelevant to Marxist class conflict), the Surrealists developed a vision of humanity beyond divisions of gender, class or race, albeit as theoretical and poetic as the Romantic Hugo's" (Spector, 1997:184).

2 Per Leonora il surrealismo incarna quindi "uno stato d'animo, una condizione dello spirito, come aspetto fantastico della realtà [...] che include l'esteriore e l'interiore" (Carrington, 2004, Sileo, 2007: 209) per esplorare gli spazi sotterranei della nostra psiche, per indagare nel mistero dell'esistenza.

3 Leonora instaura una relazione con Max, l'artista – sciamano, l'amante e il 'padre' che avrebbe voluto senza porsi problemi per la differenza di età. Quest'ultimo sarà obbligato nel 1939 a presentarsi al campo di concentramento per stranieri nel carcere di Largentière in Ardèche, come tedesco in Francia, e l'anno successivo, in seguito agli eventi del secondo conflitto mondiale, internato nel campo di Les Milles, perde nuovamente la libertà.

scoppio del secondo conflitto mondiale che le comporterà di cadere in uno stato di prostrazione prossimo alla psicosi, segneranno la sua giovinezza, tanto da ricercare una via di fuga imbarcandosi per il Messico, sposando per convenienza il poeta e scrittore messicano Renato Leduc,⁴ una nuova meta oltreoceano che le permetterà di continuare la sua ricerca creativa.

Maria de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga nasce ad Anglés, un piccolo paese in provincia di Gerona, a nord di Barcellona, quasi al termine del primo decennio del novecento.⁵ Viaggiando per esigenze di lavoro del padre, conoscerà usi e costumi, culture diverse, che lasceranno una traccia nel suo itinerario creativo, in verità mai osteggiato, anche se vigilanza, oppressione, necessità di fuga, sono le stesse tensioni e gli stessi desideri che prova Remedios specialmente quando viene iscritta ad una scuola religiosa dopo il trasferimento a Madrid nel 1917. Gli studi presso l'Accademia San Fernando, la frequentazione degli ambienti e dei gruppi d'avanguardia, come i Logicofobisti, amanti dell'irrazionalità, la conoscenza delle prime esperienze cinematografiche di Luis Buñuel e degli Amics de l'art nous (ADLAN) alla metà degli anni Trenta a Barcellona, dove incontra Benjamin Péret,⁶ il poeta surrealista dell'amor sublime, fino al trasferimento con lui in Messico, come esilio per lei⁷ volontario, le permettono di attingere ad un repertorio di portati e di esperienze rilevanti per la sua vita intima e artistica. La sua nuova abitazione nel calle Gabino Barreda diventa subito un luogo di

4 Leonora cade nello smarrimento totale e riuscirà a risolvere solo dopo l'internamento a Santander, come racconta in *Down Below*, scritto a posteriori quasi per esorcizzare il suo stato di psicosi, la sua discesa agli inferi necessaria per riassumere consapevolezza e confermare a se stessa la 'guarigione'. Uscita dall'istituto, per evitare di sottoporsi ad altre cure trasferendosi in South Africa secondo le decisioni paterne, prima di imbarcarsi a Lisbona riesce a raggiungere l'ambasciata messicana e chiedendo aiuto a Renato Leduc, poeta e scrittore di origine messicana conosciuto in precedenza, si sposerà con lui e partirà per il Messico (Aberth, 2010: 51).

5 Il nome Remedios, scelto dalla madre in onore della Virgen de los Remedios, come 'rimedio' alla morte di una precedente figlia, sicuramente determina un senso di frustrazione nella personalità dell'artista che si sentirà sempre una 'sostituta', mentre Rodriga è il nome imposto dalla tradizione familiare.

6 Il 'poeta dell'amor sublime', tra gli esponenti principali del movimento surrealista, diventa l'emblema della lotta per la liberazione materiale dell'umanità congiunta alla liberazione spirituale. Si contraddistingue per l'impegno politico di impronta di sinistra fin dai tempi dell'Ottobre rosso e in seguito, con l'involutione della rivoluzione russa, anima l'opposizione e si schiera con Trotsky migrando in Brasile dove rimane dal 1929 al 1931, poiché espulso per attivismo rivoluzionario. Rientrato in Francia, si confronta con la contraddittoria attività delle correnti trotskiste, mentre in Spagna, a Barcellona nel 1936 si schiera con il fronte popolare repubblicano e milita per la causa della rivoluzione durante la guerra civile. Nel 1940, richiamato alle armi, viene accusato di attività sovversiva e imprigionato a Rennes. Con il crollo del fronte per l'occupazione tedesca riacquista la libertà e nel 1941 si rifugia a Marsiglia, nella Francia 'libera' per poi migrare in Messico.

7 Non per Benjamin Péret, come menzionato nella nota precedente. Remedios approda nel 1941 a Veracruz dopo un arduo viaggio sul Serpa Pinto lungo la rotta che attraversa l'oceano da Casablanca, per stabilirsi a Città del Messico e capisce subito di essere giunta in un paese che le consente di poter continuare a vivere come una bohémien, libera dal gravame delle convenzioni che si è lasciata alle spalle allontanandosi dalla terra di origine.

confronto e di sperimentazione specialmente con Leonora, che aveva conosciuto due anni prima nella capitale francese in casa di Breton⁸ e con cui consolida un legame alimentato da un'affinità⁹ dovuta all'intensità di energie che ambedue emanano e di cui sono custodi, come scrive di loro Octavio Paz:

There are in Mexico two admirable artists, to bewitched witches: they have never heard the voices of praise or disapproval from schools and parties [...]. Untouched by social mores, by aesthetics and prices, Leonora Carrington and Remedios Varo move through our city with an air of supreme and ineffable distraction. Where are they going? Where their imagination and passion call them (Paz, 1990:296).

Messico è magia, archetipo, oggetto totemico, *natura naturans*. La diversità di un paese rispetto all'ambiente europeo che interpretano inizialmente come luogo per l'azzeramento di schemi preordinati, sperimentando nuove tecniche, Leonora dedicandosi a una nuova 'cosmologia pittorica' (Feman Orenstein, [1975], 1977: 66 – 77, cit. Agnati, 2003: 36)¹⁰, Remedios applicandosi nell'ambito di una 'cosmogonia figurativa eliocentrica'¹¹ per cui l'icona umana è astro motore, protesa a cogliere e ad esprimere il prodigio dell'universo. Il deragliamento dai sistemi logici, la casualità, l'accostamento fortuito sono concepiti dalle due amiche in modalità ironica e divertita nei loro giochi sul cadavere squisito di impronta surrealista, mentre trascorrono ore a narrare o leggere le proprie storie una di seguito all'altra senza relazioni logiche, 'provocandosi' a vicenda effetti di spaesamento, o negli accostamenti di ingredienti e oggetti in modalità inconsuete, simili alle ricette magiche, inventate specialmente da

8 Si stabilisce nelle vicinanze lungo Rosa Moreno in un appartamento di una costruzione abbandonata dell'ambasciata russa.

9 Leonora approda a New York ma vivrà dal 1942 in Messico come Remedios, anche se, quest'ultima, nel 1947, in seguito alla separazione da Péret che ritornerà nella capitale francese, parte con il pilota Jean Nicolle per il Venezuela dove rimane per due anni partecipando anche a una spedizione scientifica francese di entomologia sul fiume Orinoco. E' tramite Remedios, inoltre, che Leonora conosce Emerico Weisz, soprannominato 'Chiki', un fotogiornalista ebreo ungherese amico di Breton, anche lui giunto in Messico con altri rifugiati di guerra da Casablanca, che diventerà più tardi il suo compagno fino alla scomparsa. "Todos [...] pasaron en México bastante tiempo durante la guerra y después, y todos [...] habian estados relacionados con el movimiento surrealista en Europa y permanecian leales a su espíritu. Juegos surrealistas, bromas pesadas, fiestas de complicados disfraces, el contar cuentos estridentes hasta bien entrada la noche" (Kaplan, 1998:89).

10 Remedios lavora come illustratrice tecnica per la Divisione di studi sulla malaria del Ministero della Salute pubblica in Maracay per la ricerca di batteri patogeni e per il laboratorio farmaceutico Bayer in Messico.

11 Diego Sileo propone due livelli di trascendenza nell'itinerario di Remedios Varo relativa alle reti occulte di legami che l'occhio non riesce a vedere e all'apertura di un varco per scappare dalla trama come esperienza radicale e definitiva (Sileo, 2007: 97).

Remedios¹² tanto da provocare sogni erotici e visioni, similmente a Salvador Dalì che conia il metodo della paranoia critica.

1.1. La bozza: *libertà e divertissement*

Tra gli scritti di Remedios Varo che non hanno mai raggiunto una forma organica, conservati nell'archivio del suo ultimo compagno, Walter Gruen, recentemente scomparso, come testimonianze diaristiche o appunti stesi in quaderni diversi in modo simile alla scrittura automatica, accompagnati da un torrente di immagini, compaiono indicazioni sommarie o spunti relativi a visioni, ricette per curare l'insonnia e per indurre sogni, ma anche una bozza per opera di teatro scritta a due mani con Leonora probabilmente dopo la metà degli anni Quaranta, quando ambedue vivono in Messico, anche se risulta difficile stabilire la data di elaborazione.¹³

Ella [Varo] y Carrington ideaban toda clase de juegos, experimentos, historias y obras de teatro de los que rebosan los cuadernos de Varo. – scrive Janet Kaplan - Con una abierta afición a los cuentos de hadas, colaboraron en una farsa escatológica muy divertida [...] a la que le dieron la forma de una complicada obra de teatro en tres actos, con directrices para la puesta en escena y finales alternativos, en la que había papeles para muchos de sus amigos (Kaplan, 1998: 96).

Presenta tre scritture autografe a penna, corrispondenti a Remedios, a Leonora, che intervengono alternativamente nella stesura creata probabilmente in simultaneità, e a Kati Horna, una fotografa ungherese loro amica, che inserisce solo una nota preliminare e due didascalie sicuramente aggiunte dopo l'elaborazione del testo e la lettura finale.¹⁴ Si distingue come creazione di puro *divertissement*, come dichiara Kati nella nota menzionata: "Cualquier parecido del publico con algun personaje, es pura coincidencia. Esta obra esta hecha solamente para diversion de los actores. El publico es puro accidente". Non è dato sapere se sia stata rappresentata o solo letta nella cerchia delle amicizie delle due

12 "Un viejo directorio telefónico, un ramo de laurel, una chinche, un peine, un bote de pintura verde, un zapato de mujer de terciopelo violeta bordado de perlas y una moneda falsa de cinco pesos [...], ciertos incidentes se han producido [...]: mi mejor camisa se ha quemado, un gran depósito de sal se ha acumulado debajo de mi cama, y al día siguiente tuvo lugar el inicio de la sorprendente transformación de mi inspiración pictórica" (Varo, Carta 6, Castells, [1994], 1997:38).

13 "Todos estos eventos (cfr. nota 9) nos llevan a formular la hipótesis de que la obra teatral pudo haber sido escrita alrededor de 1947 y que, por la misma razón, pudo haber sido Kati Horna quien inicialmente conservara este manuscrito" (Mendoza Bolio, 2010:104).

14 Una delle due note che afferma come Kati Horna abbia partecipato 'en el juego', appare nella scena seconda del primo atto, in cui aggiunge l'aggettivo 'loca' ("Con una risa ligera y blanca de virgen loca") e nell'atto II scena II ("El oración es verdadero"), (Mendoza Bolio, 2010: 105).

artiste, anche se Edith Mendoza Bolio¹⁵ presume che fosse di carattere privato e sottolinea la stretta relazione con le tecniche surrealiste. Infatti ambedue le artiste – scrittrici non manifestano intenzioni letterarie e prediligono la casualità come impronta o paradigma iniziale che rinvia all'automatismo psichico, alla scrittura automatica; non prevedono inoltre il rispetto della punteggiatura, sulla linea delle suggestioni bretoniane,¹⁶ anche se, in verità, il testo senza titolo assume forma compiuta, distinto in tre atti, di cui l'ultimo scritto sul *recto* e sul *verso* del foglio e elaborato anche come seconda versione incompiuta da Remedios con alcuni schizzi, abbozzi e disegni. Il carattere ludico e ironico che trapela dal testo, come dall'opera pittorica di ambedue, si collega alle loro intenzioni di lavorare in libertà come gioco gratuito, come 'intermezzo nella vita quotidiana' (Huizinga, 1957: 16), per cui non si attengono scrupolosamente alle regole linguistiche, come emerge nelle parti scritte in lingua spagnola da Leonora, e preferiscono il gioco di simulazione, basandosi sullo scambio dei ruoli, per cui i personaggi maschili interpretano figure femminili e viceversa, ognuno temporaneamente sulla scena cambia identità, diventa altro da sé nell'ottica del travestimento.

1.1.1. I personaggi

En la lista de los personajes – dramatis personae – las autoras incluyen los nombres de quienes participarían en la obra: Chiki Weisz, esposo de Carrington, representaría a la reina Nefatalina [...] - 'Dama Blanca del Pico de Oripí José Horna, esposo de Kati Horna, aparecería en escena como la princesa Pelomiel, [...] "dulce paloma – palida y bellissima hija de Nefatalina; Remedios Varo en el papel de Scatijeras, el científico de la corte, y Carrington en el del fiel asistente de la Reina, Perico Verde, [...] "alma de un difunto diplomático". En cuanto a Jean Nicolle,¹⁷ sería el único en encarnar a un personaje de su mismo género y oficio, don Jon von Aguilota, que al igual que él, era un piloto aviador (Mendoza Bolio, 2010: 108).

Il mutamento di identità tramite il travestimento tipico nella finzione scenica fin dall'antichità, rinvia, in tal caso, al metamorfismo, quale componente

15 Nelle Conclusiones la studiosa purtroppo prematuramente scomparsa nel 2012, che ha il merito di aver esaminato e riscoperto i testi scritti di Remedios e di aver provveduto all'edizione critica scrive: "La obra de teatro en colaboración con Carrington es un manuscrito que nos ha permitido presentar su edición en dos versiones: la edición genética que posibilita rescatar el proceso de escritura y conservar el escrito lo más cercano posible a su versión original, con el fin de difundirla a un público más amplio; y la edición crítica que presenta la pieza teatral depurada. [...]. Varo y Carrington escribieron como si jugaran y con [El Santo Cuerpo Grasoso] dieron origen a un mundo posible, surreal y lleno de fantasía" (Mendoza Bolio, 2010:136).

16 André Breton e Philippe Soupault nel primo manifesto del surrealismo indicano, avendo iniziato a scarabocchiare, il "lodevole disprezzo per le conseguenze letterarie" e come "la punteggiatura si opponga alla assoluta continuità del flusso verbale, anche se sembra così indispensabile come la distribuzione dei nodi in una corda vibrante" (Breton, 2001: 42, 49).

17 Jean Nicolle, come menzionato nella nota 9 è un compagno di Remedios negli anni in cui si reca in Venezuela.

singolare nell'itinerario creativo di Leonora e Remedios e caratteristica propria dell'universo artistico surrealista, ma anche all'ambiguità dell'androgino, in cui si incontrano gli opposti, maschile e femminile, figura emblematica del processo alchemico che nel manoscritto per opera teatrale diventa il tema principale come nelle loro opere pittoriche in relazione al *topos* del viaggio alla ricerca della verità, come acquisizione della conoscenza, veggenza, saggezza del vivere, attraverso la trasmutazione e il superamento delle prove nella forma anche di esperimenti alchemici e formule magiche oracolari e misteriose che attivano un itinerario catartico e rivelatorio.

1.1.2. L'incipit

L'azione scenica si apre con l'uomo di scienza, Scatijeras, addetto culturale presso la corte della regina Nesfatalina.

Entra Scatijeras con aspecto de conspirador, juega nerviosamente con su larga barba roja. Salen de aquella cascada de pelos colorados algunas moscas grandes; empieza a mirar atentamente un frasquito que tiene en la mano (Carrington, Varo, ms in Mendoza Bolio, 2010: 234).

Compare proferendo queste parole: "Elíxir divino! Aceite celestial! Fruta mágica de mi inmenso saber! Oh, humanidad bestial, tiembla delante [de] este Santo Cuerpo Grasoso!" (Carrington, Varo, ms in Mendoza Bolio, 2010: 234).

Scatijeras è il vaticinatore, il mago, il saggio, l'uomo della sapienza alchemica, intento a preparare pozioni per giungere a scoprire e conservare un elisir, il "Santo Cuerpo Grasoso", citato nella battuta e adottato da Mendoza Bolio per titolare la bozza. È esaltato da Scatijeras come il Sacro Graal, pietra filosofale e cibo sapienziale,¹⁸ olio sacrale, sostanza prima della scoperta e ultima della esplorazione che possiede la proprietà di separare l'anima dal corpo e di renderli indipendenti e visibili.¹⁹ La sua barba rossa è simbolo di saggezza, di raggiungimento della *rubedo* e viene rappresentato sulla scena proprio da Remedios il cui itinerario creativo è considerato un *exemplum* di un percorso interiore orientato verso la conoscenza di sé e del mondo come assunzione di consapevolezza, per migliorarsi, rigenerarsi, purificarsi fino all'annullamento e morte dell'io per rinascere.

1.1.3. Sinossi e temi

18 La regina Nesfatalina dice nella seconda scena dell'atto secondo che "Scatijeras ha descubierto una línea ancestral directa entre las solitarias presidenciales y los originales cocodrilos sagrados de Toth, excellent familias Todos" (Carrington, Varo, ms in Mendoza Bolio, 2010: 243).

19 Nella mescolanza alchemica dalla nigredo all'albedo, dalla citrinitas alla rubedo, si vanifica la materia bruta per giungere alla quintessenza, mentre l'evaporazione è l'ultima fase o stadio del procedimento come le "nuvole" nel Grande vetro di Duchamp, che compaiono nella parte superiore dell'opera dedicata alla Sposa. Il corpo oleoso, "grasoso", è come l'elemento "gaseoso", gassoso.

Riguardo alla sinossi dell'opera, in sintesi il saggio Scatijeras, che ha scoperto un elisir, desidera presentarlo alla regina Nesfatalina che bandisce un concorso per scegliere un' "alma hermosa" per la figlia Pelomiel, ma al contempo si presenta Jon von Aguilota, un pilota atterrato per un incidente con il suo aereo, che riconosce il saggio incontrato anzitempo, quando quest'ultimo si trovava alla corte di Rey Prisma 1°, da cui era stato espulso e perseguitato per un errore insignificante.²⁰ Il pilota prova una passione per la principessa Pelomiel dopo averla vista, per cui, ingannando la regina ruba l'elisir uccidendo il saggio Scatijeras per scappare con lei. Il Perico rivela ciò che è avvenuto e inizia la ricerca di Jon von Aguilota in fuga, che viene imprigionato e che, in cambio della libertà, cede la sua anima e la sua fisionomia al Chango Nigro, anima bruta²¹ di Scatijeras che, nel frattempo ritornato in vita, ne assume le sembianze per presentarsi a Pelomiel durante i preparativi della gara, risultandone il vincitore.²² I temi che emergono e si alternano nel testo, quali il viaggio come processo alchemico alla ricerca della verità che si intreccia con l'amore e l'eroticismo, manifestazione dell'onnipotenza del desiderio, gli elementi che ne conseguono, quali la trasfigurazione e la trasmutazione alchemica attraverso il liquido magico e sapienziale, il metamorfismo, la chiaroveggenza, l'occulto, l'*humor negro* o l'ironia nell'attesa della trasformazione, il mito del veggente e della dea luna diana – diviana e dea madre che si incarna nella figura femminile, il mistero tra esoterismo e occultismo, sono ricorrenti anche nell'opera pittorica delle due artiste.

1.1.4. Le funzioni

Tale bozza teatrale è stata considerata un *exemplum* di narrazione fantastica indagandone gli aspetti della trama secondo le funzioni tipiche della fiaba di Vladimir J. Propp così da individuare le fasi di un percorso di formazione compiuto dall'eroina cercatrice,²³ dallo stato di felicità della situazione iniziale proposta attraverso l'invenzione di Scatijeras, alla proibizione, alla provocazione del danno quando, in

20 L'errore consisteva nel fatto che aveva scambiato elisir, cosicché "debía dar al rey tres gotas del elixir de "Larga vista" y le di tres gotas del elixir de "Exuberante vegetación" (Carrington, Varo, ms in Mendoza Bolio, 2010: 238).

21 All'eroe cercatore, dopo essere stato ucciso dall'antagonista, il pilota Jon von Aguilota, si presenta el Changuito o el Chango nigro: "Scatijeras, soy tu alma. Vengo de [los] bosques primordiales para ocupar tu ser", (Atto II, Scena V) (Carrington, Varo, ms in Mendoza Bolio, 2010: 247). È la sua anima in forma animale, simbolo del fuoco o del tuono nella cultura yoruba, anche nei riti americani, che compare poi di fronte a von Aguilota e che ride "agudamente", quando gli altri lo vedono morto.

22 Nella seconda versione dell'atto terzo scritta sul verso del manoscritto da Remedios la regina desidera porre termine alla gara durata venticinque anni a cui partecipa Scatijeras tornato in vita in incognito.

23 Edith Mendoza Bolio si è interessata a tale analisi, mentre Dina Comisarenco Mirkin ha esaminato il percorso pittorico di Remedios Varo alla luce degli studi di Vladimir J. Propp e del mitologo Joseph Campbell.

seguito alla caduta di un aereo sulla montagna l'antagonista, il pilota Von Aguilota, giunge a turbare la pace, traendo in inganno le vittime, la Reina Nesfatalina e Scatijeras stesso, che si lasciano convincere con i suoi falsi elogi²⁴ fino a rubare e uccidere²⁵ per ottenere ciò che desidera. Ne consegue la mediazione dell'eroe, Scatijeras, che riesce indirettamente a recuperare l'oggetto del desiderio riparando il danno, a riconquistare un corpo da combinare alla propria anima con un camuffamento²⁶ per riacquistare la vita, giungere alla vittoria, allo stato di grazia mentre la partenza di Von Aguilota, vittima e donatore, è accompagnata da un canto degli "zopilotes" simile a una nenia che riassume in modo grottesco gli eventi negativi nei toni comici tipici della commedia²⁷.

1.1.5. L'ironia

L'eroe cercatore, Scatijeras, partecipa ad un processo di trasformazione, di morte e rinascita, di reincarnazione, di mutamento, annullamento e *resurrectio*, fasi proprie del processo alchemico che avviene attraverso "el frotar las nalgas con l'aceite", "el santo Cuerpo Grasoso" che possiede un potere miracoloso²⁸ per ottenere la separazione dell'anima dal corpo. "Strofinare le natiche" è un gesto scaramantico e propiziatorio e al tempo stesso ironico e irriverente, che suscita ilarità, comicità scherzosa nel grottesco,

24 "Reina blanca, pálida y divina luna de todos [los] cielos, incomparable Nesfatalina!", dice alla regina, esaltandone gli attributi di donna - dea luna, e finge di fronte al veggente: "Oh, mi queridísimo Scatijeras! Siento una palpitante amistad por ti!" (Carrington, Varo ms in Mendoza Bolio, 2010: 243, 245).

25 Provoca un danno perché uccide Scatijeras per rubare l'elisir: "Scatijeras se arrima por la terraza y en el acto el piloto le da un terrible trancazo en la cabeza con una botella de tequila vacía. [...] Después, con un grito de triunfo, saca la sagrada botella del Santo Cuerpo Grasoso" (Carrington, Varo ms in Mendoza Bolio, 2010: 246).

26 "Todos me creen muerto - dice Scatijeras, che, ritornato in vita grazie ad alcuni esperimenti occulti, gioca sul camuffamento, - Verdad es que sin la ayuda del venerable ermitaño que robó mi cuerpo del sepulcro para hacer sobre él ciertos experimentos coronados por el éxito, ahora continuaría muerto. Con este disfraz nadie me conocerá" (Atto terzo, Scena I); "Ya estoy libre de este viejo cáscara"; "Dice el Chango (brincando y tocando cascabeles) Ya no vive! Ole! Ya no vive! Ole! Ole!", (Atto II, scena V e VI) (Carrington, Varo ms in Mendoza Bolio, 2010: 248 - 250).

27 "Por la culpa culpita de un guapo piloto,/ el gran Scatijeras rindió su alma./ Tra la, tra la, tra la,/ por su culpa culpita,/ Nesfatalina/ pierde su reino/ sin el Santo Cuerpo Gordo./ Tra la, tra la,/ Pelomiel, palomita,/ su amor culpable/ por el aviador Aguilota/ es la perdición de todos, Tra la, tra la." (Carrington, Varo ms in Mendoza Bolio, 2010: 246).

28 "Entra el Perico verde humildemente. Perico: Oh, Scatijeras, emperador de la divina inteligencia, tira este aceite demoniacal!. Scatijeras: Callado asqueroso pájaro, qué sabes tu de mis invenciones divinas, cerebro de periquito en un cuerpo color de lechuga? Perico: Gran Scatijeras, yo sé los poderes de esta pequeña botella: basta frotar las nalgas con el aceite para que el alma del humano salga visiblemente del cuerpo y los dos sigan viviendo cada uno por su lado" (Carrington, Varo ms in Mendoza Bolio, 2010: 234). Al termine del "frotar" si origina una farfalla che può esprimere la leggerezza del processo finale di trasmutazione e la levità dell'anima. Segno che il processo alchemico si è compiuto.

poiché el Chango nigro alla ricerca di un corpo, 'mercanteggia'²⁹ per assumere gli stessi tratti fisiognomici dell'assassino. Esprime, altresì, la potenza energetica del desiderio che si combina con la componente erotica.³⁰ Il gusto per il grottesco si manifesta di nuovo quando Scatijeras si ripresenterà vivo per ottenere la principessa nelle vesti di von Aguilota e i partecipanti alla gara indetta dalla regina per scegliere l'anima più bella dovranno recuperare le proprie in un enorme mucchio da cui vengono propriamente lanciate nella confusione generale.³¹

1.1.6. Il processo alchemico e la veggenza

L'anima, allora, diventa protagonista nella trasfigurazione e trasmutazione mentre traspare la sottile irrisione nei confronti delle conoscenze scientifiche i cui procedimenti e rimedi esprimono solo l'impotenza di fronte alle arti magiche, alla sapienza del veggente. Quando la Regina chiama a corte il Doctor Pon Fruta, "Cirujano del Ilustre Facultad de Medicina de la Ciudad de Cacatorres" per "aplicar artos instrumentos medicinales", questi si arrende di fronte ai poteri occulti e divinatori. Addirittura per sapere ciò che è avvenuto dal Perico presente alla 'tragedia', tenta l'ipnosi, una tecnica che trova riferimenti con la psicanalisi, il mesmerismo, itinerari percorsi dai surrealisti alla scoperta dell'ignoto e dell'inconscio. Sembra pronunciare una formula magica come un veggente ma senza esiti ("Hipna Hipnosis! Ora Pro Dosis"), mentre il Chango nigro conosce le vie dell'oltre, alimenta il processo di *resurrectio* e si avvicenda per "el cambio" alla prigionia, per incontrare von Aguilota, con due trecce lunghe, un volto di color amarillo, e una barba nera, il colore della *nigredo* alchemica e del profondo.³² Un'altra figura oracolare e misteriosa è la donna luna cui allude nella bozza dell'opera tragicomica e escatologica il nome della regina, Nesfatalina, anche se la sua potenza energetica si configura come potenzialità del desiderio erotico, diventando

29 Il ritorno in incognito dell'eroe si presenta secondo Edith Mendoza Bolio quando "Arranca su barba negra de puntitas y la da al piloto tomando los bigotes colibriados y se los pone...", svolgendo un difficile compito, la competizione delle anime, per giungere al compimento, attraverso la trasfigurazione umoristica, "Ah! Ahora, piloto seductor, primero sus bigotes.; Ahora su alma!" (Carrington, Varo, ms in Mendoza Bolio, 2010: 255 - 256) per terminare con il castigo dell'antagonista e con le nozze.

30 "Que le pinchan las nalgas cómo lo demas! Luego veremos". "Tra la la. Tra la la,/ Una nalga, nada más!/Tra la la! Tra la la!/ Una nalga nada más!" (Carrington, Varo, ms in Mendoza Bolio, 2010: 242, 293) Dice Nesfatalina: "Piloto von Aguilota, ser exquisito, le espero dentro de una hora en mis apartamentos privados" ((Carrington, Varo, ms in Mendoza Bolio, 2010: 244).

31 "Pasen! Pasen! Se ñores! No tengan miedo! Entreguen sus almas sin cuidado! - dice il Perrico - [...] mentre, come indicato nei suggerimenti di regia - los zopilotes y el cirujano buscan desesperadamente en el montón de almas - e lui - empieza a lanzar las almas al furibundo multitud que los regresan fuertemente. La escena se termina en confusion general, gritos de rabia y un salvaje batalla de almas" (Carrington, Varo ms in Mendoza Bolio, 2010: 258).

32 Scatijeras "sacando el changuito negro de su bolsa, Está ya disminuído al tamaño de una zanahoria - Qué feo eres! Pero no le hace, ja! ja! ja! Vamos a hacer un pequeño cambio! Ja! Ja! Ja. El alma del Gran Scatijeras será digna del cuerpo. Maldito changuito! Je,je,je!", (Carrington, Varo ms in Mendoza Bolio 2010: 254).

interprete di alcune scene che assumono un risvolto comico per la incapacità di trattarsi, affidandosi agli istinti.³³ La pulsione erotica, che, in verità, esprime la potenza onnipotente, eversiva e inesauribile del desiderio proprio del surrealismo, si combina con l'ironia dello sguardo e il percorso alchemico, come aspetti di un'opera teatrale che rispecchia fondamentalmente una componente autobiografica in completa autonomia rispetto ai portati del surrealismo orientato verso l'alchimia e l'esoterismo come occultamento profondo attraverso le parole e le convinzioni di André Breton che invitava a riflettere sull'Alchimia del verbo' in occasione della pubblicazione del secondo manifesto nel 1929.

1.1.7. Animali totemici e ambienti primordiali

Compiono ad arricchire la bozza teatrale gli animali come emblemi totemici, presenze inquietanti o protettrici in cui si riflette l'universo interiore dell'immaginario di ambedue, dalla scimmia, el Chango nigro, simbolo dell'istinto naturale, che coincide però in senso esoterico con l'anima 'bruta', nera, oscura, ai pipistrelli, uccelli sinistri ma emblemi di rinascita interiore nella notte alchemica, della *nigredo*, ai conigli, intuitivi messaggeri lunari; dalla gallina, che rinvia al calore moderato e costante del fuoco alchemico per passare nella mescolanza dei metalli dallo stato del piombo all'oro, alla farfalla simbolo di trasformazione e cambiamento, al gatto, messaggero divino e sacro nell'antico Egitto, simbolo di oscurità, morte, follia, ma anche di veggenza come la civetta,³⁴ il gufo, che esprimono nella loro ambivalenza i medesimi significati simbolici prediletti specialmente da Remedios proprio per la potenza dello sguardo, la capacità di vedere oltre. Campeggiano negli spazi dell'immaginario delle opere sia pittoriche che letterarie, quindi anche negli ambienti scenografici di [El cuerpo grasoso], in cui nel primo atto il centro di un cratere, (dell'Oropipi) nel paesaggio tellurico diventa un autentico luogo magico, alchemico e primordiale, alle origini e radici della terra, come il pozzo di luce ne *Il cornetto acustico* di Leonora o la caverna misteriosa e oscura ne *Il vuelo*

di Remedios,³⁵ mentre nel secondo i personaggi gravitano nel regno di Nefatalina e nel terzo in "una pradera llena de margaritas y rodeada de arboles frutales cargados de grandes coliflores" molto simile probabilmente agli spazi – giardini labirintici dipinti da Remedios e Leonora di forma circolare e andamento spirale, dichiaratamente emblematici del percorso dell'esistenza e dell'energia cosmica.³⁶

1.1.8. Conclusioni

Spazi simbolici, figure mitiche, misteri religiosi, archetipi universali si combinano nell'opera pittorica e letteraria di Leonora e Remedios che diventa un *melting pot* per la contaminazione di elementi di culture, tradizioni, costumi, ambienti che riflettono il contesto in cui le due artiste – scrittrici lavorano nella nuova terra messicana, manifestando una curiosità particolare mentre il legame di amicizia che le unisce è così solido da sembrare un'unica energia, completandosi a vicenda, l'una più inquieta e notturna, l'altra più pacifica e solare, come la luna e il sole.

Io e Remedios – spiega Leonora in una intervista – non siamo nate e cresciute in Messico e quando siamo arrivate in questo paese non sapevamo nulla né dell'arte precolombiana, né della realtà messicana. Era difficile per noi capire che cosa potesse nascere dall'incontro di due dimensioni, quella europea e quella del nuovo mondo, così apparentemente distanti e diverse ma forse intimamente unite³⁷ (Carrington, 2004, Sileo, 2007: 209).

Un legame ancestrale? Forse.

I temi che emergono dalla lettura della bozza teatrale permettono di discendere in alcune considerazioni. Primariamente il significato della veggenza poiché Remedios e Leonora sono *sorores mysticae* impegnate nel processo di mutamento a conoscere e conoscersi tramite la conciliazione degli opposti nell'androgino, emblema del doppio e della completezza, fusione del principio uranico maschile e di quello ctonio femminile,

33 La donna luna possiede e si alimenta di energie cosmiche per assumere poteri superiori, figura analogica e archetipica della dea Diana – Diviana e della Grande Madre, immagine totemica nel percorso pittorico di ambedue le artiste. Nell'atto II scena II, senza curarsi del sistema di corte, Nefatalina agisce al di là delle convenzioni, poiché "con un agilidad sorprendente [...] brinca encima de Aguilota", che la invita a frenarsi: "Momentito! Momentito! Majestad [...]. No estamos solos", mentre el Perico aggiunge: "Majestad! Que nadie la vea en esta actitud, un escándalo en el Corte!" (Carrington, Varo, ms in Mendoza Bolio, 2010: 244).

34 La civetta che appare nell'opera teatrale accompagna stregoni come il gatto, genera tuoni e fulmini, ma essenzialmente è portatrice di saggezza, vede nell'oscurità della notte come in Creacion de las aves (1957), dipinto da Remedios una decina di anni più tardi, in cui l'artista – alchimista, pittrice e musica, è un gufo – civetta come le donne – uccello di Max Ernst, soggetta alla metamorfosi è intenta a dipingere seduta ad un tavolo ottagonale un uccellino con un sottile pennello all'estremità di un filo originatosi dalla cassa armonica di un violino appeso al suo collo come un monile, emblema di una musica interna. Pittura e musica per l'anima che partecipa dell'armonia cosmica.

35 Il cornetto acustico (The Hearing Trumpet di Leonora Carrington è un breve romanzo che esprime il realismo magico dell'autrice, in cui la protagonista trasforma nella sua immaginazione un ospizio in un pozzo di luce, luogo tipico del processo alchemico che emerge specialmente nel finale, mentre El vuelo mágico (1956) è un'opera pittorica di Remedios Varo in cui un personaggio che indossa un abito munito di estremità 'alate', come un angelo annunciante, sta calandosi dall'alto di lato ad una figura femminile seduta che gira la manovella di uno strumento le cui corde diventano fili che si congiungono alle menzionate estremità.

36 Nell'opera di Remedios lo spazio curvo compare nella spirale delle mura di Tránsito en espiral (1962), simbolo non solo del viaggio esistenziale nell'illimitato, ma anche dell'energia individuale in congiunzione con l'energia cosmica per affrontare il percorso, quindi spazio archetipico primordiale più che mentale e concettuale. La spirale è, infatti, emblema di energia originaria e si riconnette all'origine della vita, al processo di crescita della natura. Tempo materico, spazio spirale nel magma in cui presenze umane, femminili e androgini, sono impegnate a raggiungere la rubedo seguendo un percorso circolare come in Labyrinth (1991), un dipinto tardo di Leonora.

37 "Although Varo and Carrington had met briefly in France, their friendship now became central to Carrington's creative life: "Remedios presence in Mexico changed my life" ha affermato Leonora a posteriori (Chadwick, 1986: 40).

sé e altro da sé nel processo di trasmutazione, per oltrepassare ogni limite affinché il riconoscimento della differenza diventi motivo d'indagine per completarsi, per cambiare, per rinnovare la vita e trasformare il mondo.³⁸ A loro è concesso, come sacerdotesse e sibille, di aprire la porta per l'attraversamento, per il passaggio dallo stato di veglia allo stato di sogno - sonno come vasi comunicanti, dalla morte alla vita, dall'annullamento alla catarsi, per cui la conoscenza alchemica supera la sperimentazione scientifica. L'alchimia è conoscenza in luogo delle scienze esatte per Leonora e Remedios, nonostante accolgano il metodo sperimentale per la ricerca.³⁹ Con le loro opere pongono in crisi le leggi come conclusioni certe, escludendo le certezze matematiche per affidarsi al caso, scardinando ogni costruzione dell'intelletto per espanderlo verso l'automatismo e l'onirismo che consegna all'assenza di senso. Nella sospensione del tempo, flusso interiore senza fine concepibile come durata, e dello spazio magmatico e metafisico, il 'pellegrinaggio' compiuto dai personaggi delle opere di Leonora e Remedios diventa una spedizione scientifica in cui utilizzare strumenti alchemici⁴⁰ per cui solo la chiaroveggente è capace di vedere il mondo e attraverso di esso, come il felino che vede nel buio, nell'oscurità del mistero sempre procedendo per prove ed errori, per ricercare una verità che non prevede definizioni di una legge. La sua verifica consiste nel sondare il terreno per tentare di capire per corrispondenze analogiche e al di là di esse, senza abbinare al processo di conoscenza la logica della mente, poiché in luogo del determinismo positivista emergono rivelazioni inconsuete. Ne 'El cuerpo grasoso', compaiono il cinismo, la provocazione, la trasgressione, la propensione per il grottesco, secondo un gusto corrosivo che raggiunge talora l'umorismo nero⁴¹ in una declinazione o accezione singolare per Leonora, sollecitando il piacere per la terribilità, mentre Remedios esprime la sua caustica ironia nei confronti delle certezze scientifiche e della psicanalisi come indagine del rimosso.⁴² Leonora ammette la teatralizzazione

38 "Dico che bisogna essere veggenti, farsi veggenti - osservava Breton nel manifesto del 1924 riferendosi a Rimbaud e Marx - per noi si tratta soltanto di scoprire i mezzi per mettere in pratica questa parola d'ordine di Rimbaud" (Breton, [1935], in Breton, [1962], 1966: 328).

39 "Alchemy, science, nature, different times and worlds all take place within this exceptional workshop in which the artist herself, assisted by the fabulous beings who emerge from the walls, constructs the harmony of the cosmos" (Comisarenco Mirkin, 2009: 113).

40 Leonora preferisce sostituire al termine magia quello di mistero: "Tutto è mistero. Non magia. Non sopporto la parola magia, ha in sé il senso di saper fare qualcosa che gli altri non sanno fare, essere sicuri di saper fare qualcosa meglio degli altri [...]. I dubbi, il non sapere, il mistero hanno creato il mio mondo, che, ribadisco, non è magico", ma, potremmo dire, liminale come suggerisce lei stessa (Carrington, 2004, in Sileo, 2007: 214) e Withney Chadwick (Chadwick, 1985).

41 L'Anthologie de l'humour noir di André Breton pubblicata nel 1940 raccoglie testi di quarantacinque autori, tra i quali un racconto di Leonora Carrington, La débutante (The debutant).

42 Indagando sul sogno, l'ipnosi, la follia, Remedios manifesta la sua ironia nei confronti della psicanalisi, dell'associazione psichica freudiana, degli archetipi junghiani, tanto da scrivere, come sottolinea Janet A. Kaplan (1998) alcune lettere, divertendosi, in cui nominava psicanalisti riguardo a crisi immaginarie, anche se non aveva mai chiesto loro una consulenza, o dicendo che avrebbe voluto aprire una clinica psichiatrica per esprimere le proprie fantasie e per ascoltare quelle degli altri.

degli elementi consueti della vita istintiva fino alla farsa ed al grottesco, la violenza come trasgressione e la bizzarra come distorsione del reale, tanto che il suo gusto può aver influenzato Remedios nella composizione del testo teatrale. Ambedue esprimono, in ogni caso, con i loro esiti un intento costruttivo che deriva in loro da una pronunciata energia creativa e dall'onnipotenza del desiderio come potenzialità inesauribile che non le abbandona nell'intero itinerario di sperimentazione tra arte e vita, votato alla conoscenza di sé e del mondo. In verità, libere da influenze e da stereotipi, ognuna delle due artiste rivendica al di là di ruoli precostituiti la propria identità, per cui ha trovato terreno fertile nel torrente di idee senza farsi sommergere dall'ondata dell'avanguardia per rivestire un proprio ruolo. Prediligendo la *pars construens* e seguendo la propria indole di divergenti, si sono costruite nel tempo 'vite parallele' rispetto al movimento surrealista mentre la loro condizione di esilio in Messico ha coinciso con la stagione più prolifica dal punto di vista artistico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aberth, S. L., *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy, and Art*, New York, Lund Humphries, Burlington, Farnham Surrey, USA, 2010.
- Agnati, T., *Leonora Carrington. Il surrealismo al femminile*, Milano, Selene Edizioni, 2003.
- Breton, A., "Situation surréaliste de l'objet", [1935], Breton A., *Manifestes du Surréalisme*, Paris, J. J. Pauvert, [1962], 1966, p. 328.
- , *Antologia dell'umor nero*, [1940], (a cura di Decina Lombardi, P.), Torino, Einaudi, 1996.
- , Eluard, P. *L'Immacolata Concezione*, Milano, Gallino Editore, 2001.
- Carrington, L., "Intervista a Leonora Carrington", 26 luglio 2004, Sileo D., *Remedios Varo: la magia dello sguardo*, Milano, Selene Edizioni, 2007, pp. 209, 214.
- Carrington, L. y Varo, R., [El Cuerpo Grasoso], manoscritto (ms) in Menzoza Bolio, E., *A veces escribo como si trazase un boceto*, Madrid, Iberoamericana, 2010.
- Castells, I., *Cartas, sueños y otros textos*, (Universidad Autonoma de Tlaxcala, 1994), Mexico, Ediciones Era, 1997.
- Chadwick, W., *Women Artists and Surrealism Movement*, New York, Thames and Hudson, [1985], 1991.
- , "Leonora Carrington. Evolution of a Feminist Consciousness", *Woman's Journal*, Knoxville, Tennessee, Woman's Art Inc., 7, 1986, pp. 37 - 41.
- Comisarenco Mirkin, D., "Remedios Varo, the artist of a thousand faces", *Aurora*, 10, 2009, pp. 77 - 114.
- Feman Orenstein, G., *Leonora Carrington's Visionary Art for the New Age, "Chrysalis"*, 3, 1977, pp. 66 - 77; *The Theater of the Marvelous*, New York, University Press New York, 1975, cit. Agnati, T., 2003, p. 36.
- Huizinga, J., *Homo ludens*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1957.

Kaplan, J. A., *Vjaies inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Mexico, Ediciones Era, 1998, (trad. di Martin Gamero, A.); Torino, V. Bona, 1998.

Mendoza Bolio, E., *A veces escribo como si trazase un boceto*, Madrid, Iberoamericana, 2010

Paz, O., "Dos Transeuntes. Leonora y Remedios" [1963], in O. Paz, *Los privilegios de la vista*, Mexico City, Centro Cultural Arte Contemporaneo, 1990, p. 296.

Sileo, D., *Remedios Varo. La magia dello sguardo*, Milano, Selene Edizioni, 2007.

VALERIA MANARI: L'ARCHITETTO DEI SOGNI

VALERIA MANARI: ARCHITECT OF DREAMS

Roberto Trovato
Università di Genova

RIASSUNTO:

Percorso critico sull'attività di costumista e scenografa di Valeria Manari (1960-2008) dal debutto nel 1980 con il centro universitario teatrale a quello dell'impegno con il Teatro Stabile di Genova, dall'inizio nel 1985 al 1999, e della collaborazione con altri teatri in quegli anni.

PAROLE CHIAVE:

Inventiva, movimento, conoscenza, duttilità.

ABSTRACT:

Critical review on the activity of Valeria Manari (1960-2008) as set and costume designer from her debut in 1980 with the University Theatre Company (CUT) until the commitment with the "Teatro Stabile di Genova" (Repertory Theatre of Genoa) from early 1985 till 1999, and the cooperation with other theatres in those years.

KEY WORD:

Invention, movement, knowledge, flexibility.



In questo contributo delinea un profilo critico dell'attività di costumista e scenografa della genovese Valeria Manari¹ (24 marzo 1960 -17 novembre 2008) dal debutto nel 1980 con il Centro Universitario Teatrale (Cut)² ad una parte consistente della quasi venticinquennale operosità al Teatro Stabile di Genova, iniziata nell'85 e conclusasi a soli quarantotto anni per un male incurabile nel 2008. Con questo teatro è stata per ventitre anni scenografa e/ o costumista, collaborando a spettacoli della stagione ufficiale, a saggi annuali della scuola di recitazione³ e alle proposte delle feste di Natale della stessa

1 Dopo l'uscita, all'indomani della prematura scomparsa, di sette articoli su quotidiani liguri (E' morta la scenografa Manari di Giuliana Manganeli; Teatro, addio a Valeria Manari di Stefano Bigazzi e quella redazionale intitolata E' morta Valeria Manari, rispettivamente su "Il secolo XIX", "La Repubblica" e il "Corriere Mercantile", 18 novembre 2008, cui vanno aggiunti il giorno successivo, sempre sul "Mercantile", a firma di Eliana Quattrini, L'addio a Valeria Manari, lo Stabile perde l'artista delle scene e sul "Secolo XIX" Le meraviglie in scena di Silvana Zanovello, il 21 e il 23 escono un ricordo della sopra ricordata Quattrini ancora sul "Corriere mercantile" e un lucido articolo di Margherita Rubino, Valeria Manari. L'immaginazione in scena, su "La Repubblica"). Va poi segnalata l'inaugurazione nel foyer del Teatro della Corte il 9 febbraio 2010 della mostra, a cura di Guido Fiorato, organizzata in collaborazione con l'Accademia Ligustica di Belle Arti, con l'esposizione di una scelta di bozzetti e disegni della Manari tra il 1981 e il 2008. In quell'occasione è stampato un opuscolo di 8 pagine con brevi testimonianze di Carlo Repetti, allora Direttore del Teatro Stabile di Genova, Emilia Marasco, Direttrice dell'Accademia Ligustica e Guido Fiorato.

2 Francesco Della Corte e Walter Binni, titolari delle cattedre di Letteratura latina e Letteratura italiana all'Università di Genova, sono stati animatori, dal '52 agli anni '60, del Centro Teatrale Universitario del capoluogo ligure. Su questa originaria realtà da cui nascerà alcuni anni dopo il Cut si vedano C. Viazzi, Teatro Universitario. Il Centro per il Teatro dell'Università di Genova, su "Ridotto", 1957, pp. 59-61 e M. Paternostro, Dalla "Stalingrado del teatro" agli anni Ottanta. Il teatro a Genova nel dopoguerra, in M. Bottaro-M. Paternostro, Storia del teatro a Genova, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1982, vol. II, pp. 11-15. Il Centro è stato diretto dal '52 al marzo '55 da Mauro Mancioti, dal '55 al '58 da Cesare Viazzi, dal '59-60 da Aldo Canevaro e Aldo Rossi, dal '61-62 da Salvatore Di Meglio e Pier Paolo Puliafito, dal '63 dal solo Puliafito, dal '75-78 da Patrizia Monaco e da Marco Salotti. Nel gennaio '81 Roberto Tomaello (nato a Genova nel 1957), attore di prosa formatosi all'Accademia dei Filodrammatici di Milano e perfezionatosi alla bottega teatrale di Firenze, insegnante di educazione al teatro e organizzatore teatrale, ricostruisce nel 1981 il Cut-Teatro dell'Ateneo di Genova, promovendo una serie di iniziative tese a valorizzare la presenza giovanile in campo teatrale e nel contempo a divulgare presso le nuove generazioni aspetti educativi e tendenze originali della cultura dello spettacolo, sostenendo la realizzazione di testi poco conosciuti, favorendo l'attività di studio, informazione e formazione professionale, nonché organizzando convegni e rassegne. Il Cut, collegato all'Università di Genova, opera per statuto, in accordo con dirigenze scolastiche, enti locali, operatori turistici e religiosi, per diffondere in Liguria il teatro di prosa nei suoi aspetti pedagogici, culturali e sociali. Nell'85-86 il Cut inizia a proporre i risultati dei laboratori universitari tenuti nelle scuole superiori, embrione di ciò che sarà l'insegnamento del linguaggio teatrale nei licei. Su questa realtà, che nel 1994 diventa "Teatro Ateneo", si veda R Trovato, Compagnie e gruppi teatrali genovesi, in La scena e la platea. Pubblico e offerta nello spettacolo di prosa a Genova e in Liguria (Atti del convegno tenuto a Genova il 16 dicembre 1994, Genova, Istituto Gramsci e Regione Liguria, 1995, 54-56.

3 A proposito della scuola richiamo i punti salienti del paragrafo (pp. 88-90 di un mio contributo recente: Ivo Chiesa e le attività culturali del Teatro Stabile, nel numero monografico dedicato Chiesa, uscito su "La riviera ligure" nel numero di settembre 2014 e aprile 2015). Un dépliant del 23 giugno 1964, ci informa che lo Stabile, in collaborazione con il Centro Teatrale della città, nel dicembre dell'anno prima aveva fondato nei locali del Centro Teatrale, sottostanti al negozio di "Mondadori per voi", in via Carducci 5, una Scuola d'Arte Drammatica, che disponeva di un teatrino di un centinaio di posti dove si svolgevano esercitazioni di allievi e varie manifestazioni culturali. Alla conclusione del corso, allora diretto da Cattanei, venne allestito un saggio pubblico, costituito da una sequenza di scene e poesie. La scuola, a cui si affiancherà presto la gestione di un laboratorio di scenografia,

Scuola dello Stabile, con un impegno professionale e artistico crescente. Collaborerà assieme al marito anche a molte rappresentazioni, come scenografa e/o costumista anche per realtà e compagnie esterne allo Stabile genovese. In un successivo saggio invece mi soffermerò sugli spettacoli conclusivi del suo percorso artistico che l'hanno vista prevalentemente collaborare con il Teatro genovese ad allestimenti sempre più impegnativi e maturi. Dal 2000 al 2008 questa originale artista, la cui operosità è stata caratterizzata costantemente dall'ingegnosità e dal rigore delle soluzioni, ha offerto il meglio di sé disegnando e realizzando scenografie e costumi pressoché unanimemente apprezzati dalla critica per l'alta qualità artistica dei risultati e la piena sintonia con il lavoro del regista, dei tecnici delle luci, degli autori delle partiture musicali, nonché delle esigenze degli attori.

Dopo aver conseguito nel 1979 la maturità classica al Liceo D'Oria di Genova, compie una prima lunga e proficua formazione professionale sul campo dapprima con Lele Luzzati⁴, che la porterà a lavorare alla Tosse, teatro di cui ha sempre conservato un ricordo molto forte, e successivamente come assistente di scenografi di assoluto rilievo, quali l'italiano

ebbe sede dapprima all'Auditorium della Fiera del Mare dove furono allestiti molti spettacoli per ragazzi di elementari e medie, nel '66 nel teatrino di Piazza Marsala, alla fine degli anni '70 in un appartamento di Palazzo Cybo in Via del Campo, e dal '92 nel complesso di Corte Lambruschini. In una relazione datata 18 settembre '73 Chiesa scrive: "La scuola di teatro [...], è una struttura di cui una grande città come Genova non può privarsi, pena veder continuare ed accrescersi l'esodo di tanti giovani nel pieno fiore della loro formazione. D'altronde, lo Stabile vuole e deve attingere di preferenza a forze locali, in modo da incrementare ancora i posti lavoro che offre a elementi genovesi; e per far questo ha bisogno di poter selezionare e formare questi elementi". Nell'81 Chiesa fa ritornare a Genova la Messeri, che in precedenza aveva collaborato con lo Stabile. Grazie al suo lavoro rigoroso, appassionato e generoso la Scuola diventa nel giro di poco tempo stabile sotto l'egida della Regione e della Provincia di Genova, orientata alla formazione professionale di quanti intendono lavorare nel teatro.

4 Luzzati (1921-2007) è stato uno dei rari scenografi e costumisti che possano definirsi a pieno titolo co-autori dello spettacolo al quale ha collaborato collaborano. Il debutto avviene a Losanna nel 1944 con Alessandro Fersen in Salomone e la regina di Saba, nel '48 lavora al Teatro "Eleonora Duse" con Ettore Gaipa e Giannino Galloni, nel '49 è al Postelegrafonico con Enrico Ribulsi e ai Parchi di Nervi con Fersen. Pur lavorando molto, a partire dagli anni Sessanta, in Italia e all'estero, Luzzati non interromperà mai il rapporto con Genova. Uno studioso, Enrico Baiardo (Il ritorno di Giano, Cultura e politica nella Genova di Finenovese, Genova, Erga, 2002, p. 305), ha individuato tre momenti significativi nella sua carriera che lo ha visto collaborare come scenografo e costumista ad oltre quattrocentocinquanta spettacoli. Il primo momento inizia con Lea Lebowitz di Fersen, il secondo è segnato da Il flauto magico', '63, che lo introduce nel mondo dell'opera, il terzo è costituito da La donna serpente di Gozzi ('79). Nel '68 aveva iniziato a lavorare con Tonino Conte. Su di lui si vedano tre volumi: S. Carandini e M. Fazio, Il sipario magico di Emanuele Luzzati, Roma, Officina edizioni, 1980 e Emanuele Luzzati scenografo, Genova, Tormena, 1996 e E. Luzzati, Dipingere il teatro. Intervista di Rita Cirio su sessant'anni di scene, costumi, incontri, Bari, Laterza, 2000.

Gianni Polidori⁵, l'inglese Hayden Griffin⁶, il francese Guy- Claude François⁷ e il costumista Jan Skalicky⁸, questi ultimi impegnati in alcuni spettacoli dello Stabile, La Manari esordisce a teatro all'età di soli ventuno anni nel 1981 in due messe in scena per il Cut di Genova. In quell'anno nasce l'amore per il regista Marco Sciaccaluga⁹, con cui condivide fino alla morte un profondo sodalizio affettivo, umano ed artistico.¹⁰ Per lunghi anni affianca all'attività teatrale l'impegno di docente di *Elementi di scenografia* e di *Storia del costume* presso due istituti genovesi, il Politecnico George Byron, dove la volle nel 1982 Polidori e il Duchessa di Galliera. Successivamente insegnerà *Scenografia teatrale* e *Storia e tecnica del costume* all'Accademia Ligustica di Belle Arti del capoluogo Ligure, chiamata da Emilia Marasco e Raimondo Sirotti.

Il primo spettacolo che vede la Manari nella duplice veste di scenografa e costumista è la tragedia di Eschilo *Supplici*, nella innovativa ma fedele traduzione di Fulvio Barberis, uno dei migliori allievi dell'autorevole grecista dell'Università di Genova, Umberto Albini. L'opera venne allestita agli inizi di maggio 1981 nello spazio di ciò che restava del Teatro del Falcone a Palazzo Reale di via Balbi da Roberto Tomaello, nel duplice ruolo di regista e riduttore-adattatore della *pièce*, di fronte a circa trecento spettatori.

5 Scenografo, costumista teatrale e cinematografico (1923-1992), collabora con Luzzati nel 1950 all'allestimento per il Piccolo di Genova di Cristina, di Schnitzler, diretto da Gaipa. Realizzerà altri spettacoli per lo Stabile di Genova: nel '56 Liolà, a fianco di Fersen, cui seguirà l'anno successivo Ricorda con rabbia e I demoni, rispettivamente per la regia di Giancarlo Sbragia e Luigi Squarzina. Tra il 1970 e l'86 insegna Elementi di scenografia al Dams di Bologna. Nei primi anni '80 Polidori si trasferì a Genova, dove collaborerà col regista Marco Sciaccaluga per lo Stabile, dirigendo dall'80 all'82 l'allestimento di tre spettacoli: Lupi e pecore di Ostrovskij (novembre '80), E lei per conquistar si sottomette di Goldsmith (novembre '81) e I due gemelli rivali di Farquhar (aprile '82). Nell'84 fonda a Genova presso l'Istituto Byron la scuola di Comunicazione Visiva, in collaborazione con Luzzati e Raimondo Sirotti. Ha donato al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova il materiale di lavoro archiviato durante la sua lunga carriera. Su di lui si veda AA. VV., Gianni Polidori scenografo e pittore, Torino, Lindau, 2000.

6 Lo scenografo inglese (morto a 70 anni nel 2013), fondatore con Laurence Olivier del National Theater, regista di punta della Royal Shakespeare Company e direttore della Royal Court Theater, lavora per lo Stabile in tredici spettacoli: Pericle, principe di Tiro di Shakespeare (aprile '82), La brocca rotta di von Kleist (novembre '82), Il padre di Strindberg (ottobre '83), Rosmersholm di Ibsen (aprile '84), L'onesto Jago di Augias (ottobre '84), L'Alcade di Zalamea di Calderon de la Barca (marzo '85) La putta onorata e La buona moglie di Goldoni (marzo e aprile '87), Roberto Zucco di Koltès (maggio '92), Ivanov di Cechov (maggio '96, Un mese in campagna di Turgenev (novembre '96), Le false confidenze di Marivaux (marzo '98, e Il ventaglio di Lady Windermere di Wilde (ottobre '98).

7 Lo scenografo francese, morto a 73 anni nel 2014, direttore per anni del Théâtre du Soleil, collabora per la regia di Krejca all'allestimento de Letre sorelle di Cechov (febbraio '84), Terra sconosciuta di Schnitzler (gennaio '85 e La contessina Julie di Strindberg (marzo '86).

8 Il costumista slovacco lavora allo Stabile, assieme allo scenografo francese, solamente ne Letre sorelle di Cechov e in Terra sconosciuta.

9 Su Sciaccaluga (classe 1953), il cui debutto avviene nel 1975, si veda Maurizio Giammusso, Il teatro di Genova. Una biografia, Milano, Leonardo Arte, 2001, pp. 219-233.

10 Dalla loro unione sono nati tre figli: il 4 gennaio 1987 Carlo, oggi attore e regista; il 29 gennaio 1990 Giovanni, dottore di ricerca triennale a Scienze politiche presso l'Ateneo genovese, e il 28 aprile 2000 Caterina, studentessa liceale. L'adesione alla Chiesa Valdese, che deriva dalla famiglia materna del marito, ha dato a lei, pur non credente, un amore per l'uomo che prescindeva dalle radici religiose.

Tomaello ha definito di recente con commozione la Manari "gran lavoratrice barocca e meticolosissima". Sempre Tomaello sottolinea la genialità della scenografa che, pur dovendo far fronte ad un *budget* decisamente limitato e ad attori non professionisti, si mostra capace di utilizzare al meglio alcuni sacchetti lucidi dell'immondizia, rivoltati per accentuare l'opacità della scena in cui la vicenda si dipana. Per quanto concerne i costumi delle donne, potenzialmente assassine, che danno il titolo al lavoro, la scelta di far prevalere il bianco, sottolinea la sostanziale innocenza delle cinquanta figlie di Danao che odiano i cugini a cui erano destinate in matrimonio. Ad impersonarle sono unicamente sette danzatrici-attrici. La critica apprezza unanimemente l'essenzialità del suo apparato scenico. Un notista che si sigla m.b. sul "Corriere Mercantile" del 2 aprile 1981 definisce "aeree" le sue scenografie. Tullio Ciccirelli su "Il lavoro" del 3 maggio scrive: "Le maschere, i costumi e la preparazione scenica curata da Valeria Manari" conferiscono "snellezza e immediatezza allo spettacolo", caratterizzato da un suggestivo incontro tra il mitico e il sacro. Non a caso questa tragedia, che unisce in un felice amalgama recitazione, musica e danza, ottiene un lusinghiero successo di pubblico e di critica, come comprovano parecchi allestimenti, dapprima nella Riviera ligure, da Finale Ligure a Chiavari, per toccare l'Aquila, dove partecipa alla rassegna delle compagnie universitarie, e poi altre località italiane.

Del 24 novembre di quello stesso 1981 è poi il debutto della farsa in tre atti, *Magia rossa* del drammaturgo fiammingo Michel de Ghelderode, presentato per la convincente regia di Franco Famà all'Oratorio di San Filippo di Genova. La parte del protagonista, l'avar e avido Geronimo, un borghese benestante, ossessionato dalla passione per l'oro alla quale sacrifica la moglie e l'anima, è interpretata da Tomaello, capace di rendere un personaggio stralunato, sensuale e folle. La scenografia della giovanissima Manari viene ancora una volta apprezzata. Dario G. Martini sul "Corriere Mercantile" del 25 novembre la giudica "ottima". Aldo Viganò su "Il secolo XIX" del giorno successivo afferma che la "scenografia intelligentemente ideata dalla Manari" contribuisce a evidenziare il "clima sfatto" in cui l'azione si svolge. Anche Etta Cascini sul n. 409 di "Sipario" del febbraio 1982 definisce "bella" ed essenziale la scena della Manari. A lei si devono anche gli abiti di scena, anche se questa volta è coadiuvata da Walter Azzini, oggi costumista affermato nel cinema e nelle *fictions* televisive. Anche questo spettacolo è più volte replicato in diverse piazze liguri del levante e del ponente, a cura dell'Ente Decentramento.

Esaurita l'esperienza con il Cut, il 10 gennaio 1985 la Manari cura la scenografia di *Borges, autoritratto del mondo*, intelligente montaggio di materiali tratti da varie opere dello scrittore argentino, dovuto alla penna di Carlo Repetti.¹¹ Diretto da Sciaccaluga, lo spettacolo, annota Giorgio Prospero nella recensione comparsa il 14 febbraio sulle

11 Per ragguagli su Repetti si veda M. Giammusso, cit., pp. 285-293.

colonne de 'Il tempo', è suddiviso "in due parti: una prima [...] autobiografica, una seconda parte lirico-fantastica". A parte alcuni generici riferimenti, riportati in molte recensioni, alla validità della scenografia, vanno segnalate le notazioni di Silvana Zanovello. La giornalista il 10 gennaio sul "Secolo XIX", il giorno stesso del debutto, dopo aver assistito alla prova generale, descrive in maniera dettagliata l'apparato scenico, intrecciando considerazioni sulla scenografia e sui giochi di luce dovuti a Sergio Rossi e Stefano Ciraulo:

De Ceresa (l'attore protagonista) comincia ad ambientarsi fra gli oggetti sagomati, contrastati o sfumati da luci ambra e acciaio. Quella che ad un primo sguardo può apparire una fiera di Sant'Agata di sapore retrò, è invece una minuziosa ricerca filologica sull'ambiente che teneva davvero compagnia alle meditazioni del grande scrittore argentino.

L'armadio in legno biondo, ricostruito da Valeria Manari in fedelissimo stile amburghese degli anni Dieci, la stampa di Piranesi sulla parete e l'Enciclopedia Britannica negli scaffali, ora non sono più corpi estranei, ma testimoni di un mondo. Solo sul leggio che sta sul punto più avanzato del palcoscenico, a destra per gli spettatori, l'attore accenna ad una contestazione. Perché un leggio così scarno, provvisorio, fatto di essenziali e povere sbarrette di ferro che sembrano stonare con tutto il resto? Il regista risponde che l'essenzialità di questo oggetto in primo piano deve richiamare la continuità con l'attrezzatura sulla quale sfonda la stanzetta e, questa volta, non ci sono obiezioni.

Soltanto gli specchi dell'armadio e la lanterna magica restano ancora oggetti misteriosi. I primi (croce e delizia di Borges fin dall'infanzia, perché l'autore immaginava che potessero un giorno ribellarsi al loro eterno destino di riflettere il mondo senza mutamenti, senza poter restituire immagini diverse) dovranno generare, nel secondo tempo del recital, figure ignote all'ambiente che hanno intorno; la lanterna magica invece dovrà proiettare nel primo tempo animali fantastici, di un giardino zoologico che appartiene all'infanzia di Borges.

L'effetto "specchi riflettenti- vetri trasparenti" è ottenuto "applicando ai vetri una tela nera che può essere variamente perforata dalle luci; per la lanterna magica si sono seguiti i vecchi modelli (se ne trova un esempio anche nell'ultimo film di Bergman, Fanny e Alexander)".

La scenografia – dichiarerà anni dopo Carlo Repetti, autore del copione – "evocava la stanza nella quale era immerso Borges". Il 27 marzo di quello stesso anno al Duse, sala di circa 600 posti, la cui inaugurazione era avvenuta il 5 gennaio 1955, va in scena, per la regia di Sciacaluga, *L'alcade di Zalamea* di Calderon de la Barca, drammatizzazione della vendetta di Pedro Crespo, contadino benestante ferito nell'onore per la violenza subita dalla figlia Isabella ad opera di un capitano di Filippo II. La Manari firma i costumi assieme al regista- scenografo e costumista inglese Hayden Griffin. Due critici, Marcello Turchi e Aldo Viganò, il primo su "Il lavoro" e il secondo su "Il secolo XIX" del 29 marzo, definiscono i costumi "buoni" e "belli". Un altro recensore, Dario G. Martini, nell'articolo apparso il giorno prima sul "Corriere Mercantile", aveva criticato con severità il regista per

non aver avuto "il coraggio di essere coerente, senza ricorrere a espedienti scenici in contrasto, oltre tutto, con i costumi". Sempre sua è l'ideazione dei costumi di Retrò di Galin. La novità del giovane drammaturgo russo contemporaneo, Aleksandr Galin è in equilibrio tra ironia e malinconia, comico e patetico. In quell'occasione rientra sulle scene, dopo dodici anni di assenza, Elsa Albani, una delle maggiori attrici italiane del periodo, nuovamente a fianco del marito, Ferruccio De Ceresa. L'anno successivo al Valle di Roma un recensore che non si firma, ma che quasi sicuramente è Prosperi, apprezza sulle pagine de "Il tempo" del 4 dicembre 1986 "l'armonia dell'insieme" dello spettacolo, che mette in luce vari temi: la solitudine degli anziani, lo scontro generazionale ed esistenziale fra padri e figli nella Mosca della metà degli anni Ottanta del secolo scorso e l'antitesi fra vita in città e in campagna. Tutto ciò per il merito "dell'attenta regia, del gusto e del garbo della scenografia di Gianfranco Padovani e dei costumi di Valeria Manari".

Prima di parlare dei saggi scolastici presentati per dieci anni assieme a Anna Laura Messeri, per molti anni anima e guida della Scuola di Recitazione dello Stabile, riprendo alcune riflessioni inviatemi cortesemente dalla stessa direttrice:

Per quanto riguarda i saggi, la nostra idea era di presentare dei veri e propri spettacoli a tutti gli effetti, praticamente ogni anno ci consultavamo e inventavamo come risolvere scene e costumi nel modo più economico possibile (si sa cosa sono i bilanci di una scuola) ma anche più suggestivo e completo. In quelle occasioni emergeva la bella dattilità di Valeria a utilizzare le risorse dal teatro- ideava scene dipinte quando il teatro aveva sotto contratto il bravissimo pittore/scenografo Giorgio Marini, mentre per i costumi attingeva a un vecchio deposito di costumi smessi e spesso malridotti che modificava, adattava, trasformava. Era divertente vedere come la fantasia riusciva a risolvere piccole o grandi difficoltà. La stessa Valeria si era impegnata a curare e ordinare con tanto amore e precisione il deposito dei costumi creando un fondo che tuttora esiste e anzi si è ingrandito nel tempo. Per i quattro spettacoli in cartellone la disponibilità economica era maggiore e Valeria poteva creare appositi bozzetti che poi venivano realizzati, ma non direi che si notava la differenza fra questi allestimenti e quelli della Scuola, appunto perché la dedizione era sempre la stessa.

Del maggio 1985 è il primo spettacolo a cui collabora per il saggio annuale degli allievi dello Stabile. La regista, Anna Laura Messeri,¹² con cui lavorerà moltissime volte negli anni successivi, mette in scena Quattro tradimenti, collage di quattro diversi pezzi,

¹² Anna Laura Messeri, nata a Roma nel 1929, laureata in Lettere all'Università di Firenze, diplomata in regia all'Accademia Nazionale "Silvio d'Amico", per decenni è insegnante di Recitazione presso la Scuola del Teatro Stabile di Genova per cui ha curato l'allestimento di tutti i saggi di diploma. Ne è direttrice dal 1997. Ha svolto attività didattica anche in ambito universitario come Lettrice di italiano presso il Trinity College di Dublino e come incaricata di esercitazioni di Storia del teatro presso la facoltà di Magistero dell'Aquila dove, insieme a Nicola Ciarletta, ha fondato e diretto il Teatro Universitario. Nel campo dello spettacolo, oltre a una settantina di regie, ha al suo attivo un'importante esperienza di burattinaia presso l'Opera dei Burattini di Maria Signorelli. Ha tradotto vari testi teatrali che ha poi messo in scena. Su di lei si veda R. Trotta, Non volevo fare la maestra: conversazioni con Anna Laura Messeri, Noli, Nastrusso Communication, 2008.

che richiamano immediatamente l'attenzione del pubblico sugli eccellenti risultati espressi dalla Scuola di Recitazione, allora diretta da Carlo Repetti. Nel primo tempo tre lavori furono drammatizzati dal binomio Messeri- Repetti: Fu già in Venezia un moro... di Giraldo Cinzio, che ispirò l'Otello di Shakespeare; Dalle Lettere persiane di Montesquieu e Mozart e Salieri di Puskin. Il secondo tempo vede invece l'allestimento dell' unico lavoro specificatamente drammaturgico, La collezione di Pinter. A quanto riporta la locandina, sono della Manari le scene, i costumi e i burattini. Come mi ha testimoniato la regista, l'allestimento scenografico venne risolto

per Giraldo Cinzio con burattini che Valeria costruì apposta (Otello, Jago, Desdemona) e il relativo castello (la tenda dietro cui lavorano gli attori), per il Montesquieu [...] con le ombre cinesi, per il Puskin con appena un tavolino d'epoca). Il Pinter invece richiese una vera e propria ambientazione realistica per cui il palco fu diviso in due (la casa della coppia marito-moglie e della coppia gay) e nel mezzo uno spicchio destinato alla cabina telefonica in strada. Per i costumi, quelli dei burattini erano molto fantasiosi, per Montesquieu tutto si risolveva con sagome dietro la tenda, per Puskin i costumi erano pieno Settecento, per Pinter vestiti d'oggi.

A quanto puntualizza la Messeri nella presentazione, lei e Repetti erano stati stimolati "dal tema del tradimento trattato da Augias nel suo Onesto Jago in cartellone al Teatro di Genova" nella stagione 1984-85. Poco dopo la regista aggiunge:

E' una proposta che allo stesso tempo spazia fra diverse nazionalità (gli autori sono un italiano, un francese, un russo e un inglese), e soprattutto fra diversi stili, la narrativa, la lettera, il dramma in versi, il dialogo realistico tutti al servizio di vari generi di tradimento: d'amore, d'amicizia, politico, fino al tradimento per eccellenza, quello assoluto di ogni verità.

Di questo spettacolo abbiamo tre recensioni favorevoli, una redazionale, una di un critico che si sigla s.p. e una a firma di Dario G. Martini.

Alla fine del maggio 1986 la Manari contribuisce con le scene e i costumi alla realizzazione di Omnibus "Courteline" 14, raccolta di quattordici scene brillanti di Georges Courteline. Su molti quotidiani alla Manari è riconosciuto il merito di avere

"arricchito e vivacizzato lo spettacolo" come attestano due critiche del 29 maggio 1986: la prima siglata con la sola p. compare su "Il giornale", la seconda redazionale è pubblicata su "Il secolo XIX". In quest'ultima si legge che "con l'appoggio degli agili elementi scenografici di Valeria Manari" lo spettacolo ottiene "un risultato di simpatico entusiasmo e di vivacissima generosità". Nel giugno '87 l'artista ligure è impegnata come scenografa e costumista in Quel ragazzaccio dell'Ovest di Synge, diretto dalla Messeri. L'11 giugno sul "Corriere mercantile" Clara Rubbi, osserva "i costumi e la scena hanno contribuito a ricostruire l'ambiente, i colori, l'atmosfera di

un'osteria nella selvaggia regione occidentale dell'Irlanda ai primi del secolo" in cui la vicenda è collocata. Aldo Viganò quello stesso giorno sulle colonne de "Il secolo XIX" afferma che i giovani attori della scuola interagiscono molto bene con la "funzionale scenografia" e i "bellissimi costumi".

Tra il marzo e il giugno dell'88 la Manari lavora ancora nel duplice impegno di scenografa e costumista in due lavori: Inverni, felice adattamento di due racconti di Silvio d'Arzo firmato da Carlo Repetti, e L'opera del mendicante di John Gay per la regia nell'ordine di Sciacaluga e della Messeri. Nel primo caso Paolo Lucchesi su "La nazione" del 22 marzo definisce "semplici ed efficaci le scenografie, costituite da una parete squarciata da una granata per Casa d'altri; e da un interno ovattato, borghese, ma spoglio, con un'unica porta in Due vecchi. Osvaldo Guerrieri su "La stampa" del giorno successivo annota: "nello spazio ideato da Valeria Manari, una volta bianco e un'altra nero, attraversato dall'elemento sonoro della pioggia, De Ceresa e la Albani" (per la cronaca i due protagonisti) "hanno offerto una prova altissima della loro arte". Maricla Boggio su "L'Avanti" del 28 aprile dell'anno successivo loda in maniera convinta le scene e i costumi della Manari, capaci di imprimere "allo spettacolo cadenze da incisioni" in stretto rapporto con le luci, le musiche e la sapiente orchestrazione della regia. Paolo Mattei e Lucio Romeo, su "Il giornale d'Italia e "Il tempo" del 3 maggio 1989, in occasione di una replica al teatro Giulio Cesare di Roma, concordano nel giudicare in termini lusinghieri il lavoro dell'artista ligure. Il primo definisce lo spettacolo "Un trionfo del teatro di parola in cui le suggestioni della prosa aumentano vertiginosamente grazie all'attualizzazione in quel luogo onirico, reso allusivo dalla bella scenografia di Valeria Manari, chiamata sul palcoscenico". Il secondo annota "Le scene e i costumi [...] davano, tra le righe, il sapore dell'epoca [...] a mezzo fra realtà e memoria".

Nel caso dello spettacolo della Scuola, vale a dire L'opera del mendicante, il cui debutto avviene l'8 giugno 1988 Attilio Lugli sul "Corriere Mercantile" e Mauro Mancioti sul "Secolo XIX" lodano il 9 di quel mese lo spettacolo. Il primo scrive:

La scena di Valeria Manari riproduce la casa-antro del ricettatore Peachum privilegiando gli oggetti, piuttosto che il loro contenitore. Rimane così uno sfondo nero, da caverna indecifrabile, che mette un po' di paura, ma che fa anche capire come al di là dei muri possano trovarsi moltissimi altri piacevoli oggetti, tutti rubati ai ricchi, ed anche un'atmosfera di calda sensualità da taverna frequentata da banditi e prostitute.

Nella cronaca del secondo si legge: "quel palcoscenico vuoto, che finisce sul fondo in un'oscurità di antro e sul quale calano gli scenari della prigione, della bottega di Peachum e della taverna con un semplice ed esibito gioco di corde, trovata inventiva

(insieme ai costumi) di Valeria Manari, è un'ottima soluzione per delimitare lo spazio scenico dell'opera".

Nel giugno '89 a lei si deve la firma di scene e costumi della pochade dell'austriaco Johan Nestroy, *Per togliersi un capriccio*, interpretata dagli allievi dello Stabile guidati con grande piglio dalla Messeri. La Rubbi sul "Corriere Mercantile" del 9 giugno è positivamente colpita dalla "garbata ironia" con cui i giovani interpreti si muovono sulla bella scena e sul modo di indossare i costumi disegnati dalla Manari. Paolo Lingua su "La stampa" di quello stesso giorno annota: "La direttrice è stata coadiuvata dalla felicissima scenografia di Valeria Manari, che si è divertita, con un gusto svagato a riprodurre siparietti, fondalini, paraventi, recuperando forme, colori e segni della metà dell'Ottocento, cari all'Austria felix". Lo stesso giorno Dario G. Martini, su "Il giornale" loda "le povere, ma intelligenti scene" della Manari.

Nell'ottobre '89 a lei è affidata l'ideazione e i disegni dei costumi de *I fisici di Dürrennatt*, dati al Duse per la regia di Sciacaluga. Un recensore, Lugli, coglie le peculiarità del lavoro della costumista che è in piena consonanza con il lavoro dello scenografo Ezio Frigerio, del regista e dell'autore della pièce. In effetti sul "Mercantile" del 20 ottobre Lugli osserva che i costumi "assecondano" le scelte dei primi due, chiudendo contemporaneamente "il simbolico cerchio fra irrealtà e ragione prospettato" dell'autore del testo. Gli altri recensori si limitano a pochi e neutri accenni ai costumi. L'unico recensore che li definisca "discutibili" è Dario G. Martini su "Il giornale" del 21 ottobre.

Del maggio '91 è poi la messa in scena al Duse di *Re cervo* di Carlo Gozzi con Franco Carli affiancato da alcuni giovani diretti con abilità da Sciacaluga. Della Manari sono questa volta sia le scene e sia i costumi. Un critico autorevole, Franco Quadri, sulle colonne de "La Repubblica" del 12 maggio osserva che il regista comprime sapientemente "la scenografia" con "le vicende" drammatizzate. Queste ultime sono in maniera del tutto funzionale collocate

in kafkiane cellette senza spessore, loculi claustrofobici ritagliati a varie altezze nella nera parete, come strip su una pagina e la foresta per la caccia al cervo (ridimensionata in una caccia all'insetto per catturare dei cervi volanti) è un paesaggio di tubi industriali o da fogna, in un sottosuolo memore della Pazza di Chaillot ronconiana. Alla fine [...] si delinea sul grande schermo un fungo atomico, a chiarire a chi ancora aveva dubbi che ci troviamo in una situazione post-nucleare, tale da consentire di riassaporare una favola come documento della fantasia umana o di raccontarla un'ultima volta.

Se però il narratore stenta a crederci, può capitarci di vedere quel che vediamo effettivamente sulla scena, cioè una serie di forzature, di citazione appiccicate, di lezioni scolastiche, di trovate smarrite, con qualche isola d'immediatezza corrispondente perlopiù al gusto

recitativo dei due protagonisti (che preciso io sono Franco Carli e il giovane e promettente Valerio Binasco).

Un critico, Dario G. Martini, su "Il giornale" di quello stesso giorno, pur mostrando molte perplessità per "la tetraggine" delle scene e dei costumi della Manari e per lo spettacolo che fonde, a suo parere, in maniera poco convincente elementi disparati: fumetti, fantascienza e televisione, è ammirato in particolare dall'interpretazione di Enrico Bonavera e di Carli, rispettivamente impegnati nei ruoli di Truffaldino e Cigolotti-Durandarte. Sebbene ritenga discutibile l'allestimento, Paolo Lingua su "La stampa" lo stesso 12 maggio fa la sotto riportata postilla, riconoscendo alla Manari il merito di avere

disegnato scene e costumi plumbei e ferrigni. Nel primo e nel terzo atto ha inglobato lo spazio del palcoscenico in una sorta di scatola a tre piani, apribile, o meglio squarciabile per suggerire più piani di lettura della fiaba, disegnando costumi modi molto moderni, spaziali, espressionisti e dotando i protagonisti di metal detector, schermi televisivi giganti, pulsantiere. Nel secondo tempo la scena appare nel suo scheletro reggente: un vecchio stabilimento tutto scale metalliche e tubi, simulando così una foresta dove dovrebbe svolgersi la caccia. Il cervo di Gozzi, animale nel quale viene trasformato il re dal ministro Tartaglia, malvagio e invidioso [...] diventa un cervo volante. Spazzatura, sangue, sacchi, bidoni arrugginiti, costumi punk che rendono le donne - che pure sono le belle in corsa per sposare il re - ripugnanti e non desiderabili, rendono greve l'atmosfera.

La Rubbi sul "Mercantile" valuta per contro "bella con tutti i suoi marchingegni la scena della Manari, specialmente nel secondo tempo con la foresta di tubi e scale di ferro". Viganò, lo stesso 12 maggio, su "Il secolo XIX" rileva che nella "scenografia post-atomica ideata" dalla scenografa si colgono evocazioni visive "di certo cinema fantastico inglese degli anni Ottanta, lasciando spesso intravedere citazioni più o meno dirette da *Rockt Horror Picture Show* o da quel bazar del gusto post-moderno che è stato *Brazil* di Terry Gilliam". Il 18 maggio Masolino d'Amico osserva con acume:

la scena della Manari si presenta all'inizio come un sipario metallico che, dopo essere stato parzialmente sfondato dal cantastorie Cigolotti [...] rivela mediante altri squarci operati dall'interno spazi praticabili a varie quote: il loculo dove un bieco Tartaglia [...] vestito un po' da gangster tenta di convincere la figlia Clarice [...] a candidarsi per la mano del re, infilandole un miniabito nero e minacciandola con una sega a motore; il riquadro e il vicolo buio fra le scorie fanno lo stesso un abietto Pantalone [...] e un Brighella magnaccia. [...] I pretendenti ora in bilico tentano il suicidio, Leandro giocando alla roulette russa, Truffaldino infilando la testa in un sacchetto per le immondizie. Poi il sovrano Deramo conduce il suo test in uno studio dominato da un maxischermo televisivo composto da venti monitor, che a volte trasmettono la stessa immagine (un volto da gaudente da film muto), e a volte la frantumano in varie componenti. Nel secondo atto la scena si unifica in un complesso tubolare; qui la caccia non ha per oggetto mammiferi, ma insetti - il cervo è un cervo volante - e Tartaglia insidia il re con armi di vario genere, dalla

cerbottana al sublimato corrosivo e alle bome, oltre che con la surricordata sega elettrica.

Odoardo Bertani infine su "L'avvenire" del 22 maggio annota laconico: "Importante la scena e acutamente radunati i pezzi dei costumi".

Alla fine del giugno '91 viene allestito sullo sfondo delle sue scene il convincente saggio degli allievi del Teatro di Genova guidati dalla Messeri, La fantesca commedia cinquecentesca di Giovan Battista Della Porta, che il 7 maggio 1966 era andato in scena nella stagione ufficiale del teatro in una versione profondamente diversa, adattata da Vico Faggi, con la regia di Carlo Quartucci e le scene e i costumi del binomio Quartucci e Giancarlo Bignardi. Aldo Viganò nella parte conclusiva della sua recensione uscita il 30 giugno del '91 su "Il secolo XIX" precisa che tutti gli attori, "agendo sullo sfondo della bella scenografia" della Manari hanno tutti indistintamente "meritato i calorosi applausi del pubblico". Anche la Rubino su "Il lavoro" di quello stesso giorno nota che la scenografa "ha certo realizzato con poca spesa le belle scene di apertura".

Nel maggio '92 debutta al Teatro della Corte, che era stato inaugurato nel giugno dell'anno precedente, Roberto Zucco, opera postuma di Koltès, autore maledetto come Genet. I costumi per gli interpreti di questa vicenda noir ispirata ad un fatto realmente accaduto, sono della Manari. Le convincenti scenografie di Griffin hanno però l'effetto di dare poco risalto ai costumi. Dario G. Martini e Ugo Ronfani definiscono l'uno su "Il giornale" del 12 maggio i costumi della Manari "opinabili", e l'altro su "Il giorno" del 15 maggio "casual da banlieu".

Il saggio finale della scuola, per la regia della Messeri e le scene della Manari, vede l'allestimento nel luglio 1992 di Isabella, tre caravelle e un cacciaballe di Dario Fo al Teatro della Corte. In quello spettacolo recitano Federico Vanni, Antonio Zavattieri e Jurij Ferrini, il primo allora allievo del terzo anno della Scuola, e gli altri due del primo. Un critico attento come Gianni Poli scrive "le didascalie dell'autore scatenano l'invenzione [...] scenografica. Basata su un semplice impalcato che da patibolo diventa sala da bagno, podio del trono e soprattutto nave caravella che, a vele spiegate, è pavesata per un viaggio fantasioso, fra ilarità e venti di tempesta". Su "Lecture" del dicembre '92 lo stesso Poli definisce il saggio di "un livello encomiabile di efficacia rappresentativa". Su "Il secolo XIX" del 14 luglio Viganò aveva scritto che "la nave di legno, un po' caravella e un po' mitico carro di Tespi" costituisce il "funzionale spazio scenico" disegnato dalla Manari.

Il saggio dell'anno seguente, sempre per la regia della Messeri, vede la messinscena nel giugno '93 de La sorpresa dell'amore, commedia dei primi del Settecento di Marivaux. Aldo Viganò il 12 giugno '93 sul "secolo XIX" riconosce alla scenografa-costumista

"una grande cura professionale". Anche in questo spettacolo recita il giovane Ferrini, destinato anni dopo a firmare due regie in cui sarà impegnata la Manari.

Nel febbraio '94 debutta alla Corte La resistibile ascesa di Arturo Ui di Brecht. Questa volta l'impianto scenico ideato assieme a Giorgio Bianchi, a quanto scrive la Rubbi sul "Mercantile" il 23 febbraio,

sottolinea la stilizzazione di questa messinscena con un gioco compositivo reso possibile dai perfetti macchinari del Teatro della Corte: poltrone che scendono dall'alto, come scende dall'alto una piattaforma, una specie di ring, su cui sorge in miniatura la città di Chicago. [...] Dall'alto scendono anche fiori dai vivaci colori e alla fine piovono sugli spettatori [...] centinaia di volantini lanciati da un aereo invisibile, sui quali sta scritto l'epilogo della commedia, che è anche un monito da rileggere e portarsi a casa.

Aldo Viganò, Marcello Turchi, Paolo Lingua, rispettivamente sul "Secolo XIX", "Il lavoro" e "La stampa" del 24 febbraio osservano il primo che la scena "nella sua semplicità" diventa nello spettacolo "determinante", il secondo che a prevalere è

una grande economia di mezzi scenici, una stilizzazione estrema di scene e costumi. Giorgio Bianchi e Valeria Manari, autrice da sola dei costumi, ricostruiscono una Chicago in miniatura su una piattaforma che diverrà di volta in volta luogo della passeggiata di Ui o tribunale kafkiano. Tre pareti a pennelli chiudono lo spazio di una rappresentazione volutamente aspra e disorganica, paradossale nei toni da tragicommedia, magari con alcuni alti e bassi nella tensione e nell'interesse.

Il terzo critico riconosce al regista il merito di aver "inventato grazie alla fantasia" dei due scenografi "uno spazio geometrico con cui ha lastricato la scena, giocando su specchi e caselle rettangolari, facendo piovere dal cielo una massiccia piattaforma sulla quale ha adagiato il plastico d'una città avveniristica tutta grattacieli". In un'intervista rilasciata a Marco Ferrari, riportata su "L'Unità" del 27 febbraio alla domanda se le scenografie tengano conto dell'attualizzazione del testo il regista, replica:

Abbiamo ricercato uno spazio metafisico e lo abbiamo posto al centro della scena: un plastico di Chicago con grattacieli, strade, attracchi e magazzini, un po' come nel film di Francesco Rosi Le mani sulla città. Rispetto allo spazio scenico, Brecht fornisce un'ampia libertà ai suoi futuri interpreti. Per questo, la grande tavola con il piano regolatore diventa a un certo punto il palcoscenico di un teatro e resta tale durante il processo in tribunale per tornare, nel finale, come tavola imbandita, con sopra una torta gigante.

Altre tre recensori, Masolino d'Amico, Gastone Geron e Rita Sala, il primo su "La Stampa", il secondo su "Il giornale" e la terza su "Il messaggero" del 27 febbraio, convengono sulla bontà delle sue realizzazioni. D'Amico apprezza la scenografia e i "piacevoli costumi" della Manari. Gli altri due attribuiscono il successo dello spettacolo

anche ai “costumi “congrui” e all’“ingegnoso impianto scenico” e l'altra all'impianto scenico, congelato e funzionale” e ai “costumi giusti” della Manari ideati “per gli anni Quaranta” in cui la regia colloca la vicenda, “come per l'hic et nunc”. Quello stesso giorno sul “Corriere della Sera” anche Giovanni Raboni giudica “molto appropriato e suggestivo” l'impianto scenico. Di analogo parere è Franco Quadri. L'autorevole critico, su “La Repubblica” del 2 marzo analizza in maniera puntigliosa la scenografia, scrivendo che il regista, a differenza di altre messinscene:

punta sull'esposizione pedissequa della trama, quasi si trattasse appunto di una cronaca elisabettiana da fare scorrere, magari con tagli e ritocchi drammaturgici, nel suo plumbeo alveo, e specialmente dentro un contenitore asettico di piastrelloni azzurrognoli, dai pannelli sollevabili: Giorgio Bianchi dal cielo Valeria Manari, gli scenografi, vi fanno poi calare dal cielo, assieme alle poltrone coi boss, un enorme tavolo, su cui campeggiano i grattacieli in miniatura della città da razzare, quindi svuotato come un ring destinato all'azione.

In questo spazio [...] Uì perde i baffetti hitleriani che furono cari a Franco Parenti e a Ekkehard Schall, mentre spariscono i gessati anni trenta della fonte cinematografica, per immettere carrellate di riferimenti più vicini a noi: caricature di ex ministri socialisti, rampanti trentenni avidi di tangenti, scambi di garofani bianchi e rossi strappati a una corona funebre. Quando infine decide di scendere in campo per le elezioni, davanti a un enorme cartellone che riproduce il suo ghignante sorriso di plastica accanto a un emblema col cavolfiore del trust, il rozzo Arturo si sceglie un modello più attuale di imprenditore convertito alla politica: e mentre i mafiosi con puntuale trasformismo s'adattano all'abito scuro della convention il bravissimo Eros Pagni diviene un eroe del cavolo perfetto nel rendere melliflui e accattivanti i sommessi toni della sua chiamata alle armi.

Ma si verifica anche una duplice sorpresa: una donna insanguinata esce dalla torta multipiano per additare all'adunanza i mostri da fermare; e poi, nel pieno degli applausi, piovono i manifestini sul pubblico da un'immaginaria incursione aerea: sopra vi è stampato l'epilogo del testo, con l'invito a non cantare vittoria se il mostro è stato sconfitto dalla storia, perché il grembo da cui nacque è ancora fecondo.

Per parte sua Ronfani su “Il giorno” del 4 marzo definisce la scena di uno “spazialismo astratto” e i costumi privi di “connotazioni d'epoca”.

Nel giugno dell'anno dopo la Manari idea e disegna scene e costumi de Il suicida di Erdman, diretto dalla Messeri. L'azione di questa farsa, che travolge nel grottesco tutto il sistema economico e ideologico della società nata dalla Rivoluzione d'Ottobre, si svolge per intero, rileva Viganò su “Il secolo XIX” dell'8 giugno “sullo sfondo della povera ma molto funzionale scenografia di Valeria Manari (suoi anche i costumi”. Questi ultimi, scrive Dario Vassallo, contribuiscono alla felice caratterizzazione di alcuni personaggi.

Del giugno '95 è il debutto di un nuovo spettacolo-saggio della Scuola con il brillante Amore per amore di Congreve diretto con estrema bravura e intelligenza dalla Messeri. Fulvio Barberis su “Il lavoro” del 9 giugno 1995 osserva che la costumista e scenografa è stata capace di corrispondere alle richieste della Messeri “di situare il vorticoso incalzarsi delle scene in ambienti dal semplice disegno classicheggiante fra uomini in frac e signore in abito da signora ottocentesco con concessioni ironiche al caricaturale”. In quella stessa data la Zanovello su “Il secolo XIX” apprezza “lo spiritoso eclettismo nelle scene e nei costumi della Manari che, come la regista, non ha l'ansia di attualizzare ma si diverte a rintracciare in questo predecessore di Defoe tipologie destinate a ripresentarsi in epoche successive”.

Qualche mese dopo, e precisamente il 20 dicembre debutta al Duse, per la regia della Messeri, la tradizionale rappresentazione del periodo natalizio degli allievi della Scuola di recitazione. L'opera allestita è Sir Galvano e il cavaliere verde di Dennis Scott. Le scene e i costumi della Manari sono definiti dalla Zanovello sul “Secolo XIX” favolosamente poveri”. Quello stesso giorno Marcello Turchi su “Il lavoro” annota “La scena è costituita da un piano inclinato battuto all'inizio dalla tormenta e gli ambienti prendono vita in modo assai semplice: un panno si srotola ad ospitare la sala della reggia, un altro si solleva a far forma a una grotta. Ai piccoli piaceranno i due cavalli, uno altissimo, mentre sullo sfondo si proiettano la sagoma del castello e suggestive scene di caccia”. Clara Rubbi sul “Mercantile” del 28 dicembre definisce scene e costumi “educativi” in quanto “risultano coloratissimi e simbolici nella loro povertà che si contrappone agli sforzi indecenti di certi programmi televisivi”.

Nel dicembre '96 debutta L'asino ballerino, un quasi-musical dell'olandese di Erik Vos, per la regia della Messeri, destinato ai bambini delle elementari, con scene e costumi della Manari. Nella recensione di Eliana Quattrini sul “Mercantile” del 21 dicembre si legge: “Le scene [...] sono disegnate su legno ed introducono in un'atmosfera da fiaba, così come i costumi, [...], molto colorati e allegri”. La Rubino su “Il lavoro” di quello stesso giorno così conclude la recensione:

L'intero spettacolo non sarebbe quello senza la splendida, allegra, ingenua maschera dell'asino realizzata da Valeria Manari. Alla Manari si devono pure le scene ariose, naif, e i costumi parlanti di ragazze e ladroni”. Il 24 dicembre su “Il secolo XIX” Giuliana Manganelli giudica “funzionale e magica, insieme, la scenografia [...] che rappresenta un bosco dai colori molto vivaci, come del resto sono decisi i costumi ispirati alle tavole dei libri di fiabe. Acclamatissimo costume quello di Nèspolo, l'asino grigio e bianco dai grandi orecchioni languidi.

Ivanov, opera giovanile di Cechov, che ha per protagonista un Amleto russo, “mediocre, istrionico e ridicolo, un eroe senza qualità”, per riprendere il parere espresso dalla Cirio su “L'espresso” del 13 giugno 1996, viene allestita nel maggio '96

al Teatro della Corte per la regia di Sciacaluga. Gli "splendidi" costumi "suntuosi e ironici nel contempo, fra i quali va notato un abito da sposa d'insolita perfezione" della Manari, rileva la Rubbi sul "Mercantile" del 7 maggio, sono in accordo con le ingegnose soluzioni scenografiche di Hayden Griffin che mostrano una Russia agricolo-aristocratica, lontana dal quella cechoviana tradizionale del salotto mondano un po' decaduto, disegna. Anche Lingua, su "La stampa" dell'8 maggio, definisce lapidariamente "eleganti" i costumi.

Rapimento a Natale dell'inglese Willis Hall va in scena al Duse nel dicembre '97 per la direzione della Messeri che guida i ragazzi della Scuola di Recitazione. Vengono apprezzati in questo giallo comico per bambini, le scene e i costumi della Manari. Su "Il lavoro" del 24 dicembre Resi Romeo annota che i costumi e le scene sono fantasiosi, "in carattere col Natale e con il titolo dello spettacolo". La Rubbi sul "Mercantile" di quello stesso giorno definisce a sua volta "spiritose e ben congegnate le scene".

Sempre al Duse viene allestita nel dicembre '98 per la regia Messeri e l'interpretazione della Compagnia Giovani del Teatro di Genova, La dodicesima notte, commedia romantica scritta da Shakespeare intorno al 1600. La Romeo, su "Il lavoro" dell'11 dicembre, loda scene e costumi. Significativamente afferma che la Manari

esibisce la ben nota vena coloristica piuttosto sui costumi che sugli arredi. Scenografia minimale, risolta con un piano inclinato lungo quanto il palcoscenico con tre grandi pannelli scorrevoli, corretta citazione delle tre porte della scena greco-romana a fare da sfondo. Splendidi tutti i costumi, disegnati sull'epoca, come è raro vedere oggi: più facile aggiornare, trasferire, semplificare Shakespeare. Un vero piacere, assistere a quel che volete (è il tiolo in uso a fianco de la dodicesima notte) giocato con le vesti, i collari, le clownerie dell'epoca.

Roberto Iovino, su "La stampa" di quello stesso giorno, riconosce alla scenografa e costumista il grande merito di aver saputo creare "un'ambientazione semplice ma funzionale basata solo su sipari scorrevoli che consentono continui cambi, senza alcun rischio di compromettere il ritmo dell'azione" che costituisce "la peculiarità dello spettacolo".

La bella regina di Leenane, commedia tragica e grottesca del poco meno che trentenne drammaturgo anglo-irlandese Martin McDonagh, a conclusione di una stagione di eccellente livello, debutta al Duse nell'aprile '98, con la regia di Valerio Binasco e le scene e i costumi della Manari. A quanto puntualizza la Rubbi il 17 aprile sul "Mercantile", la scena "riproduce con accurato realismo la cucina ingombra e disordinata di una modesta casa di campagna irlandese, ma nello stesso tempo la isola dal palcoscenico collocandola come su un set cinematografico o, comunque, su uno spazio convenzionale". Nella parte finale della critica di Lingua, su "La stampa" del 18 aprile, la scena è definita "efficace e allusiva". Per parte sua Masolino d'Amico sulle

colonne de "La stampa" del 26 scrive che la scena è "semplice quanto efficace" per un testo che vede il trionfo dell'egoismo in uno scontro fra una madre tagliente, acida ed aggressiva, la settantenne Mag, e la di lei figlia quarantenne Maureen, donna volitiva ed energica, disperata, confusa e spietata per le sofferenze troppo a lungo patite, che è innamorata di Pato, fratello del violento e vacuo Ray. Ne risulta una pièce dai toni ironici e grotteschi. La Cirio, su "L'espresso" del 27 maggio 1999, in occasione di una replica al Teatro Quirino di Roma, commenta: "In una scenografia iperrealistica ma come negata da un fondale troppo neutro e inerte interagiscono i quattro protagonisti".

Lo storpio di Inishmaan, nuova godibilissima commedia di McDonagh, folta di tecniche teatrali e seduzioni cinematografiche, nasce da una vicenda collocata nel 1933 in cui comico e patetico si intrecciano di continuo. La pièce, diretta e tradotta da Sciacaluga, debutta nel novembre '99. A quanto precisa la Rubbi sul "Mercantile" del 24 novembre, la scena e i costumi della Manari contribuiscono a risolvere "uno dei rompicapi scenografici più intricati della sua carriera incrociando le scene teatrali con quelle cinematografiche, utilizzando valori e suggestioni di luci e di ombre, nonché il gioco ripetitivo del carrello che fa avanzare e scomparire la scena del negozio, covo di tutte le passioni". Ancora una volta la scenografa e costumista è in sintonia con la "scelta registica d'impaginare lo spettacolo tra immagini cinematografiche [...] in quanto non solo crea effetti insoliti di accostamento fra tecniche teatrali e seduzioni cinematografiche, ma rende visibile il gioco d'interferenze che esiste nel teatro fra Lo storpio di Inishmaan e L'uomo di Aran, il film cult politico ed estetico di Robert Flaherty che divenne subito una bandiera del movimento indipendentista irlandese. In effetti, come scrive la Zanovello sul "Secolo XIX" del giorno successivo, dal "mare del film, affiora [...], come in una dissolvenza incrociata, l'interno teatrale" della scenografa, indicando "attraverso pochi oggetti al tempo stesso realistici e simbolici, la quotidianità paesana. Siamo in un microcosmo crudele dove alla menomazione dello storpio non si concede nessuna indulgenza, dove tutti vivono la pietà, perfino verso se stessi, come un sentimento sconveniente". Quello stesso giorno Lingua, su "La stampa", definisce "eccellenti i costumi" e "geniale" la scenografia della Manari. Su "Il lavoro" del 27 novembre Mancinotti, mettendo in relazione il lavoro del regista e della scenografa, chiosa:

Il clima de Lo storpio di Inishmaan è quello di un'ironia grottesca, di un'anarchia assordante e scombinata, talvolta di non decifrabile salute comica e poetica. Una sfida per una messa in scena di coerente segno critico.

Una sfida che Marco Sciacaluga può incamerare complessivamente all'attivo. Intanto, con la resa precisa in termini di spettacolo della molteplicità spaziale e temporale del testo. Con l'ausilio di un'ingegnosa scenografia di Valeria Manari che trasporta in primo piano l'emporio delle sorelle Kate e Eileen, relegandolo

sullo sfondo quando un gioco di lenzuola in primo piano funge da oceano, e di tanto in tanto vi compaiono le immagini dell'Uomo di Aran di Flaherty. Ancora sovrapposizioni filmiche, per accompagnare il viaggio dello storpio a Broadway, con alcuni spezzoni di celluloidi di titoli ancora in proiezione nel 1934: da King Kong a Frà Diavolo, da Scarface a 42 strada.

Anche Quadri su "La Repubblica" del 3 gennaio 2000 e la Cirio su "L'Espresso" del 6 gennaio, sono di opinione analoga. Il primo scrive:

Sciaccaluga trae profitto dal cambio di ambienti e dal richiamo filmico per giocare sulla spettacolarità; e lo sorreggono le scene di Valeria Mari che contrappongono al bar-teatrino posto al centro della vicenda una serie di drappi trasparenti con funzione di sipari, di vele scosse dalla tempesta, di schermi per proiettarvi spezzoni di Flaherty da confondere con la realtà scenica.

La seconda postilla: che la seconda parte del testo "più prevedibile", la regia "cerca di sopperire con l'aiuto della scenografia, un succedersi di schermi su cui scorre anche un brano dell'Uomo di Aran".

Per quanto concerne gli spettacoli esterni alla Stabile a cui ha collaborato nell'arco di tempo oggetto del presente intervento, ne riporto qui di seguito i titoli: con la regia del marito cura nell'86 i costumi di Esuli di Joyce per la compagnia Tieri-Lojodice, de Il figliuol prodigo di Britten per il Teatro Comunale dell'Opera di Genova, nel '90 di Come vi piace di Shakespeare al Teatro Romano di Verona per l'Estate teatrale veronese, e nel '91 di Cyrano di Bergerac di Rostand per la Compagnia degli Incamminati. Sue sono nell'88 le scene e i costumi per Pane altrui di Turgenev per la compagnia Carlo Giuffrè, nel '93 di Giù dal monte Morgan di Miller per la compagine Pagliai-Gassmann e nel '99 de Le tigri di Bona per lo Stabile di Torino. Nel '87 a cura i costumi per Il malloppo di Orton, allestito dal Teatro dell'Archivolto, per la regia di Giorgio Gallione. Nel '98 poi firma, su commissione della Fox & Gould, le scene di due testi di Frayn, Alarms per la regia di Brambilla e Rumori fuori scena con quella del marito Negli anni successivi, che saranno oggetto del prossimo saggio la Manari lavorerà due volte con il giovane regista e attore Jurij Ferrini, per le scene nel giugno 2001 di Schweyk nella seconda guerra mondiale di Brecht e nel maggio 2004 dell'Alchimista di Ben Jonson, e una con Matthias Langhoff, nel maggio 2003, per la messa in scena del Filottete di Sofocle. Tutti gli altri spettacoli la vedranno nuovamente al fianco del marito: nel 2001 curerà le scene di The Blue Room di Hare per la Fox & Gould e nel 2007 i costumi de la Fedra di Racine, allestita dal Teatro Nazionale di Spalato (unici spettacoli del periodo esterni allo Stabile); Un nemico del popolo di Ibsen nell'aprile 2002; Elena di Euripide, settembre 2003; L'illusione comica di Pierre Corneille e Morte di un commesso viaggiatore di Miller, aprile e ottobre 2005; Mandragola di Machiavelli, ottobre 2006 e L'agente segreto di Conrad e Re Lear di Shakespeare nel gennaio e nell'ottobre 2008.

La Manari "è stata un'artista artigiana, ha osservato lo stesso Repetti, dotata di fantasia e creatività che sapeva mettere al servizio dello spettacolo. Nelle sue scene e nei suoi costumi gli attori vivevano benissimo".

A quanto osserva Bigazzi nell'articolo ricordato nella prima nota dell'articolo questa donna, capace di curare allo stesso modo lavoro e famiglia, ha "rappresentato per lo Stabile una figura artistica e professionale importante, centrale, accanto alla regia, con cui dialogare nell'allestimento". Per parte sua la Rubino nel ricordo citato nella prima nota puntualizza: "la Manari non ha mai deviato dalla sua rotta: rispetto per il testo e sintonia con le scelte di regia. In ogni sua rielaborazione fantastica c'è un perché che spesso e giocoforza si allontana dal naturalismo ma che lo spettatore può sempre codificare".

Nella sua intensa carriera di scenografa e/o costumista, durata soli ventotto anni, ha partecipato all'allestimento di oltre cinquanta spettacoli: due con la Cut, dodici per compagnie esterne e trentotto con lo Stabile, di cui dodici nei saggi della scuola di recitazione della Scuola e quattro negli spettacoli per i ragazzi in cartellone nelle vacanze di Natale. Tra gli altri meriti che ha, le va riconosciuto quello di aver saputo adattarsi ai diversi spazi in cui ha operato, risolvendo ogni volta difficoltà che per altri non sarebbero state facilmente superabili.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Giammusso M., Il teatro di Genova. Una biografia, Milano, Leonardo Arte, 2001, pp. 219-233 e 285-293.
- Paternostro M., Dalla "Stalingrado del teatro" agli anni Ottanta. Il teatro a Genova nel dopoguerra, in Bottaro M. - Paternostro M., Storia del teatro a Genova, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1982, vol. II, pp. 11-15.
- Trovato R., Compagnie e gruppi teatrali genovesi, in La scena e la platea. Pubblico e offerta nello spettacolo di prosa a Genova e in Liguria (Atti del convegno tenuto a Genova il 16 dicembre 1994, Genova, Istituto Gramsci e Regione Liguria, 1995, pp. 54-56).
- Viazzi C., "Teatro Universitario. Il Centro per il Teatro dell'Università di Genova", su Ridotto, 1957, pp. 59-61.

“REGINA DI FIORI E DI PERLE” E “MAMMA HEAVEN”: GABRIELLA GHERMANDI INSCENA DUE FORME DI CORALITÀ MEDIATA

*“REGINA DI FIORI E DI PERLE” AND “MAMMA HEAVEN”:
GABRIELLA GHERMANDI STAGES TWO FORMS OF MEDIATED CHORALITY*

Mario Rossi
Università di Vienna

RIASSUNTO:

Gabriella Ghermandi è scrittrice che in alcune sue opere mette in scena più voci: infatti, l'autrice post-coloniale italo-etiope, attraverso una scrittura intrisa di autobiografia, dà voce alla storia del popolo al quale appartiene per ascendenza materna e, così facendo, tenta di riscrivere in forma corale la misconosciuta recente storia coloniale italiana. Nella lettura qui proposta si cercherà di mettere in rilievo l'originalità dell'opera di Ghermandi anche attraverso il confronto con la riflessione di Walter Benjamin (*Der Erzähler*) e di Judith Butler (*Antigone's Claim*).

PAROLE CHIAVE:

Gabriela Ghermandi, postcoloniale italiano, narrazione corale, Erfahrung.

ABSTRACT:

Gabriella Ghermandi is a writer who in some of her works puts several voices on the stage: in fact, the Italian-Ethiopian post-colonial author, through an autobiographical writing, gives voice to the history of the people of her maternal ancestors and, in that way, she tries to rewrite in a choral form the unrecognized recent Italian colonial history. In the following proposed reading we will try to put in relief the originality of Ghermandi's work by comparison with the reflection of Walter Benjamin (*Der Erzähler*) and Judith Butler (*Antigone's Claim*).

KEYWORDS:

Gabriela Ghermandi, Italian postcolonial, choral narration, Erfahrung.

... ci si chiede se prendere la parola non sia o non debba diventare il principio costituente di una società: insomma il momento in cui l'eccezione prende il peso di una regola, il momento in cui l'"accidente" significa l'universale.¹

È possibile mettere in scena una coralità d'istanze narranti prendendo le mosse da un'unica voce autoriale ma, allo stesso tempo, evitando di prevaricare la personalità delle singole voci del coro, anzi conservandole programmaticamente? Generalmente ogni testo letterario, nella sua creazione di un mondo parallelo, comporta un sottile gioco d'immedesimazione affettiva e di processi mimetici orientati secondo la presenza di diverse voci e diversi punti di vista, ma non è frequente imbattersi in autori e autrici che programmaticamente perseguono una messa in scena del coro². Secondo la nostra percezione, nel panorama della letteratura contemporanea italiana, Gabriella Ghermandi è scrittrice che in alcune sue opere tenta l'impresa: infatti, l'autrice post-coloniale italo- etiopica fa della presentazione di sé uno strumento, da un lato, per mettere in scena la storia del popolo al quale appartiene per ascendenza materna e, dall'altro, per riscrivere la misconosciuta o minimizzata infamia della recente storia coloniale italiana attraverso un mosaico di fatti distinti che tuttavia dialogano tra di loro in modo fitto³. Una caratteristica della sua scrittura, sempre secondo la nostra sensibilità, è costituita dalla vocazione a una coralità che tende a varcare i limiti del soggetto scrivente e dell'opera di creazione, una coralità che tuttavia, almeno in due realizzazioni, trova espressione attraverso forme monologanti: un romanzo, *Regina di fiori e di perle*, sul cui frontespizio sta chiaramente il nome dell'autrice e nel quale troviamo il filo conduttore della voce di Mahlet che racconta storie raccolte durante la sua esistenza, e un monologo, *Un canto per Mamma Heaven*, in cui è solo una voce a parlare e la cui *performance* vocale è stata, per quanto ne sappiamo, assunta dall'autrice⁴. Questa sommaria descrizione dell'operare di

1 De Certeau Michel, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Parigi, Seuil, 1994, p. 50.

2 Sulla creazione narrativa letteraria come mondo parallelo si veda Doležel Lubomír, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The John Hopkins University Press, Baltimora e Londra, 1998. La coralità può essere convenientemente tematizzata sia attraverso il principio dialogico elaborato da Bachtin sia attraverso le riflessioni sulla presenza di un soggetto anonimo collettivo che avuto in Italia il rappresentante di spicco in Verga.

3 Solo di recente si è imposta la qualifica di letteratura post-coloniale per scrittori e scrittrici italiani provenienti dalle ex-colonie del Regno d'Italia per i quali non appariva feconda la distinzione tra migranti-scrittori e scrittori-migranti presentata a suo tempo da Monteiro Martins. Si veda Moll: 2008 a e b, e Moll: 2014.

4 Per le forme letterarie del monologo nella cultura occidentale e relativo significato pragmatico comunicativo si veda Asmuth : 2001; per una definizione moderna di diverse tipologie del monologo si rimanda a Martín Clavijo : 2009 che nell'introduzione (pp. 11-24) presenta caratteristiche del monologo narrativo e teatrale analizzando diverse proposte di classificazione, mentre in un capitolo successivo dà ragione della polifonia nella singolarità della voce monologante (pp. 77-88). Per possibili relazioni tra monologo, voce femminile e letteratura orale in Somalia si veda oral literature, songs, theatre e relativi rinvii interni di EA.

Ghermandi potrebbe far pensare che l'autrice sia impegnata in una narcisistica esibizione di sé: in realtà, tanto le forme dei due testi quanto le storie di cui si sostanziano esprimono la volontà dell'autrice di condividere vissuti trasmessi da diverse istanze autoriali e narrative.

Nel presente saggio di lettura cercheremo di rintracciare la coralità implicita nella scrittura di Gabriella Ghermandi: prenderemo avvio dal romanzo *Regina di fiori e di perle*, che tuttavia tratteremo molto succintamente e solo per ciò che ci interessa; passeremo poi alla performance *Un canto per Mamma Heaven* che sottoporremo a un serrato *close reading* sia per l'oggettiva intensità e complessità del testo sia per la sua più manifesta aderenza al tema del convegno, anche se speriamo di riuscire a mostrare come la medesima postura di lettura che adatteremo per il testo teatrale-performativo potrebbe esser fruttuosamente messa in opera anche per una più dettagliata analisi del romanzo. Nella nostra lettura, pur consci della problematicità di un approccio immanente, cercheremo di procedere accordando privilegio assoluto alle opere nella loro carica comunicativa, lasciando sullo sfondo, anche se menzionato, ciò che senz'altro può illuminare il significato attraverso riferimenti intertestuali ed extratestuali. Sul piano metodologico più generale metteremo in dialogo un saggio di Walter Benjamin con la scrittura di Gabriella Ghermandi per lumeggiare quanto di produttivo v'è in entrambe le posizioni, anche con il contributo della riflessione di Judith Butler e di Adriana Cavarero. Il nostro interesse sarà rivolto soprattutto ai contenuti e meno alla forma letteraria, per la quale sarebbe stato necessario maggior spazio e un riferimento alla lezione di Michail Bachtin e a chi su di essa ha riflettuto.

1. VIAGGIO, NARRAZIONE ED ESPERIENZA

Per riflettere su qualità della narrazione solitamente poco prese in considerazione dalla moderna narratologia cerchiamo aiuto in un saggio di Walter Benjamin risalente agli anni Trenta del secolo passato: *Il narratore*, che presenta le caratteristiche dell'opera dello scrittore russo Nikolai Leskov della seconda metà del XIX secolo al fine di enucleare le caratteristiche del narrare e del narratore⁵. L'autore russo si caratterizza per vivacità di descrizione di persone e situazioni attraverso il potente inserto dei linguaggi quotidiano e settoriale: entro questa cifra comunemente riconosciuta, semplificando, possiamo dire che viene considerato da Benjamin come uno degli ultimi rappresentanti di un'arte del narrare da intendere come capacità di trasmettere esperienze. Questa capacità si sarebbe persa e per lo choc che avrebbero patito i reduci della Prima Guerra Mondiale che durante il conflitto avevano assistito al carattere spaventosamente distruttivo delle nuove armi e per la generale mendacità dei resoconti sull'evento

5 Le riflessioni di Benjamin hanno punti di contatto con l'Exkurs über den Fremden di Georg Simmel (*Soziologie*, Berlin, Duncker & Humboldt, 1908, pp. 509-512) e Figura di Erich Auerbach (*Archivum Romanicum*, anno 22, 1938, pp. 436-489).

stesso che avrebbe caratterizzato il periodo immediatamente seguente Grande Guerra⁶. Sintetizzando e sviluppando, possiamo affermare che, secondo Benjamin, dopo la guerra, la collettività avrebbe patito un doppio trauma: a quello delle sofferenze e delle violenze patite si sarebbe aggiunto quello dell'impossibilità di narrarle e di dividerle con chi non le aveva vissute. Per capire esattamente la portata dell'affermazione, si deve tener presente che, secondo Benjamin, l'autentico narratore è da ricercare in due figure archetipiche: il contadino sedentario e il marinaio commerciante. Andando oltre il dettato del filosofo tedesco, possiamo sostenere che entrambi elaborano l'esperienza, ma mentre il primo lavorerebbe in profondità il secondo estenderebbe in varietà. I due tipi troverebbero un loro concreto punto di fusione nella bottega dell'artigiano medievale:

La reale estensione del regno delle narrazioni (...) non è pensabile senza l'intima compenetrazione di entrambi i tipi arcaici. Una tale compenetrazione è stata realizzata dal Medioevo nell'istituto del commerciante. Il mastro sedentario e il garzone itinerante operavano nella medesima stanza e ogni mastro era stato garzone itinerante prima di insediarsi nella sua patria o in terra straniera. Se contadini e marinai sono stati antichi maestri del narrare, il cetto artigianale è stato la sua scuola di perfezionamento. In esso si fondeva la scienza della lontananza, portata a casa dalla persona che ha molto viaggiato, con la scienza che proviene dal passato e che si affida nel modo migliore al sedentario.⁷

Una caratteristica del narratore sarebbe l'utilità della sua narrazione e la sua capacità di dare consiglio che si manifesterebbe nella predisposizione per la morale, nella consegna di un'indicazione pratica o nell'uso del proverbio e della regola di vita. La stretta relazione tra narratore e destinatario della narrazione, nel saggio di Benjamin, è rafforzata oltre che dalla frequente menzione del pubblico degli uditori anche dall'uso del verbo "origliare" (*lauschen*) in diversi punti del testo: il destinatario ascolta con profondo interesse e attenzione le esperienze narrate. Come procede il narratore?

Il narratore prende dall'esperienza ciò che racconta: dalla propria o da quella riportata. E fa di tutto ciò nuovamente esperienza di coloro che ascoltano le sue storie. Il romanziere si è separato. La camera in cui nasce il romanzo è l'individuo

6 Sempre di Walter Benjamin si veda *Erfahrung und Armut*, in *Gesammelte Schriften*, Band II, 1, Francoforte, Suhrkamp, pp. 213-219. Eco di questa diagnosi potrebbe riscontrarsi tanto nel verdetto di Adorno intorno all'impossibilità di far poesia dopo Auschwitz che riecheggia in diverse forme anche nei *Minima moralia* (ad esempio nell'aforisma 33), quanto nel saggio di Hanna Arendt "Truth and Politics", in *The New Yorker*, 25 febb. 1967, pp. 49- 88, mentre il nesso esperienza-narrazione potrebbe esser avvicinato alla riflessione di Agamben su Auschwitz e il testimone.

7 Benjamin 1936: p. 440. Si noti il costrutto usato da Benjamin: il viaggiatore sembra portare coscientemente a casa l'esperienza, mentre il precipitato profondo della cultura locale sembra consegnarsi sua sponte all'artigiano.

nella sua solitudine, che non è in grado di esprimersi in modo esemplare sui propri più importanti interessi, egli stesso non conosce consiglio e non può dare consiglio.⁸

Non possiamo seguire oltre il percorso di Benjamin, tuttavia con queste osservazioni sono gettate coordinate che possono aiutarci a dialogare con la postura narrativa di Gabriella Ghermandi: cercheremo di istituire un dialogo paritetico tra il critico e l'autrice del testo di finzione letteraria.

Anzitutto consideriamo il potenziale trauma e le sue cause per una scrittrice come Gabriella Ghermandi. Le guerre coloniali italiane, e soprattutto la campagna di Etiopia del '36, sono state tanto devastanti quanto la Grande Guerra e addirittura c'è stato chi ha affermato che per intensità e brutalità l'impresa etiopica è stata di gran lunga la più devastante tra quelle dell'epoca moderna a livello internazionale: se si considera che questa campagna è stata condotta in un territorio che non aveva conosciuto ancora la massiccia industrializzazione che invece aveva già segnato, in positivo e in negativo, gran parte dell'Europa a partire dall'ultimo quarto del XIX secolo, ci si dovrebbe aspettare, secondo l'interpretazione benjaminiana, in scrittori o scrittrici che provengano da quella zona e che si occupino dei fatti là avvenuti un ancor più marcato allontanamento dalla narrazione come forma di trasmissione di esperienza. Inoltre sul piano personale Gabriella Ghermandi è stata profondamente segnata dalla discriminazione razziale: infatti la nonna dell'autrice era un'etiopica che dall'unione con un italiano aveva dato alla luce una bambina che sarebbe diventata la madre di Gabriella: per motivi non chiariti, il nonno sarebbe scomparso, mentre la figlia sarebbe stata consegnata a un collegio di religiose che, condizionate dall'ideologia del tempo, le avrebbero inculcato l'idea che esistono razze e che tra di esse ci sarebbe una gerarchia che vedrebbe al vertice i bianchi, al di sotto i neri e all'ultimo gradino i meticci, in quanto figli del diavolo poiché solo il diavolo avrebbe potuto spingere un bianco ad aver relazioni con una donna di colore. Il trauma della madre che si sarebbe sentita marchiata per tutta la vita dal desiderio impossibile di appartenere alla razza eletta sarebbe stato ereditato dalla figlia⁹. Questi shock avrebbero potuto provocare un ritiro nella stanza del romanziere separato dalla realtà. Invece Ghermandi vuole comunicare precise esperienze: alcuni dati anagrafici della sua maturità la accreditano come nuova concretizzazione della figura del viaggiatore-artigiano-narratore tratteggiato da Benjamin in quanto si è mossa tra Etiopia e Italia e allo stesso tempo ha praticato l'artigianato, quello della riflessione collettiva sulla scrittura nel suo concreto farsi¹⁰. Per quanto ci è concesso immaginare, possiamo dire che ha lavorato in profondità come

8 Id., p. 443.

9 Si vedano le dichiarazioni dell'autrice nell'intervento all'incontro del 3.10.2015 Dal Monferrato al mondo passando per l'Etiopia al sito <https://www.youtube.com/watch?v=UWwASmpqzxE>.

10 Si veda il sito della scrittrice indicato in bibliografia.

il sedentario e in varietà come il viaggiatore: il trauma di una storia fatta di inaudita violenza l'ha spinto a una parola critica e articolata che aspira alla riflessione morale¹¹.

2. REGINA DI FIORI E DI PERLE: LE MOLTE VOCI DI UNA CANTORA

Passiamo ora alla proposta di lettura del romanzo *RFP*. Pubblicato nel 2007, ricostruisce la vicenda di Mahlet, una ragazza etiope che trascorre parte della sua esistenza nel Corno d'Africa, in Etiopia, tra Addis Abeba e Debre Zeit, per poi trasferirsi in Italia centrale a Bologna dove avrà la possibilità di studiare nella lingua dell'antico dominatore senza tuttavia allentare i contatti con la comunità di origine che visiterà in occasione della morte dell'amato zio Yacob. Un romanzo lineare? Niente affatto, perché Mahlet ha un ruolo speciale nel gruppo familiare allargato cui appartiene: da piccola è bambina curiosa che, fingendosi occupata nei suoi giochi, origlia i discorsi e le chiacchiere dei grandi, guadagna la simpatia e la fiducia dei tre anziani di famiglia, in particolare di Yacob che prevede per lei il ruolo di cantora della loro storia; allo stesso tempo la piccola vive un'infanzia ricca di relazioni con coetanee e diverse persone del quartiere in cui abita; da grande diventerà la cantora del suo popolo raccogliendo le storie che le raccontano altri, concedendo loro spazio nel proprio narrare. Il romanzo è quindi un mosaico di storie narrate da diverse istanze legate da relazioni sotterranee che il lettore dovrà dipanare con pazienza.

All'inizio del testo si assiste a un primo slittamento autoriale: Yacob racconta alla nipote la storia delle sue genti durante l'epoca coloniale italiana. Per far ciò concede alla bambina accesso alla propria stanza, infrangendo così un doppio tabù: di genere e generazionale. Infatti le stanze degli anziani, collocate in una zona isolata della casa patriarcale, erano interdette al libero accesso tanto dei giovani quanto delle donne. Per facilitare alla ragazzina il recupero dei dati più rilevanti, il vecchio Yacob appunta per sommi capi date e nomi del conflitto tra etiopi e italiani su un quaderno che verrà dimenticato e poi recuperato in un lungo lavoro anamnesticò da una Mahlet che, dopo un soggiorno in Italia, ormai matura e carica di esperienze raccolte altrove, ritornerà in patria per onorare la memoria di Yacob appena scomparso. Quindi il romanzo mette sulla carta la memoria di un popolo che i governi liberali e il fascismo avevano sottomesso col pretesto della civilizzazione, macchiandosi invece di efferati delitti ed esportando discriminazione interna ed esterna. Sì, anche discriminazione interna, perché la storia di Yacob ingloba anche la vicenda di un veneto pacifico, bollato dai suoi connazionali con l'appellativo "mona" per essersi innamorato di una etiope; conquistato alla causa del popolo oppresso non per ribellione astratta ma per concreta

11 Sulla relazione fra trauma, letteratura, concessione della parola e ascolto si veda Kopf: 2005, mentre per le motivazioni personali e etiche che hanno spinto Ghermandi alla scrittura si vedano i siti citati alle note precedenti e il colloquio con Comberiatì.

esperienza delle conseguenze del colonialismo, si sarebbe dato alla macchia e avrebbe abbracciato la resistenza contro i propri connazionali pagando, assieme alla compagna, con la morte il suo desiderio di libertà e di giustizia.

Oltre a questa ed altre storie di resistenza consegnate a Mahlet dalla bocca di Jacob e dal quaderno con gli appunti di quest'ultimo, nel crescere la ragazza raccoglie fatti diversi, al di fuori delle mura domestiche, al mercato, luogo di incontro di persone e culture diverse che ci richiama alla mente tanto il viaggiatore quanto l'artigiano di Benjamin. Nel complesso nel romanzo confluiscono le storie di uomini come Jacob, Abbaba Igirsà Salò, Farisa Alula, ma anche di donne come Woizero Bekelech, la regina Taitú e Kebedech Seyoun, patriota vedova che, dopo aver perso il marito ucciso a tradimento dagli italiani, non esita ad affiancare la cura del figlio neonato alla guida della resistenza armata al posto del consorte. Sono storie che vanno recuperate, forse per contrastare l'indole di un paese come l'Italia, in cui le persone vivono isolate e vanno di fretta:

È un paese strano. Sembra il luogo della solitudine. La gente vive chiusa nelle proprie case. Non c'è il caffè tra i vicini, non ci sono le associazioni di quartiere. Gli anziani stanno soli, i bambini non entrano ed escono da una casa all'altra, chiamandosi l'un l'altro per giocare. Gli adulti vivono come uccellini, escono all'alba dal nido e tornano la sera tardi. Tutto avviene di corsa sempre di corsa." (RFP 216)

In questo breve passo va rilevata l'insistenza sulla "solitudine", sulla vita "chiusa", sulle "proprie case", sulla negazione del vicinato, delle "associazioni di quartiere" e sugli scambi reciproci anche nel gioco: gli adulti, paragonati a uccelli, che declinati al vezzeggiativo "uccellini" assumono la dimensione di piccoli esseri indifesi, trascorrono tutta la giornata fuori di casa e rientrano solo a tarda sera in una vita fatta di corse che risultano rimarcate dal generico "tutto" e dalla ripetizione dell'azione senza virgola che avvicina l'enunciato al parlato. Se gli italiani sono uccellini, gli anziani della giovinezza di Mahlet-Gabriella, "imbozzolati negli shemmà bianchi", avevano "l'aspetto di uccelli protettori, benedicevano il caffè alle donne e osservavano tutto attorno." (RFP, 5); se gli italiani vanno di fretta, Mahlet-Gabriella si ferma per ascoltare le storie che accomunano le persone e che poi racconterà come cantora del suo popolo. Sono storie in cui le donne, lungi dall'esser soggetti passivi, hanno un ruolo importante. Inoltre sono storie che rimandano alla storia reale: infatti, come si evince dai ringraziamenti dell'autrice apposti in coda al romanzo, parte delle vicende narrate sono frutto di ricerche bibliografiche. La circolazione tra ciò che sta al di fuori del romanzo e al suo interno è resa visibile da un riassunto di parte della vicenda in un poema incastonato nel capitolo finale del romanzo: all'interno del romanzo, il poema è presentato come composizione di un *azmari*, un cantore di professione della tradizione somala, mentre

dai ringraziamenti veniamo a sapere che è opera di un “amico fraterno” dell’autrice, quindi figura reale¹². Sembra che tra il testo, l’autrice, alcuni dei protagonisti e la materia trattata ci siano rapporti di scambio: pur rimanendo Gabriella Ghermandi l’istanza narrante principale, il testo acquista un’architettura corale che rinvia a una comunità fatta di persone che non vivono isolate in stanze simili a gabbie ma stanno in comunicazione e si scambiano esperienze. Un narratore benjaminiano al femminile¹³.

3. UN CANTO PER MAMMA HEAVEN: UN INNO POLIFONICO A UNA FEMMINILITÀ EMANCIPATRICE

Passiamo ora alla lettura di *Un canto per mamma Heaven*. Si tratta di un testo relativamente breve che funge da traccia per una *performance* complessa e che ha come protagonista una donna e la scrittura nella sua forma più elementare e allo stesso tempo intensa: la firma segno d’identità e primo passo verso la conquista della parola da intendere come incruento strumento di lotta¹⁴.

Il testo è scritto e portato sulla scena da Gabriella Ghermandi che quindi si presenta come autattrice¹⁵ e prevede l’accompagnamento con musiche composte da Alessandro Sorrentino.

Il racconto (...) vuole denunciare l’assurda guerra che si disputa tra Etiopia ed Eritrea, denunciare la difficoltà che molti Habescià (così si chiama nella lingua Tigrigna e Amarigna, l’una lingua ufficiale dell’Etiopia e l’altra dell’Eritrea, il popolo etiope e eritreo) vivono nel doversi schierare da una parte o dall’altra pur provenendo da famiglie miste. Un Canto per Mamma Heaven vuole essere l’urlo di una madre che nella metafora rappresenta l’anima del popolo e della terra su cui esso vive, una madre che decide di andarsene per non dover più soffrire. Una narrazione cantata e raccontata che parte trasportando il pubblico nell’atmosfera del periodo della dittatura filosovietica di Manghstu Hailè Mariam (dal 74 al 91) e si dipana per arrivare a “mostrare” emotivamente l’attuale situazione del popolo degli Habescià. Oltre a ciò lo spettacolo vuole essere una riflessione sulla situazione che molti migranti vivono: non più accettati nella loro terra e non considerati come persone, con tutti i “naturali diritti” che ne dovrebbero conseguire, nei paesi in cui approdano. (CMH)

Nonostante la stessa autrice affermi che la narrazione avrebbe due voci, noi preferiamo leggere nel testo una voce principale alla quale si affiancano altre voci ed altri attori e attrici in senso lato con un significativo slittamento finale: la voce

12 RFP, pp. 253-254. Sul lavoro di ricerca documentaria svolto da Ghermandi per la composizione del romanzo si vedano le dichiarazioni dell’autrice in Comberiat: 2007, pp. 152-153.

13 In questa sede non è possibile indagare né la questione di genere né il significato degli spazi in RFP: per approfondimenti si rimanda a Rossi 2015.

14 Sulla relazione tra letteratura, parola, trauma e ascolto si veda l’introduzione e la bibliografia di Kopf 2005.

15 Per il senso di questo neologismo si veda Martín Clavijo : 2009, pp. 22-24.

più importante è quella di Mamma Heaven che parla della sua decisione di morire; accanto ad essa si profila quella di un uomo adulto che ricorda la sua infanzia accanto alla donna in una fase non precisata dell'esistenza di quest'ultima. Secondo i canoni delle strutture della parentela occidentali saremmo portati a pensare che si tratti del figlio naturale, ma in realtà è una sorta di figlio adottivo, uno dei bambini cresciuti da Mamma Heaven, secondo la consuetudine della famiglia allargata comunitaria "tipica di molte zone d'Etiopia dove la donna più anziana si occupa dei figli delle altre donne mentre esse sono a lavorare"¹⁶. Il periodo storico è quello della dittatura dell'uomo politico che in Italia è noto secondo la trascrizione fonetica Menghistu¹⁷, ma il racconto sembra aspirare a una validità generale per il misurato, anche se significativo, impiego di precisi riferimenti storico-geografici. Il fatto concreto attorno al quale ruota la vicenda è invece un evento che apparirebbe secondario. Si tratta di una sorta di riforma scolastica: i provvedimenti per l'eliminazione dell'analfabetismo messo in atto dal governo dittatoriale socialista del *Derg* guidato da Menghistu in Etiopia. Il testo tuttavia, in maniera sottile, mette in scena le ricadute sociali delle misure coercitive adottate per eliminare la deprivazione culturale che discenderebbe dal mancato padroneggiamento della lingua in tutte le sue potenzialità. Quindi di questione della lingua si tratta e quando si parla di questione della lingua, gramscianamente, sappiamo che è in gioco non un neutro mezzo di trasferimento di conoscenze, ma una questione di egemonia¹⁸.

Una questione di egemonia tanto più incisiva se si pensa che la misura era indirizzata a tutto un popolo senza distinzioni di età e di sesso e non alla fascia della popolazione ancora in età scolare e se a ciò si aggiunge che all'epoca dei fatti l'Eritrea non era uno stato indipendente e che al suo interno esistevano due movimenti di liberazione, uno di ispirazione mussulmana e l'altro di ispirazione laica. Mamma Heaven allarga la storia narrata, a partire dai due nuclei costituiti dalla sua decisione di morire e dalla vita nel Corno d'Africa, penetrando, attraverso le conseguenze del decreto sull'istruzione gratuita e obbligatoria per tutti, nei rapporti di forza e nella vita di un quartiere etiope, nelle feste per le spose accompagnate da tamburi; la contrastata adesione alle misure del nuovo governo si intreccia con pratiche tradizionali che alla fine portano alla salvezza di un gruppo familiare piuttosto insolito per le nostre latitudini. Ma nella lunga durata una vita fatta di costrizioni inaccettabili spinge la donna alla morte. La vicenda ricorda la figura mitologica di Antigone non solo per la presenza di un'eroina femminile e per

16 bid.

17 Oltre prenderemo in considerazione il valore che la traslitterazione di termini provenienti dalle parlate nel Corno d'Africa assume nella narrativa di Gabriella Ghermandi.

18 Si veda Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Q 29, § 3, Torino, Einaudi, 1975, p. 2346.

l'esito tragico che patisce la protagonista ma soprattutto per la rivoluzionaria abolizione dei tradizionali vincoli di parentela e per lo sfondo di guerra civile¹⁹.

Dicevamo che la vicenda si svolge a due latitudini differenti, similmente a quelle riscontrate in *Regina di fiori e di perle* ma, soprattutto per l'Italiano medio, con minor precisione topografica²⁰: da un lato, il Corno d'Africa, del quale si indovina una zona contesa tra Etiopia ed Eritrea e la cui toponomastica prende voce tramite la città di Keren²¹, e, dall'altro, un altrove in cui si troverebbe un ospedale che dispone di una sala operatoria, quindi un altrove che è centro di almeno medie dimensioni. Lungo il testo il riferimento alla città di Keren è precisato in maniera vaga solo da un punto di vista paesaggistico e climatico: si parla di un altipiano, di aria fredda e frizzante simile a quella che il soggetto, Mamma Heaven, respirerebbe nell'altrove in cui si trova affiancata più che assistita da uno dei ragazzi che ha salvato e da una ragazza di nome Ghennet a cui il giovane pare legato sentimentalmente. Ma questo lo veniamo a sapere dopo che la donna anziana col viso scavato da una malattia che è desiderio di morire, firmato il suo assenso all'operazione, è morta sotto i ferri in maniera inspiegabile per il personale sanitario.

Nella prima parte della vicenda le donne sono protagoniste assolute. Anzitutto si presentano in primo piano e sulla scena con la figura principale, Mamma Heaven: ma lo sono anche sul piano della storia narrata, visto che Mamma Heaven apre il suo monologo con la declinazione della sua genealogia tutta al femminile seguita immediatamente da ferma dichiarazione di intenti ben rilevata dalla spaziatura tipografica²². Ecco il testo:

Io Heaven figlia di Hagosà, figlia di Berchtì, figlia di Haimanot, figlia di Muluwork,

19 Nel corso dell'esposizione faremo riferimento all'interpretazione che Judith Butler ha dato dell'Antigone nel suo saggio *Antigone's Claim* menzionato in bibliografia: poiché un'esposizione del tenore argomentativo del saggio della filosofa non è possibile in questo luogo, si intendano i rimandi come stimolo alla riflessione. Gli italianisti non si stupiscano per la mancanza del nome di Alfieri: l'orizzonte problematico all'interno del quale si muove il tragediografo astigiano è diverso da quello nel quale ci pare si possa collocare tema e postura di Ghermandi; inoltre l'Antigone di Alfieri perde il suo significato se la si isola dal *Polinice*. Su questi temi si vedano Luciani : 2003 e Masiello : 2003. Per una panoramica sulle declinazioni del mito di Antigone si veda invece Steiner : 1984.

20 Tutte le notizie relative alla cultura, alla storia e alla topografia etiopica sono ricavate da voci dell'*Encyclopedia Aethiopica* (EA) menzionata in bibliografia e di cui si darà ragione solo se di qualche rilievo.

21 Keren, Kärän, secondo EA, e Cheren secondo la toponomastica coloniale italiana, era il secondo centro dell'Eritrea: una città multietnica e multiconfessionale che conobbe particolare sviluppo durante l'occupazione italiana. Da rimarcare come, nonostante quest'ultimo dato, sia rimasta poca traccia nella memoria collettiva italiana di questa località e come quindi la menzione nel testo da parte di Mamma Heaven siapregna di rivendicazione post-coloniale.

22 Estendendo la linea interpretativa di Camilotti: 2012, pp. 148-159, si può dire che Ghermandi non solo in RFP ma anche CMH inverte la prospettiva coloniale di Flaiano che in *Tempo* di uccidere aveva rappresentato la donna africana secondo lo sguardo oggettivante dell'europeo: non solo la donna agisce, come nell'episodio di RFP, ma anche prende la parola e rivendica una propria genealogia infinita. Sul significato dell'assunzione della parola ritorneremo oltre.

figlia di Hirut, figlia di Marta, figlia di Samrawith, figlia di ..., figlia di ...
Ho deciso di seguirlo.
Mi avvolgeva da tempo. (CMH)

Anche se il testo non dà indicazioni di regia, i doppi punti di sospensione devono corrispondere ad altrettante pause che possono far intendere sia che l'elenco potrebbe proseguire, presumibilmente secondo la medesima linea di genere, sia che c'è urgenza di dire altro. Da notare che per chi padroneggi l'italiano o altra lingua europea i nomi riportati non tradiscono il genere se non per la ripetizione della parola figlia e per il nome Marta, che tuttavia compare solo alla penultima posizione della serie; questo stesso nome, oltre a rimandare tramite etimologia, non palesata dal testo, all'idea di signora e padrona²³, ci fa supporre che le donne vengano nominate tramite i loro nomi propri senza menzione dei nomi del gruppo familiare da cui provengono e ciò dà l'impressione di un gruppo familiare allargato in cui tutti sono dotati di una propria forte individualità. Riassumendo si può dire che ciò che viene narrato si presenta come la storia di perentoria affermazione di una donna che si inserisce in una genealogia di donne che provengono da latitudini in cui l'italiano non è la lingua veicolare normale, anche se sotterranei canali assicurano collegamenti segnalati dal nome proprio Marta, familiare alla tradizione giudaico-cristiana. Si tratta quindi di una storia di rivendicazione (*claim*) a una genealogia differente che può ben esser avvicinata alla postura della Antigone di Butler.

Il breve monologo è il resoconto di un'iniziazione alla morte, in parte, anticipata da un dimagrimento che riduce il capo a qualcosa che somiglia a un teschio e, in parte, sottolineata dalla ripetizione del verbo "preparare" nel breve volgere di quattro righe. Ma leggiamo il testo:

La sua mano si è mossa in un gesto di tenerezza "Signora Heaven, non abbia paura. Oggi la operano così una volta per tutte capiamo cosa la fa deperire a vista d'occhio. Dopo potrà tornare a casa". Avrei voluto dirglielo che il motivo era lui, l'inagguantabile desiderio di morire, che mi ha prosciugato per prepararmi a seguirlo. Un male che nessun medico avrebbe potuto trovare o fermare, invece ribadì "Io oggi vado via" e lei spazientita "Basta con queste sciocchezze. Ora ci prepariamo". (CMH)

Non sfugga che, se nella prima occorrenza del predicato *preparare* Mamma Heaven è oggetto, nel secondo è soggetto incluso in un noi affettivamente connotato. Il carattere oggettivante della prima occorrenza di *preparare*, sottolineata dal pronome soggetto *lui*, è solo apparente; l'entità preparante è il desiderio che alberga nel soggetto e quindi si tratta di una istanza che più che alienazione del soggetto tradisce una spaccatura nel soggetto stesso. La spaccatura è risolta attraverso la volitiva assunzione del desiderio

23 Rosa e Volker Kohlheim: Das große Vornamenlexikon, Mannheim, Dudenverlag, 32007, p. 290.

di morire per un male che i medici non possono trovare e che è espressa dal predicato *ribadire* e dall'enfatico uso del soggetto di prima persona singolare col quale si era aperto il monologo. La seconda occorrenza di *preparare* sembrerebbe aprire uno spazio di condivisione attraverso una prima persona plurale che crea una minima comunità potenzialmente animata da comuni intenti la cui realizzazione peraltro riguarda prevalentemente la paziente; infatti il riflessivo o riguarda solo Mamma Heaven oppure ha significato diverso per i due soggetti, visto che l'anziana signora dovrebbe disporsi mentalmente all'operazione e piegarsi alle richieste del personale sanitario, mentre verosimilmente l'infermiera e altro personale medico predisporrebbero materialmente la paziente e se stessi per l'intervento. Lo spettatore può interpretarlo come un tentativo di coinvolgimento emotivo da parte dell'infermiera per indurre la donna a sottoporsi a un'operazione il cui fine tuttavia e singolarmente non è l'eliminazione di una patologia, ma l'individuazione della sua causa.

I luoghi sono anch'essi voci che parlano di realtà diverse. Come si diceva, l'operazione non ha buon esito. La separazione dell'anima dal corpo viene descritta prima con un uso straniante del participio *scomparsa* e poi con una metafora che precisa il dato paesaggistico sopra menzionato:

Sono scomparsa da questa vita facendomi scivolare tra le dita dei medici come la sabbia di Keren. Quella sabbia che non si trattiene e ti lascia un'impalpabile pellicola di polvere sulla pelle. Un solo attimo della loro distrazione e me ne sono scappata con la mia anima, lasciandogli sul tavolo il corpo vuoto. (CMH)

Il participio passato *scomparsa*, spesso usato nella lingua standard come eufemismo per "morto", riacquista il suo significato letterale grazie all'uso della prima persona singolare: la donna scompare da un orizzonte spazio-temporale nel quale non si ritrovava. Sul piano paesaggistico l'altipiano ora è più precisamente caratterizzato dalla presenza di una sabbia tanto sottile da lasciare una pellicola di polvere, quindi una sabbia che non offende l'epidermide. Sul piano fonetico la presenza della sibilante in scivolare, sabbia e scappata induce lo spettatore a ricercare una connessione tra i termini e la può trovare identificando la donna con la sabbia impalpabile della sua terra d'origine. La donna, nel seguito, osserva la sua dolce morte sottolineando nuovamente la dimensione spaziale visto che scappa e lo fa sorridendo, contenta e dispiaciuta di non poter comunicare ai suoi, al ragazzo cui è tanto affezionata e alla fidanzata, che non è stato Dio a strappare le radici dalla vita, ma lei stessa.

In questo punto avviene un cambio di voce. L'infermiera non si capacita dell'esito dell'intervento e il figlio adottivo, si rigira tra le mani il foglio di assenso della paziente a sottoporsi all'intervento, che porta la firma sbilenca di Mamma Heaven: la situazione induce il ragazzo ad intonare "un elogio funebre, come si faceva per gli eroi delle

battaglie, al tempo di Menelik” (CNH). Lo spettatore è portato a pensare all’elogio in forma di canto perché poche righe prima la madre ha rievocato che il figlio da bambino vinceva il pianto cantando “a squarciagola le canzoni degli eroi della guerra di Adwa”. Se all’inizio la madre si era iscritta nella genealogia biologica femminile, ora viene iscritta nella genealogia degli eroi che confermarono con le armi l’identità e l’integrità della patria contro l’aggressore e quindi acquista tratti eroici. Da notare che anche qui inserti di lingua non familiare all’italiano segnalano una storia diversa: la battaglia che significò la pesante sconfitta degli italiani è resa con un lieve effetto straniante attraverso la grafia che rende la vocale scura u con la doppia vu²⁴.

Il monologo prosegue con la rievocazione di un’emancipazione culturale voluta dall’alto che porta con sé la negazione della plurivocità. Si tratta del programma di scolarizzazione forzata prescritta dal regime etiope anche per le persone anziane che della capacità di leggere e scrivere probabilmente non avrebbero profittato se non per apporre una firma che avrebbe consentito di ottenere sussidi economici. Mamma Heaven cerca di sottrarsi al proclama che chiama tutti ai corsi serali di scrittura negandosi e segregandosi in casa: cerca di resistere alla tentazione di uscire provata dal desiderio di partecipare alle feste per matrimoni e per battesimi quindi feste della vita convocate a suon di tamburi e alle quali la donna ben volentieri si recherebbe per ballare. La donna finisce per cedere; spinta dall’attrazione viscerale per la danza, sollecitata dall’insistito rullo dei tamburi alla sua porta, esce allo scoperto, consegnandosi così all’educazione coatta.

La figura del maestro Mekonnen, a sua volta un giovane alunno, racchiude in pochi tratti la tensione della difficile convivenza per popolazioni inimate dalla ragion di stato: se non insegnerà, dovrà accettare di esser arruolato e combattere contro i guerriglieri suoi fratelli; se cercherà di sfuggire da questa tragica situazione, non gli resterà altra strada che la fuga tra i guerriglieri, finendo quindi dall’altra parte della barricata, ma rimanendo all’interno della medesima logica di conflitto. Il giovane maestro potrebbe esser costretto ad abbandonare il servizio scolastico coatto a causa di Mamma Heaven che certamente frequenta la scuola serale, ma lo fa senza rinunciare a controllare la numerosa prole della famiglia allargata che porta con sé a scuola e soprattutto conservando la consuetudine alla comunella tra donne anziane che durante le lezioni conversano “sui mali dell’età e sui rimedi con le erbe, le preghiere, i sacrifici ...” (CMH). Il trasporto della proprio parentado allargato in ambito pubblico aggiunge un altro tratto tipico dell’Antigone di Butler: la messa in discussione di forme verticali di

24 L’operazione è significativa se si tiene presente che il film del 1999 di Hailé Gerima porta l’eloquente titolo *Adwa - An African Victory*, mentre nel 2015 Igiaba Scego, altra autrice post-coloniale italiana, nel suo ultimo romanzo ritorna alla grafia *Adua* più ubbidiente alla tradizione e alla traduzione accomodante coloniale italiana. Non abbiamo elementi per valutare se Gabriella Ghermandi nella sua performance rilevi e riveli foneticamente la differenza.

parentela. Il conflitto tra la cocciutaggine istintiva di Mamma Heaven e il dovere per il quale è stato preceettato il giovane studente può esser risolto solo attraverso l'intervento dei "più rispettati Anziani di Keren" (CMH). La società patriarcale tradizionale si muove affinché la donna possa emanciparsi dalla stessa società tradizionale che non prevedeva l'alfabetizzazione²⁵:

... fecero la spola tra una casa e l'altra.
Vestito bianco, gabi sottile sulle spalle e bastone, segni inequivocabili che fungevano da pacificatori in un pericoloso scontro.
Infine Mekonnen tornò a insegnare e Mamma Heaven imparò, anche grazie alla mia continua insistenza (CMH)

Strutturalmente la voce del clan in forma astuta ha la meglio sulla logica dello Stato e quindi sembra volgere in commedia dai profondi significati politico-sociali la materia tragica dell'altrettanto politico dramma di Antigone²⁶. Ma scendiamo nelle viscere del testo. Di nuovo prende voce una parlata diversa dall'italiano: nel *gabi* intuimo una sorta di mantello. Il bianco, pur consci della relatività del codice simbolico dei colori, ci dà l'impressione di solennità e pace confermata dal ritmo di una vita comunitaria di quartiere regolata, oltre che dall'autorità degli anziani, da rapporti diretti che si riconoscono nel far spola tra una casa e l'altra.

La vicenda sfocia dunque nella conquista da parte di Mamma Heaven della scrittura e del libretto per le razioni, le quali vengono festeggiate con una serie di oggetti preceduti dall'espressività del corpo: "danze, riso, carne". La conquista della scrittura tuttavia non dà solo sicurezza dell'alimentazione: significa anche possibilità di evitare il degrado della donna da soggetto libero di scegliere la persona con la quale condividere l'atto sessuale a prostituta che avrebbe dovuto concedersi a militari forse provenienti dal medesimo gruppo visto che i "padri stavano metà nell'esercito etiope e metà tra i guerriglieri eritrei e tigrini" (CMH), attivando dinamiche che possiamo immaginare simili a quelle che minacciavano di coinvolgere il giovane maestro Mekonnen:

Nei mesi più terribili della guerra, quando i soli rumori su Keren erano quelli dei cannoni (...) quando tutte le nostre madri vivevano facendo le prostitute per i militari e i nostri padri stavano metà nell'esercito etiope e metà tra i guerriglieri eritrei e tigrini (...) Mamma Heaven ci portava via, ad Asmara. Otteneva i lasciapassare per

25 Effettivamente durante l'epoca della rivoluzione si registrarono conflitti legati al fatto che il nuovo ordine violava consolidate consuetudini come la concessione del diritto di parola solo agli anziani in quanto dotati di esperienza. Si veda EA, s.v. Gerontocracy. Con queste conoscenze di fondo il monologo si potrebbe presentare quindi come una proposta della una revisione della tradizione nel rispetto della stessa.

26 Uno degli obiettivi del saggio di Judith Butler sull'Antigone è sottolineare il carattere profondamente politico del dramma di Sofocle contro le interpretazioni che vorrebbero addomesticare la voce e l'azione di Antigone.

superare i blocchi militari riempiendo moduli con decine di firme e firme e firme.
Firme che ci hanno salvato la vita.

La firma dava a Mamma Heaven la possibilità di ottenere salvacondotti che portarono in salvo all'Asmara la famiglia allargata che accudiva con affetto.

Alla fine scopriamo che la causa del desiderio di morte di Mamma Heaven è da ricercare in una profonda disarmonia dovuta alle divisioni etniche:

Ho deciso di morire. Sai, su questa terra non ho più posto. In Eritrea non mi fanno entrare perché i miei genitori sono Etiopi, in Etiopia non mi fanno entrare perché sono nata in Eritrea. Qui ...! Qui lo sai com'è. Non sono considerata come un essere umano con tutta la sua dignità. Al massimo posso esser considerata con umanità "una brava donna di servizio". Non ho un posto e la mia terra la posso raggiungere solo con il pensiero. Ho provato dolore. Troppo dolore per la nostra terra cosparsa di sangue, costretti a vivere come nemici, noi fratelli, figli di un'unica madre, una signora di tremila anni, la Terra degli Habescià. Ho provato troppo dolore per non avere un luogo da chiamare casa e così ho deciso di andarmene e di venire di qua. Sono sicura che ora una casa la troverò. Voglio andare a vivere ad Ankobar, la terra dei miei avi. Forse ora troverò Pace.

Come non leggere in queste righe non solo la critica alle assurdità delle guerre tribali inter-etniche, ma anche una eco della critica dell'astrattezza dei confini tracciati sulla base del reticolo delle coordinate geografiche che fin dai tempi del trattato di Tordesillas del 1494 per la spartizione di un Nuovo mondo non ancora cartografato giunge allo *scramble for Africa*, passa per la conferenza di Berlino del 1884-5 e sopravvive anche ai giorni nostri? Il recupero formale della fonetica originale di ciò che i colonizzatori di un tempo chiamarono Abissini può esser interpretata, dopo la riscrittura di Adua in Adwa, come un ulteriore e più forte atto di *writing back* di fronte alla presunzione della cultura occidentale e indica nella stessa direzione della protesta sostanziale appena commentata: infatti il termine Habescià, presente con modeste modulazioni nella lingua ge'ez, in amarico e in tigrino, indica, più che un'etnia omogenea, un gruppo di popoli caratterizzati dall'uso di lingue imparentate e da contiguità territoriale e quindi, pur senza riconoscibile marca esplicita nel testo, può ben fungere da emblema di una convivenza corale unitaria pur nella diversità²⁷. La menzione di Ankobar, città che per un periodo di tempo durante l'epoca coloniale fu il centro politico più importante del Corno d'Africa ma che, a quanto sappiamo, mai si sedimentò in forma diffusa nell'immaginario coloniale italiano, risponde implicitamente a chi, oltre a sovrapporre la propria fonetica a toponimi ed etnonimi, impone la voce della propria geografia disegnando la mappa politica attorno ai centri di interesse per l'impero coloniale e

27 La storia dei termini *abissinia* è tormentata: come il toponimo "Terra di Pwnt / Punt", intorno al secondo millennio prima di Cristo, probabilmente indicava una regione compresa tra l'attuale Yemen e il Corno d'Africa; inoltre la sua storia si intreccia con quella di Etiopia. Cfr. EA, s.v. *abyssinia* e *pwnt*.

ignorando completamente la cultura e le strutture materiali locali²⁸. Infine il fatto che si parli di terra e non di stato o paese contiene tratti semantici che rimandano al suolo come base per la generazione di vita che in certo modo era stato anticipato da Mamma Heaven quando aveva motivato la sua ostilità all'educazione forzata sostenendo che in lei non poteva "germogliare" alcun frutto. La pratica smentisce la perplessità espressa tramite metafora biologica e la protagonista lo conferma nella chiusa.

Siamo a poche battute dalla fine della performance. Mamma Heaven parla con la fidanzata del figlio adottivo e le chiede di comunicare a questi che lui aveva ragione nell'invitarla ad imparare a scrivere e insiste affinché gli faccia sapere che lo dice ridendo con "un riso lieve che sale (...) dal diaframma" (CMH), un riso viscerale, diremmo noi, come la voglia di danzare e di abbracciare i mille colori della vita. Il volto della madre è ora ritornato florido e la donna saluta la ragazza con frasi che mescolano l'italiano a frammenti in una lingua diversa²⁹. Una donna consegna a una donna un messaggio di speranza che passa attraverso la scrittura cominciando da quella che viene utilizzata per affermare la propria identità: la firma. Questo messaggio deve arrivare attraverso Ghennet al soggetto maschile che per primo aveva sostenuto la necessità dell'affermazione attraverso la scrittura.³⁰ Potremmo interpretare l'ultimo passo come un'implicita dichiarazione di poetica pronunciata da una donna e indirizzata a una donna affinché la comunichi a un uomo cioè una dichiarazione che travalichi i limiti di genere e che ponga la lingua al servizio dell'affermazione pacifica della propria identità al fine di godere dei più elementari beni della vita: il proprio corpo, che deve muoversi al ritmo della danza e non concedersi ad altri in forme alienanti, e la comune consumazione del cibo. Ormai passato ad altra vita, il soggetto femminile di questo imperativo etico invita a un dialogo tra le generazioni, i generi e i popoli: questo il messaggio che percorre l'intonazione di un canto corale rispettoso delle individualità nonostante sia una la voce che leva e dirige le linee melodiche delle singole voci.

4. UNA PERFORMATIVITÀ MODULATA

28 Per la relazione tra cartografia e rappresentazione letteraria si veda Stockhammer: 2007, pp. 50-57 e 71-79. Per quanto riguarda l'importanza di Ankobar e la conservazione del suo carattere rurale nonostante la relativamente alta densità di abitanti (10000) e il peso che ebbe come centro politico della regione del Säwa si veda la voce Ankobär in EA. Se la vocazione rurale della località sia presente nell'apposizione "mia terra" non può esser detto dato che il tema non viene ripreso nel testo.

29 Sulla relazione tra vocalità, maternità, unicità e distinzione si veda Cavarero : 2003, pp. 181-230.

30 Si rimanda ancora a Judith Butler : 2001 per la connessione di azione, performance, fondazione e postura politica.

I due testi, da noi esaminati con diverso grado di profondità, si caratterizzano per la messa in scena della revisione del passato coloniale italiano³¹: voci narranti vengono accolte nei testi di Gabriella Ghermandi che in questo modo non solo scrive contro la versione della recente storia della politica estera italiana che ufficialmente ha avuto corso legale e ha determinato l'immaginario collettivo italiano, ma scrive dando voce a coloro che non hanno avuto la possibilità di esprimersi.

Dai ringraziamenti del romanzo sappiamo che l'autrice, lungi dal ritenere che il romanzo sia solo opera sua, si propone come raccogliitrice di voci che si sono costituite in una variegata e spontanea collaborazione coordinata dalle intenzioni dell'autrice: un amico dona *Tempo di uccidere*, un'amica ha spronato, lo storico Nicola Labanca ha fornito spiegazioni di carattere storico-militare, ma soprattutto, diciamo noi, ci sono "l'amico fraterno Zeleke Eresso" che ha "scritto le lettere di Bekelech in amarico (...) e l'amico fraterno Gebre Iasu Gofru per aver(mi) composto in amarico il poema conclusivo." (RFP, 253). Il testo si presenta come *performance* collettiva che si sostanzia di racconti cui l'autrice ha prestato ascolto e penna, dando loro rilievo secondo la logica della prospettiva esistenziale e autoriale di Mahlet.

Anche la narrazione teatrale mobilita più soggettività su più piani. Abbiamo già rilevato come al suo interno ci siano diverse voci che presentano diverse istanze di liberazione. Oltre il piano enunciativo lo spettacolo vede la partecipazione di musicisti provenienti da varie tradizioni culturali che con il loro colore musicale contribuiscono a uno spettacolo corale; anche il pubblico ha una sua funzione perché non è solo spettatore passivo, ma anche come fruitore compartecipe della cultura rappresentata che si suppone venga distribuita da altri agenti-attori, che vanno a moltiplicare il numero delle voci presenti nell'operare di Ghermandi. Lo spettacolo

... si svolge con canti e accompagnamento musicale. Nel mezzo dello spettacolo, quando nella storia *Mamma Heaven* raggiunge l'obiettivo e impara a firmare, c'è un momento di condivisione del pane tradizionale etiope con il pubblico. Se esistono le condizioni alla fine dello spettacolo si serve anche il *The* con le spezie. Il racconto è preceduto da una piccola narrazione sulla famiglia di Gabriella Ghermandi, italo-etiope, del periodo del colonialismo italiano e dalla legge sul Madamismo che divise la sua famiglia, del suo arrivo in Italia alla fine degli anni 70 e della sua presa di consapevolezza della sua appartenenza all'Etiopia e all'Eritrea.³²

della voce si perpetuerebbe, secondo Cavarero anche nel più autorevole rappresentante del pensiero della *differance*, in Derrida che condannerebbe la voce come scenario dal quale nascerebbe la metafisica della presenza: ma secondo la

31 A proposito di messa in scena val la pena leggere De Franceschi : 2013 su cinema italiano e questione post- coloniale

32 Dalla presentazione dello spettacolo nel sito di Gabriella Ghermandi (ultima consultazione 24.02.2016).

filosofa italiana si tratterebbe di una voce fittizia in quanto Derrida tematizza la voce che ascoltando se stessa è presente a se stessa. Cavarero traccia una linea di pensiero alternativo a quella or ora delineata rilevando Eco, toccando il melodramma e la sua accentuazione della materialità della voce non significante e passando per Stefan Rosenzweig e Emmanuel Levinas, che, per vie diverse metterebbero al centro della loro riflessione la parola contro il pensiero astratto, il primo, e il volto dell'altro, il secondo. Secondo Cavarero tuttavia si dovrebbe andare oltre e giungere a un riconoscimento della voce e soprattutto della voce individuale della madre; una voce che sa coniugare ritmo, musica e semantica nel rapporto individuo col figlio³³. Nel testo di Gabriella Ghermandi troviamo una madre che rompe con le categorie di parentela tramandate dalla tradizione patriarcale occidentale: una madre che parla con i figli adottivi e soprattutto che consegna alla figlia adottiva il suo invito a lasciare la propria inconfondibile traccia, una traccia che destabilizza l'ordine costituito.

Si potrebbe sostenere che la visione presentata da Ghermandi sia ottimistica e che il racconto si risolva in un astratto imperativo etico: conquistate la parola e vi emanciperete! Tuttavia non si deve dimenticare che il testo lavora per rapide pennellate cariche di una storia cui solo allude, come i conflitti sanguinosi e umilianti per un confine che non si può tracciare per i millenni di storia di una solida terra madre per quanto fine come sabbia, che, se riattivassimo l'etimologia di Marta-Signora-Padrona, vuole ridiventare padrona di se stessa. L'autrice, attrice, cantante mette in scena una vicenda alla quale il pubblico è chiamato a partecipare di pancia, seppur in misura minima. Seguendo la tipologia del narratore proposta da Benjamin, nella narrazione di esperienze ci si potrebbe aspettare una penetrazione più profondità nella vita del popolo degli Habesciá; quale tipo di esperienza e quale ammaestramento possiamo trarre quindi dalla *performance* di Gabriella Ghermandi? Anzitutto, sul piano della forma, possiamo ricavare la riattivazione della funzione del narratore come traduttore di esperienze all'interno di una cerchia i cui membri sono caratterizzati da una prossimità spaziale, che Benjamin, nel saggio da noi menzionato, dava per perduta; mentre, in secondo luogo, sul piano dei contenuti la scarsità delle determinazioni di luoghi e persone, che può lasciare perplessi, forse può esser intesa come un invito rivolto al pubblico affinché proceda nella direzione avviata dall'autrice in un'autonoma ricerca di mezzi per fluidificare confini attraverso la conquista della parola.

Forse oggi più che mai appare urgente ascoltare traduttori di esperienze che viaggino tra diversi orizzonti e aprano la strada verso la profondità di diverse culture e pare che

33 Si rimanda a Cavarero : 2003, pp. 189-199, ma, pur nella discutibilità o parzialità dell'interpretazione del mito di Eco e del melodramma tutto il testo è importante dal nostro punto di vista. Convincente il capitolo conclusivo su Derrida, che contiene una riflessione sul nome proprio che andrebbe sviluppata e che comunque offre la possibilità di rilevare ulteriormente il valore del significato della propria firma come segno di identità politica in contesto di guerra civile.

uno strumento particolarmente efficace sia l'oralità corale; nel caso concreto da noi analizzato, una maggior articolazione dei contenuti e una ricorsività che porti a un più chiaro ispessimento di oggetti-chiave esporrebbe il lettore a un più sicuro viaggio dall'*intentio lectoris* al gioco tra *intentio operis* e *intentio auctoris*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV., *Encyclopedia Aethiopica*, Wiesbaden, Harrasowitz, 2003-2013.

Asmuth, B., "Monolog, monologisch", *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, edito da Gert Ueding, Vol. 5, Niemeyer, Tubinga, 1972, colonne 1458-1476.

Barbarulli, C. e Ghermandi, G., *In Etiopia condividiamo le narrazioni* Internet. 19-04-16. <<http://www.societadelleletterate.it/2013/04/3473/>>.

Benjamin, W., "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows" (1936), *Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften*, II, 2, Francoforte s. M., Suhrkamp, 1991, pp. 438-65.

Butler, J., *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*, New York, Columbia University Press, 2001.

Camilotti, S., *Ripensare la letteratura e l'identità. La nuova narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, Bologna, Bononia University Press, 2012.

Cavarero, A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2013.

Comberiat, D., *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, Roma, Caravan edizioni, 2009.

De Franceschi, L. [a cura di], *L'Africa in Italia. Per una cronostoria postcoloniale del cinema italiano*, Roma, Aracne, 2013.

Ghermandi, G., Internet. 19-04-16. <<http://www.gabriella-ghermandi.it>>.

Ghermandi, G., intervento all'incontro "Dal Monferrato al mondo passando per l'Etiopia", 3 ottobre 2015, Internet. 19-04-16.

<<https://www.youtube.com/watch?v=UWwASmpqzxE>>.

Ghermandi, G., *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007.

Ghermandi, G., Un canto per Mamma Heaven, Internet. 19 04-16. <http://www.gabriella-ghermandi.it/?qq=spettacoli:un_canto_per_mamma_heaven>.

Gnisci, A., [a cura di], *Nuovo planetario italiano, Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina (En), Città Aperta, 2006.

Kopf, M., *Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djebar und Yvonne Vera*, Francoforte s. M., Brandes & Apsel, 2005.

- Luciani, P., "Cose d'affetto e terribili: l'Antigone", *La rassegna della letteratura italiana*, anno 107, serie IX, N. 2, luglio-dicembre 2003, pp. 467-479.
- Martín Clavijo, M., *El monólogo en el teatro de Stefano Benni*, Siviglia, ArCiBel Editores, 2009.
- Masiello, V., "Il Polinice e la fondazione della problematica tragica alfieriana", *La rassegna della letteratura italiana*, anno 107, serie IX, N. 2, luglio-dic. 2003, pp. 457-466.
- Moll, N., "Migrantenliteratur in Italien und in Europa: Modelle im Vergleich", *Neohelicon*, XXXV, 2008 (a), 1, pp. 73-82.
- Moll, N., "Il rinnovamento viene da "fuori"? L'apporto degli scrittori migranti alla letteratura italiana contemporanea", in Camilotti Silvia [a cura di], *Lingue e letterature in movimento. Scrittrici emergenti nel panorama letterario contemporaneo*, Bononia University Press, Bologna, 2008 (b), pp. 29-46.
- Moll, N., *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*, Bologna, Pàtron, 2014.
- Portelli, A., *Regina di fiori e di perle. Gabriella Ghermandi*, Internet. 24-02-16. <<http://alessandroportelli.blogspot.co.at/2008/05/regina-di-fiori-e-di-perle-gabriella.html>>.
- Rossi, M., *Il nome proprio delle cose. Oggetti narranti in opere di scrittrici postcoloniali italiane*, Francoforte s. M., Peter Lang, 2015.
- Sinopoli, Franca, [a cura di], *Postcoloniale italiano: tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013.
- Steiner, G., *Antigones*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1984.
- Stockhammer, R., *Kartierung der Erde*, Monaco, Fink, 2007.