

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. María Burguillos Capel (Universidad de Sevilla)  
Dra. Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca)

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 Maya

#### 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. María 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 Prosenec, 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



REVISTA INTERNACIONAL

**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.

Este número se titula "Mujeres en escena"

This issue is titled "Women on stage"

**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.



## ÍNDICE

*Lilith o Beatrice: la mujer en el Fin de siglo. Arquetipos femeninos dannunzianos y su difusión en el Modernismo*

7

Assumpta Camps

*La filosofía postestructuralista feminista: desarrollo de la identidad de la académica mexicana como una práctica educativa de la investigación*

23

Judith Castañeda Mayo

*Non soltanto parole: las máscaras de Mina*

56

José Luis Espinosa Sales

*Virtud femenina e ilustración. El caso de la bella Selvaggia de Carlo Goldoni*

66

Mónica García Aguilar

*El lenguaje escénico de Letizia Russo*

77

Fausto Díaz Padilla

*El amor maternal tras una máscara: Ama rosa Guillermo Sautier Casaseca y Rafael Barón, novela, teatro y cine*

90

Julia María Labrador Ben

*La polémica sobre las artistas plásticas en la literatura y los escritos de mujeres en la España del siglo XX*

101

Pilar Muñoz López

*Boccaccio 70. Imágenes y representaciones de la mujer en el cine italiano*

121

Laureano Núñez García

*Análisis de los personajes femeninos en las tragedias de Vittorio Alfieri*

132

Inés Rodríguez Gómez

*Las mujeres del renacimiento italiano y el teatro: Un espacio de emancipación*

Isabel Rubín Vázquez de Parga

142

*La figura de la mujer en el cine de Almodóvar*

María Mar Soliño Pazó

155

*Las creadoras de escena, y el voyeur. Nuevos formatos en clave de mujer, que asaltan los escenarios madrileños*

Julio César Jiménez Castro

163

*Así se llaman las mujeres del teatro de Goldoni*

Teresa Gil García

182

*Platone e la femme fatale: Il personaggio di Antinea ne l'atlantide di Pierre Benoît*

Davide Bidalli

197

*Il caso Lella Costa*

Loreta De Stasio

209

*Maschere femminili verghiane tra narrativa e cinema*

Dora Marchese

221

*Malìa di Luigi Capuana. Il germe della modernità in "un caso di passione patologica"*

Laura Marullo

230

## LILITH O BEATRICE: LA MUJER EN EL FIN DE SIGLO. ARQUETIPOS FEMENINOS DANNUNZIANOS Y SU DIFUSIÓN EN EL MODERNISMO

LILITH OR BEATRICE: WOMAN IN THE TURN OF THE CENTURY. FEMALE  
DANNUZIAN ARCHETYPES AND THEIR DIFFUSION IN MODERNISM

Assumpta Camps  
Universidad de Barcelona

### RESUMEN:

Gabriele D'Annunzio fue un conocido escritor y político italiano que introdujo en la literatura italiana el personaje de femme fatale, una mujer que representa la belleza y la sensualidad, cualidades que utiliza para dominar al hombre. Frente a este término encontramos la femme fragile, caracterizada por su entrega y sumisión. Este artículo pretende analizar estos dos arquetipos femeninos en la obra de D'Annunzio y su importancia en la literatura posterior.

### PALABRAS CLAVES:

Dannunziano, femme fragile, femme fatale, Gabriele D'Annunzio.

### ABSTRACT:

The purpose of this paper is to underline Gabriele D'Annunzio was a well-known Italian writer and politician who introduced the character of femme fatale in the Italian literature, a woman who represents the beauty and the sensuality, qualities which are used in order to control the man. Facing this term, we can find the femme fragile, characterised by her service and devotion. This article aims to analyse these two female archetypes in the work of D'Annunzio and their importance in later literature.

### KEY WORD:

Dannunzian, femme fragile, femme fatale, Gabriele D'Annunzio.



“Femme fragile” vs. “femme fatale”

“Nunca como ahora las mujeres han tenido tan acusado aspecto de largas flores en sus tallos, o de maravillosas serpientes erguidas”  
Jean Lorrain, Femmes du 1900.

El escenario literario y artístico finisecular nos presenta la oposición entre dos tipos femeninos bien definidos que se presentan en múltiples versiones y recreaciones: la mujer angelical y la mujer fatal. La oposición, herencia de la época isabelina aunque recuperada por el Romanticismo, se consolida como tipo (es decir, como suma de clichés) con Th. Gautier, estructurando la representación de la mujer en la literatura y las artes plásticas durante el Simbolismo-Decadentismo, hasta el punto de trascender a la vida cotidiana de la época.

El primero en hablar de «femme fatale» fue Mario Praz en su ya clásico ensayo *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. En él se refería a esa asimilación de Belleza-Muerte de impronta victorhuguiana, a esa recreación de la belleza letal, profunda, terrible, pero también fecunda, a menudo cubierta por el manto de las sombras, que los románticos convirtieron en el tipo de la «belleza turbia» o «contaminada». Fascinados por la «belleza contaminada», la transformaron en un ídolo, como trasposición femenina del héroe byroniano que se había consolidado unos años antes. El Decadentismo heredó, como decíamos, esta visión de la «belleza turbia», pero la enriqueció con una sensibilidad propia, orientada no tanto a sorprender al lector como a sacudirlo moralmente (como también haría magistralmente Baudelaire, por ejemplo), mostrando una complacencia por lo horrendo a nivel moral y a menudo también estético y hasta fisiológico, dada su atracción por los cadáveres, vampiros y la belleza pútrida en general. En este sentido, se podría decir que el Decadentismo a menudo “petrarquiza” sobre lo horrendo, atraído por una fascinación por lo femenino que se percibe siempre como un elemento diabólico, y donde el ideal erótico se combina con lo exótico, a menudo de carácter orientalizante. Por tal motivo, el escenario bizantino resulta recurrente en la representación de la “femme fatale”, tanto en la literatura como en las artes plásticas. La mezcla de voluptuosidad y misticismo, tan característica en el fin de siglo, corresponde, de hecho, al éxtasis del exotista, siendo el exotismo una proyección fantástica de una necesidad sexual, como se puede apreciar en múltiples ocasiones en Th. Gautier o en G. Flaubert, entre otros. Este “eterno femenino” encarna, a su vez, el Hado para la figura masculina en el fin de siglo. Sugiere una sutil mezcla de voluptuosidad y muerte que se hallaba ya evocada por J. Keats (*Oda al ruiseñor*), la cual se enriquece con el exotismo estetizante de la segunda mitad del s. XIX proyectándose sobre la representación de un ídolo femenino de belleza fatal para el hombre. Ampliamente presente ya en Gautier y en Flaubert, se desarrolla plenamente en los prerrafaelitas y en Swinburne, para pasar luego a

nutrir las recreaciones de Walter Pater, Oscar Wilde o D’Annunzio, quien finalmente lo introduce (no sin trivializarlo en gran medida) en la literatura italiana finisecular.

Las representaciones de la “femme fatale” insisten en su sensualidad y su gran experiencia sexual, pues acumula el saber del mundo, siendo una recreación de la Elena de Troya. No sólo evoca los placeres mórbidos y sacrílegos de un erotismo perverso que trae la perdición al hombre, sino también ciertos rasgos y características físicas que la definen y se hallan habitualmente presentes en todas sus manifestaciones. Así, por ejemplo, destaca su voz, profunda e insinuante, su mirada, fría y cruel, su desdén, su ironía, y hasta su ira (contra el poeta, por ejemplo), su enigmática sonrisa (el referente es la inquietante y ambigua “Gioconda” de Leonardo da Vinci), o su sádica risa, la palidez de su rostro (donde destaca una boca singularmente roja que evoca la sangre). Se halla a menudo envuelta en rosas sensuales, cubierta de perfumes y joyas, y rodeada de una decoración suntuosa y bizantina, exuberante como ella misma: es una diosa. Pero por encima de todo destaca por su movimiento (por contraste con el estatismo de las representaciones de la “femme fragile”), por lo que a menudo se combina su representación con la imagen de la serpiente, el fuego o la danza. “La belle dame sans merci” es un ídolo eterno de una belleza enigmática de voluptuosidad inaferrable, que atrae al hombre igual como puede atraer el abismo, seductora y satánica (como lo fue el héroe byroniano del primer Romanticismo), equívoca y perversa, nueva encarnación de Lilith, que se enriquece en el fin de siglo con la aportación de Sade (a partir de los *Poems and Ballads* de Swinburne). Al combinar sensualidad y animalidad a menudo se la representa a través de una criatura híbrida (esfinge, como en *The Sphinx* de O. Wilde, quimera, harpía, sibila, sirena, gorgona o medusa); o bien como tarántula, serpiente o vampiro. Mito ambivalente, en el que se combinan vida y muerte, es la llama que atrae y destruye a la vez, proyección de un deseo masculino sometido al canibalismo sexual de la mujer.

Ante el ídolo de la “femme fatale”, el hombre se representa en el fin de siglo como un joven inexperto, invirtiéndose la relación tradicional hombre-mujer: del carácter sádico y el rol activo del héroe byroniano pasamos a la complacencia en el masoquismo y la adopción de un rol pasivo respecto a la mujer-diosa, donde se evidencia la obsesión por la figura del andrógino que caracteriza el fin de siglo. Todos los rasgos de la “femme fatale” contribuyen a perfilar esta relación asimétrica entre los sexos, por la cual se acentúa la definición en negativo del hombre finisecular no sólo como joven e inexperto (antítesis de la “belle dame sans merci”, mujer que acumula toda la experiencia del mundo), sino claramente como “powerless victim” frente a ella.

El interés por el otro polo de la dicotomía que presentábamos al inicio, la “femme fragile”, surge algo más tarde y se desarrolla a partir del prerrafaelismo inglés. Representa un tipo femenino de pureza inmaculada, caracterizado por la bondad, la

sumisión, la devoción, el espíritu de sacrificio y de renuncia: es la redentora, la mujer ideal, de aspecto angelical, representada habitualmente con una larga cabellera y talle esbelto, como un lirio. A diferencia del otro tipo, en ella predomina la impresión visual antes que su psicología, la representación estática antes que su movimiento. Es sobre todo heredera de la tradición artística de los primitivos (a menudo el autor la presenta a través de referencias anteriores a Raffaello de Sanzio), como Leonardo da Vinci, Botticelli o Donatello, así como los poetas del Duecento o el Trecento. Lirios, guirnaldas de flores (como en la "Alegoría de la Primavera" botticelliana), y jardines bucólicos la rodean; gráciles cabelleras rubias, castas pupilas, largas y cerúleas manos la definen; aparece envuelta en fábulas míticas, vestida de un manto plateado... Su retrato respira la candidez del lirio, la pureza de una "gélida virgo prerrafaelita", la palidez de Selene. En este tipo femenino hallamos un eco no sólo de la Beatrice dantesca, sino también de la recuperación del culto de la virgen, así como una manifestación del neoplatonismo finisecular, que se combina con la condena del materialismo positivista contra el que reacciona una parte del esteticismo ruskiniano de finales del siglo XIX, difundiéndose ampliamente en el Decadentismo.

Entre la "donna angelicata", de pureza inmaculada, y la belleza cruel y perversa de "la femme fatale" que arrastra al abismo, entre la "femme fragile" y todas las representaciones de la "belle dame sans merci" que pueblan el fin de siglo (Hérodias, Cleopatra, Salomé, Salammbó, la Carmen de Mérimée, la Velléda de Chateaubriand, la Conchita de P. Louys, la Isabella de D'Annunzio...: crueles cortesanas y reinas de la antigüedad, famosas pecadoras, grandes seductoras...), entre Beatrice y Lilith, en fin, se halla anclado el hombre del fin de siglo, atraído, por una parte, por una sensualidad que le conduce al abismo y, por la otra, por un ideal de pureza que le brinda consuelo y redención. Entre el lirio y la serpiente, la mujer finisecular, vista a través del filtro masculino, rehúye representaciones realistas para convertirse en un símbolo, en sentido junguiano, reflejando una relación del hombre con la alteridad femenina que resulta altamente literaturizada y maniquea, anclada en tópicos heredados y recreados a partir de la tradición.

#### ARQUETIPOS FEMENINOS EN D'ANNUNZIO

La misma dualidad entre "femme fragile" y "femme fatale", la misma dicotomía de lo femenino ante la que se sitúa el hombre, se halla presente en D'Annunzio, un autor que, además de recrear los tópicos finiseculares, los interpretó e introdujo en la tradición literaria italiana. La atracción por la voluptuosidad inaferrable aparece pronto en el escritor abruces, transformando y modernizando el fuerte sensualismo característico del primer D'Annunzio. El tipo de la "femme fatale" se verá en él enriquecido con las aportaciones de Walter Pater (en especial la sonrisa enigmática de

la Gioconda leonardesca), y de Oscar Wilde (sobre todo por el personaje de Salomé y por la esfinge, recreada en *The Sphinx*). Las primeras muestras de "la belle dame sans merci" dannunziana corresponden a las crónicas del autor publicadas en "Il Mattino" (en concreto, el 18 y 19 de enero de 1893). El motivo persiste en buena parte del D'Annunzio cronista, en escritos publicados alrededor de 1895 en "La Tribuna" y "Cronaca bizantina" que nutren de material literario a sus realizaciones narrativas y poéticas posteriores. Más tarde existen numerosas recreaciones de este tipo femenino en la obra, tanto en prosa como y dramática en verso, del abruces, pero éste se perfila ya en la Pamphila, de *Poema Paradisiaco*, personaje que recoge, una vez más, toda la experiencia sexual del mundo. El mismo arquetipo se halla recreado en *Maia*, primer libro de *Le Laudi*, recuperando la figura misma de Elena de Troya, pero mucho antes que en ella, D'Annunzio lo desarrolla en la serie poética de "las adúlteras" (que no oculta el legado de Th. de Banville), o en *Isotta Guttadauro*, como también en "Due Beatrici" de *La Chimera*, en contraposición a "Gorgon", composición que les sigue en el mismo volumen poético, entre muchos otros ejemplos. Se recrea, asimismo, en varias de sus protagonistas femeninas: Ippolita, la protagonista de *Trionfo della Morte* (novela publicada en 1890 y antes conocida como *L'Invincibile*); la Foscarina de *Il Fuoco*; la Elena de *Il Piacere*; *La Gioconda*; *Fedra*; la Comnèna de *La Gloria*; la Basiliola de *La Nave*, la Pantea del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, la Isabella de *Forse che sì, forse che no...* Todas ellas son mujeres fatales, mayoritariamente sádicas, estériles, sensuales y sexualmente activas e incluso agresivas. Todas ellas responden al prototipo de la superhembra, que se corresponde al superhombre dannunziano, de una sensualidad igualmente exacerbada, que surge en la misma época, aunque se construye, sin embargo, sobre el modelo nietzscheano. Es a principios de la década de 1890, en la etapa de composición de *La Chimera* y *Poema Paradisiaco*, cuando cabe situar la consolidación de este cliché en nuestro autor, que al incorporarlo a su obra manifiesta claros ecos de esa nueva sensualidad finisecular, ampliamente explorada por Flaubert, y enriquecida con el sadismo presente en Swinburne, donde se impone una representación de la relación entre sexos regida por el binomio "voluttà-strage".

Con todo, un rasgo distingue a la "femme fatale" dannunziana de otras representaciones finiseculares de las que deriva o con las que se vincula, en una línea clara de filiación literaria: en el tratamiento del tópico de la "belle dame sans merci" dannunziana se observa a menudo que la relación con el hombre no sólo es de fascinación y seducción del segundo, sino que la mujer utiliza la seducción para atraer al hombre y entregarle el poder, conectando por esta vía dos características fundamentales de D'Annunzio: voluptuosidad exacerbada de carácter agresivo y voluntad de dominio. En efecto, como ya señalaba justamente M. Praz:

En D'Annunzio la mujer fatal ofrece al hombre por ella fascinado el poder y el imperio: así es en *La Gloria*, así en *La Nave*, y así en *Fedra* [...] la lujuria está estrechamente ligada en D'Annunzio a la voluntad de poder. [...] D'Annunzio intensifica, por lo tanto, el motivo de la superioridad femenina: la mujer no sólo representa el principio activo en la distribución del placer, sino también en el gobierno del mundo. La hembra es agresiva, el varón vacila (PRAZ 1969, 275-276).

Este elemento, que vincula a D'Annunzio con *Le culte de Moi* de Maurice Barrès, tendrá una gran importancia en la difusión del dannunzianismo en el Modernismo, como veremos más adelante. Otro aspecto diferencial a destacar en la recreación dannunziana del tópico de "la belle dame sans merci" es que en algunas ocasiones el autor abrucesense vacila entre la "femme fatale" y la "femme fragile", sugiriendo una "coincidentia oppositorum" entre ambas que apunta a una amante ideal, síntesis de las dos. Esto se aprecia, por ejemplo, en *Il Piacere*, donde se observa por momentos el interés del autor por confundir ambas protagonistas, Elena y María, de un modo tal que supone la alternancia de su posición con respecto a la alteridad femenina, pasando de víctima a verdugo, y de verdugo a víctima.

#### MUJERES DANNUNZIANAS EN EL MODERNISMO

La difusión de la obra de D'Annunzio en el Modernismo catalán fue muy notable, como hemos tenido ocasión de tratar anteriormente, por lo que no nos detendremos aquí a considerar de nuevo este tema. Sin embargo, merece la pena estudiar la influencia que los arquetipos femeninos dannunzianos analizados arriba tuvieron entre los Modernistas, fruto de la fuerte admiración que sentían por el abrucesense, el cual se constituyó en un verdadero escritor de moda en Cataluña entre 1898 y 1914 aproximadamente. La representación dannunziana de la mujer tuvo varios canales de difusión entre nosotros. En primer lugar, cabe citar el teatro, cuya influencia se propagó ya sea a través de los comentarios de los estrenos de obras de D'Annunzio en Italia o en París; o bien directamente a partir de los estrenos de dichas obras en Barcelona (recordaremos que éstas se representaban casi exclusivamente en italiano). En segundo lugar, otro canal de difusión fue, sin lugar a dudas, las traducciones, realizadas ya fueran en castellano o en catalán, las cuales abundan entre finales del siglo XIX y principios del XX (principalmente de la obra poética, de las novelas y de algunas narraciones breves). Y, en tercer lugar, mencionaremos las imitaciones, es decir, la obra de creación de inspiración dannunziana que recrea tópicos y motivos literarios referidos a la mujer. Cinco autores destacan en la invocación de D'Annunzio en el Modernismo catalán, siendo en todos ellos importante la representación de la mujer desde la óptica finisecular. Se trata de Jeroni Zanné, Ramon Vinyes, Alexandre Plana, Josep Tharrats

y Ambrosi Carrion. En ellos se suceden las evocaciones y recreaciones de los dos tipos dannunzianos femeninos que hemos analizado arriba. En la mayoría de casos, es "la belle dame sans merci" quien suscita más interés, aunque no así en Tharrats, mucho más proclive a evocar el otro tipo femenino dannunziano. Entre todos ellos destacará, por su recurrencia y por la significación que éste adquiere, el de una de las mujeres fatales del abrucesense: Basiliola. Véamoslo por partes.

Zanné es uno de los escritores más representativos del grupo que a principios del siglo XX se reunía en torno al periódico "El Poble Català", sonetista de pro, y traductor de D'Annunzio en varias y felices ocasiones, así como dannunziano incuestionable. Se inspiró indudablemente en el escritor abrucesense para su novela, que permaneció inédita, titulada *El fill pròdig*, de evidentes resonancias dannunzianas. Ya en el título, Zanné remite directamente al abrucesense, y en concreto al D'Annunzio de las parábolas que tuvo una gran influencia en el Modernismo catalán. Además de esta resonancia, ya de por sí significativa, y del hecho que Zanné cita a D'Annunzio en varias ocasiones en la novela, lo cierto es que toda ella respira una innegable presencia dannunziana. Podríamos incluso afirmar que está escrita siguiendo fielmente la parábola que describen las tres trilogías novelescas dannunzianas, evolucionando de un esteticismo epicúreo (como el que hallamos en *Il Piacere*), hasta la culminación del nuevo héroe (como en *Il Fuoco*), en quien se confunden y entrelazan, a lo largo de la narración, ecos más o menos lejanos de Andrea Sperelli, Giorgio Aurispa, Claudio Cantelmo y, por último, Stellio Èffrena, todos ellos protagonistas masculinos de sus novelas, como es sabido. La presentación de Eugeni Leblond (el protagonista de la novela de Zanné) como un esteta refinado, de vida disoluta, que hereda, por un lado, un temperamento exuberante y, por el otro, una sensibilidad exaltada, nos remite directamente a *Il Piacere*, a cuyo recuerdo se añade toda la ambientación de la obra, así como el personaje de Aurora, su primera amante, en la que se descubre una clara "evocación helénica" que la vincula a la Elena de la novela de D'Annunzio. Cabe mencionar otros detalles de la vida de Eugeni, como sus viajes, sus aficiones, sus lecturas, etcétera, que evocan *Il Piacere*. Ahora bien, la segunda de las relaciones sentimentales del protagonista de Zanné, Blanca, apunta por momentos a otra de las novelas del italiano: *Il Trionfo della Morte*, sobre todo por la dicotomía que Zanné establece entre el héroe masculino y la mujer, dentro del maniqueísmo recurrente en el fin de siglo, reflejando la polaridad Hombre/Naturaleza, igualmente presente en *Il Trionfo...*, de claras sugerencias nietszcheanas. Con todo, la aparición de la tercera de las amantes de Eugeni, Margarida, esta vez de innegables resonancias faustianas, introduce un nuevo punto de referencia que acaba configurando una progresión moral –es decir, de Aurora a Margarida, pasando por Blanca– en la educación sentimental del nuevo héroe moderno, tal como la entiende Zanné, siguiendo el ejemplo de las tres protagonistas femeninas de *Le Vergini delle Rocce*, las cuales establecen en D'Annunzio el proceso de perfección hacia la plenitud



del superhombre. Y, en efecto, una vez muerta Margarida, Eugeni hallará en el dolor y la soledad el germen de la resurrección, alcanzando la redención a través de la expiación. La imagen final de la novela, una apoteosis del sol sobre las aguas, como símbolo de fecundación y de nueva energía, que bendice a Eugeni en su “soledad heroica”, no puede resultar más reveladora de una lectura efectiva de *Il Fuoco* por parte de Zanné. De este modo, vemos como *El fill pròdig* describe literariamente un itinerario vital y moral, que desemboca en una profesión de nietzscheanismo, siguiendo en todo momento el ejemplo proporcionado por D’Annunzio en su narrativa, de la que aspira a constituir una suerte de compendio. Para ello recurre a representaciones femeninas de inspiración dannunziana con el fin de mostrar la progresión espiritual del héroe, recreando los tipos femeninos finiseculares que hemos visto arriba.

En lo que respecta a Ramon Vinyes (el “sabio catalán” mencionado por García Márquez), dannunziano de pro en los años anteriores a su exilio a Colombia, destacan principalmente algunas de sus prosas poéticas tituladas *L’ardenta cavalcada* (1909), volumen que se abría, precisamente, con un lema del abrucesino: “*L’aspro vin di giovinezza brilla ed arde / ne le arterie umane*”. En este volumen, como en la mayor parte de la producción –ya sea poética o narrativa– de Vinyes de esos años, se aprecia una influencia de la literatura finisecular de corte perverso y profanatorio, la cual se expresa en un lenguaje arcaizante y decorativista, muy sugestivo y evocador, altamente preciosista. El significado de esta profanación, que no es otro que el de la subversión de los convencionalismos establecidos, se nos revela claramente en el lema dannunziano que abría *L’ardenta cavalcada*: todo un canto a la plenitud vital y a la fuerza sensual de la juventud. Ahora bien, el volumen no profundiza en esta línea vitalista que el lema sugiere, sino que surge, más bien, de la experimentación en el abanico de temas finiseculares: la imaginería simbolista en *Dona, un conte*; la complacencia en el sentido de profanación en *Conversa*; la voluptuosidad de los olores en *Els joves Tritons i la parella*; el naturalismo patológico en *A la llum del capvespre*; la “*delectatio morosa*” en *Herodiades* o bien en *He retrobat el perruquer Oswald*; el esplendor de las joyas sobre la piel de la cortesana en *Joiells... eboris*; el bizantinismo en *Minúscules bal·lades lluminoses*, etcétera. Un completo repertorio, como podemos ver. Su clara derivación hacia la producción teatral, que tanta importancia tuvo en su trayectoria, se produce hacia 1910 con *Al florir dels pomers* (*Apunt d’ambient*). La obra se estrenó el 13 de mayo en el Teatro Romea de Barcelona por la Compañía Borràs.

Existen dos obras dramáticas más de Vinyes que nos remiten también a D’Annunzio y que aquí nos interesan especialmente. Se trata de *L’arca i la serp* (*Poema escènic en 3 actes*), y *Llegenda de boires* (*Poema escènic en 3 actes*). Para empezar, cabe señalar que se trata en ambos casos de teatro poético, por lo que constituyen ejemplos de realizaciones que ponen en práctica las opiniones del autor sobre este tema. En el aspecto temático,

sin embargo, nos interesa subrayar aquí el referente dannunziano en algunos aspectos concretos. En lo concerniente a *L’arca i la serp*, al margen de la fuerte ambientación bizantina de esta obra y el tono bíblico omnipresente en la misma, cabe destacar el personaje de Cozbi, perfilado como una encarnación de la Basiliola dannunziana. En efecto, Cozbi aparece envuelta en velos y engalanada con joyas y perfumes, ya sea como un vampiro, ya sea como una serpiente, y es capaz de matar con sus ojos como llamas. Se trata, sin duda, de una nueva versión de “la belle dame sans merci”. Pero más interesante resulta, en nuestra opinión, la utilización que Vinyes hace del tópico, similar a la que se aprecia en la Basiliola dannunziana presente en la tragedia *La Nave*. En efecto, la confrontación entre Cozbi y Moisés por el liderazgo del pueblo de Israel se convierte en una lucha dialéctica de carácter simbólico, recurrente en toda la pieza teatral, entre la lujuria y la virtud, la cual se asimilará “tout court” a la dualidad instinto/razón, y, por extensión, Mujer/Hombre. La obra plantea la necesidad de Moisés de pactar con Cozbi, a pesar de todo, pues su discurso resulta mucho más persuasivo, para así culminar su propósito de conducir al pueblo a la tierra prometida. En el plano simbólico, propone una síntesis entre instinto/razón, a la búsqueda de un discurso político basado en la persuasión. Añadamos a esto la complacencia en las imágenes cargadas de sadismo (especialmente en el segundo tiempo del acto III), la presencia de las puestas de sol rojizas (“un cielo de fraticidio”, como lo denominará Vinyes, p. 93) que confieren un marco espectacular a la escena, el gusto profanatorio (por ejemplo en las relaciones sexuales entre Zimri, el príncipe andrógino, y Cozbi ante el altar), la visión de la pasión como un estallido irracional e irresistible, o bien como una contaminación (similar a la lepra), la concepción de la purificación tan sólo a través del fuego, etc. Moisés vencerá a la serpiente y reconducirá al pueblo a su destino, pero para ello tendrá que guerrear y matar y, por tanto, dejará de ser puro e inmaculado. Como podemos ver, la obra se inscribe en un repertorio muy del gusto finisecular, que retoma algunas figuras y mitos dannunzianos para recrear y articular a través del teatro un mensaje mesiánico al servicio de los propósitos del autor. El caso de *Llegenda de boires* es algo distinto. Aquí el referente será *La Figlia d’Iorio*. En la obra abundan igualmente los tópicos finiseculares. Reencontramos, por ejemplo, la dialéctica pureza/lascivia, representada a través de la oposición entre Bernardeta y el “Home Roig” (el Hombre Rojo) o, si preferimos, la polaridad amor ideal (de Bernardeta y Jan) / pasión carnal (del “Home Roig” por Bernardeta). Hallamos, asimismo, la presencia de otro tópico finisecular recurrente: el de la virgen profanada –léase violada– que será redimida por la maternidad. En este sentido, la mujer se halla anclada en dos únicas condiciones posibles: virgen o madre. El otro polo, ya lo vimos arriba, lo representa la figura de la cortesana, en las múltiples encarnaciones de Lilith. Añadamos que Bernardeta está constantemente caracterizada como una santa, casi como una “madonna”: es pura, su matrimonio con Jan es blanco, sueña con tener un hijo concebido igual que Jesús, engendrado no ya

por el Espíritu Santo a la hora del Ángelus, sino por el malvado “Home Roig” –es decir, el Diablo–, como fruto de una violación, y en sábado, por si fuera poco. Por otra parte, la configuración sádica del “Home Roig” resulta evidente y se halla muy impregnada de ecos dannunzianos (y también byronianos, naturalmente): tiene ojos de fuego, se parece a una serpiente, acarrea tras de sí una larga leyenda como seductor, es inquieto, aventurero, eternamente insatisfecho: un ángel caído. Pero, también, es el hijo pródigo que regresa a casa después de una larga ausencia, y finalmente el lobo que muere defenestrado –en una evocación muy directa del teatro de Àngel Guimerà, por cierto. En el argumento, la obra recuerda la tragedia de D’Annunzio en varias ocasiones. También lo recuerda la visión de la relación erótica tan sólo desde el ángulo de la profanación (por parte masculina) y del sacrificio (por parte femenina); o bien la presentación de la habitación de Bernardeta como un especie de santuario profanado (en este sentido, cabe destacar la abundancia de elementos litúrgicos presentes en el tercer acto de la obra), así como el gusto por la inversión del mensaje evangélico, del cual Vinyes no puede prescindir, ni tan siquiera para transgredirlo. En efecto, en ella, el santo misterio de la inmaculada concepción se convierte en una broma grotesca, y la imagen icónica de la Purísima pisando la serpiente, cae del pedestal, en una suerte de discurso que cabe vincular estrechamente a las parábolas dannunzianas ampliamente difundidas en el Modernismo catalán a finales del siglo XIX y principios del XX. En un plano más puntual, mencionaremos una constante en Vinyes que remite indefectiblemente a D’Annunzio en toda su obra: la utilización del tópico de las rosas como correlato del placer y la sensualidad. Así, por ejemplo, hablando de Bernardeta, “entre los pastores debe haber quien gime con el deseo de desflorarte” (p. 43); “quien quisiera recordar tus labios evocaría un manojito de rosas rojas” (p. 55); o “perfume del más caro: rosas” (p. 112; la traducción es mía en todos los casos). Para concluir, Bernardeta –la ingenua– se contrapone en la obra de Vinyes a Rosa –la mujer con experiencia–, en una dualidad que, evidentemente, retoma la polaridad entre Maria y Elena, las dos protagonistas femeninas de *Il Piacere*.

En lo referente al tercer autor que mencionábamos, Alexandre Plana, cabe señalar que se trata de una figura literaria que se incorpora al Modernismo de los ambientes culturales de Barcelona hacia 1909. La temática histórica y mítica, así como la experimentación en el bizantinismo finisecular, constituyen el núcleo principal de la práctica literaria de Plana en los primeros años del siglo XX, bajo la influencia, muy clara en él, de Ramon Vinyes. En eso y en lo concerniente al dannunzianismo, pero a diferencia de cuanto vimos a propósito de Vinyes, Plana remitirá directamente al escritor abruces, utilizándolo como pretexto para la creación literaria en varias ocasiones, para más tarde distanciarse abiertamente de esta influencia. Al menos en dos momentos nos remite directamente a D’Annunzio. En la primera ocasión, lo hace con el lema que abre el poema “Cleopatra i l’ibis”, con el que ganó el

premio de la “flor natural” en los Juegos Florales de Olot de 1908: “*Sembrami che ne l’aria s’effonda / quel lento odor che lentamente uccide*”. En este caso, la cita de D’Annunzio sirve al autor para introducir el tema, tan propio del gusto finisecular, de la voluptuosidad de la muerte, en una ambientación poética de fuerte contenido exótico, sugerido por la recreación de la figura de Cleopatra. Podemos leer lo siguiente:

Cleopatra ve una sombra, la muerte, y quiere abrazarla  
en su brazos, besarla, disfrutar de ella más y más...  
sus labios saboreando el hielo de un beso  
gozarán, muriendo, la infinitud del placer.

Unos meses más tarde, sin embargo, la alusión a D’Annunzio es más indirecta y, a la vez, más interesante. En esa ocasión, Plana firma la serie de tres sonetos titulados “El barrer triomf de Basiliola” (“El último triunfo de Basiliola”) que publicó el periódico “*El Poble Català*”, cada uno de ellos precedido por una breve introducción en prosa, que venía a ser un resumen del contenido del soneto. Además, cada uno llevaba un lema inicial procedente de la tragedia dannunziana *La Nave*, la cual, sin embargo, no se mencionaba en ningún momento. En efecto, el referente de *La Nave* es evidéntísimo en las tres composiciones poéticas, que siguen fielmente la trama argumental de la tragedia, como lo era ya desde el mismo título de la serie por la invocación a Basiliola, la protagonista femenina de dicha obra. Ahora bien, más allá de la exploración en la temática decadentista que la tragedia de D’Annunzio ofrece ampliamente, Plana se interesa en esta ocasión por otro aspecto, que vemos aquí muy acentuado. En realidad, no remite a los pasajes de *La Nave* que presentan un carácter más sensual, de una morbosidad más marcada, sino que, sobre todo, se orienta a recrear literariamente el motivo del sacrificio de esta “belle dame sans merci” llamada Basiliola y la expedición de Marcus Gratico, dos momentos de la tragedia que Plana contempla como dos cumbres de un mismo acto fundacional de la Ciudad futura –en este caso, Venecia, como sabemos. Leemos lo siguiente en los dos tercetos del último de los sonetos:

...Basiliola se lanza  
en medio del fuego del ara: se convierte en inmensa  
la llama en su cabellos, y en un estallido  
de su luz de oro, de sangre y de crepúsculo  
nace un perfume, porque nace ahora con el crepúsculo  
la inmensa flor de los libres: ¡la Ciudad!

Basiliola vence, no por su muerte bella y heroica –como reclama al Tribuno Marcus al final de la tragedia–, sino fundamentalmente porque en su sacrificio se halla el éxito de la empresa imperial de su pueblo. En la interpretación de Plana, esta invocación a *La Nave* se convierte en un canto apoteósico a la pujanza latina en su fuerza expansiva imperial-nacionalista: “*La patria è su la Nave*”, repite el coro insistentemente en el epílogo final de la obra, y recoge Plana como lema en el inicio del tercero de los sonetos de la serie. De este modo, Plana se incorpora a la reivindicación de latinismo que conlleva, en la época, toda referencia a D’Annunzio, la cual se halla al servicio de un ideario que

defiende el proyecto de reconstrucción nacional –es decir, de “creación de la Ciudad futura”–; un proyecto que se empieza a teñir ya claramente de un impulso imperialista como el que se observa pocos años más tarde.

Cuando en 1909 Josep Tharrats publica en Girona su primer volumen, de prosas líricas, titulado *Orles*, dedica su libro al “maestro Gabriele D’Annunzio”. Cuando, bastantes años más tarde, en 1924 para ser exactos, reúna una parte importante de su producción de sonetos –y pensemos que llegó a escribir cerca de cinco mil a lo largo de toda su vida– en el volumen *Les ofrenes espirituals*, éste se abrirá –como no podía ser de otro modo– con un soneto que se titula “Gabriele D’Annunzio”, a la vez que incluirá otro, el soneto XXV del libro, titulado muy significativamente “Paràfrasi”, que se inspira directamente en una protagonista femenina de D’Annunzio: Silvia Settala. Todo el volumen, de hecho, transpira dannunzianismo por los cuatro costados, y una particular visión del mediterraneismo que comporta la exaltación de la raza latina y del espíritu pagano, al servicio del ideal de la Ciudad futura. A todo ello cabe añadir la producción literaria inédita de Tharrats, que es mayoritaria, y en la que abundan las referencias directas al italiano, de un modo tal que tenemos que concluir que en ningún otro caso D’Annunzio contribuyó a crear el universo literario de un escritor catalán como lo hizo con Josep Tharrats. La sugestión dannunziana alcanza en el escritor de Girona hasta el punto de inspirarle tres sonetos que quedaron inéditos y se recogen sin fecha en el archivo familiar, aunque cabe situarlos con toda probabilidad a principios del siglo XX. Se trata de sonetos de corte inequívocamente dannunziano, escritos además en italiano, los cuales nuestro autor tituló significativamente “Sonetti d’una sera paradisiaca”. Constituyen meros ejercicios poéticos, como también lo eran las traducciones que realizó, compuestos con la misma voluntad: crear una lengua literaria culta, dúctil y refinada, musical y plástica, a través de la asimilación, en este caso, de la poética dannunziana. Este objetivo prioritario comportaba la investigación en temas, imágenes y motivos literarios dannunzianos, los cuales vehiculaban unos determinados contenidos que el autor ponía al servicio de un cierto programa poético y cultural. Con todo, cabe señalar que en Tharrats el sensualismo dannunziano, aunque presente, se halla muy depurado en su alcance subversivo, y permanece más bien circunscrito a un plano experimental, más formal que ético, a diferencia, por ejemplo, de lo que podemos ver en otros escritores catalanes de la época, igualmente impregnados de dannunzianismo, como Ramon Vinyes. Si nos detenemos a analizar la prosa poética, inacabada e inédita, que Tharrats tituló *La dansatriu de la cabellera d’ombra*, desgraciadamente sin fecha en el archivo familiar, hallaremos plena confirmación de cuanto apuntábamos arriba, y que constituye un rasgo recurrente en Tharrats, por otra parte. En efecto, la bailarina, envuelta en fuego, es ritmo puro y baila desnuda ante la multitud, evocando indiscutiblemente el personaje de la Basiliola dannunziana en la tragedia *La Nave*, que tanto impacto tuvo en el Modernismo catalán. Sin embargo, en la

misma medida que la evoca de un modo indiscutible, se distancia también claramente de ella, ya que Tharrats rechaza insistentemente el aspecto más libidinoso del baile de esta figura, recreación del tópico de la “belle dame sans merci”, a la vez que subraya la imagen ideal de la Belleza, cuya contemplación es capaz de elevar el espíritu de los que la contemplan. En efecto, leemos:

parecida a una viviente Salomé *exenta de crueldad, que en lugar de danzar trágicamente sobre la sangre humana, aún tibia, se complaciera deliciosamente en la blanda agonía de las flores votivas*. Tan sólo un instante, “*en el vértigo de la danza, un destello vagamente lúbrico rutila en sus ojos intensos, transmitiendo una alegría sádica a las miradas ávidas de los espectadores,*

para cubrirse a continuación púdicamente con la inmensa cabellera. Por el contrario, recordaremos que Basiliola se insinuaba, en cambio, con sus cabellos ardiendo. Lo que Tharrats hace, de hecho, en esta prosa poética es utilizar un tema decadentista para alterar su significado original y convertirlo en una visión decorativista que se nutre de los motivos de las poéticas finiseculares y del tópico de la “femme fatale” arrastrando al lector con su torrente de una prosa rica en sugerencias musicales y plásticas, teñida con la coloración de una sensualidad intensa y exótica, la cual explora todos los registros formales posibles acentuando el movimiento y las cualidades proteicas de la danza de la bailarina. La segunda de las prosas poéticas de Tharrats, igualmente incompleta, inédita y sin fecha en el archivo familiar, insiste de nuevo en el tema de la bailarina ¿podríamos llamarla? “casta”, poniendo de manifiesto que la contemplación estética, que alcanza con la danza un grado superior por la combinación de música, ritmo, movimiento y plasticidad, se presenta siempre en Tharrats en su vertiente apolínea: es una contemplación que purifica, eleva el espíritu, y resulta fuente de inspiración creadora, nunca de incitación para los bajos instintos humanos. Leemos lo siguiente:

Bailaba tan maravillosamente y con tanto arte, que ni sus movimientos, ni sus gestos, ni las acciones *iniciaban la más mínima lascivia*. Y la estética de su danza ponía como un velo espiritual ante los ojos atentos de los espectadores y dotaba de una luz intelectual y creativa a las almas selectas.

En el mismo sentido, los temas decadentistas que el autor recrea se verán impregnados de idealismo y a menudo depurados de connotaciones consideradas “impuras” o “inmorales”. Así, por ejemplo, cabe hablar de esta prosa, de corte inequívocamente dannunziano, que se inspira en la trilogía narrativa *I Romanzi della Rosa*, y en gran parte en *Il Piacere*, tanto por la carnalidad que desprende la relación entre los protagonistas, Maria Stella y su amante Wilfred, como por el gusto que muestra por las decoraciones bizantinas que se ofrecen como fondo a los amores suntuosos de los protagonistas. En ella se observa que el autor presenta la plenitud de una relación sensual limpia de connotaciones sádicas, que resulta ajena a las novelas dannunzianas. Por otro lado,

Tharrats recupera en ella un motivo que le resulta particularmente grato, y que se halla indefectiblemente ligado a la inspiración dannunziana en nuestro autor: las manos de la amada. En este caso, se trata de las manos de la protagonista, Maria Stella, las cuales, “infinitamente benignas y sabias... sugerían el recuerdo amable e indeleble de una heroína dannunziana, pues eran muy dignas de ser consagradas en el verbo elocuente del privilegiado poeta italiano” (la traducción es mía): es decir, evocan las manos puras, e igualmente consoladoras para el artista, de Silvia Settala en *La Gioconda*. Tharrats nos presentaba, en su “Marbre votiu a Gabriele D’Annunzio” un D’Annunzio “trágico y elegíaco”. Y si “elegíacos” eran, en líneas generales, los poemas del italiano que fascinaron a Tharrats y le inspiraron su obra poética y sus traducciones, “trágico” será el D’Annunzio que constituye el punto de partida para el único intento en el campo teatral que realizó Tharrats en su carrera: el *Assaig tràgic*, en un acto –apenas un esbozo de tragedia que recuerda de lejos *La Gioconda*–, el cual se halla incompleto. Este ensayo, coetáneo de *Versions poètiques...*, lleva la fecha de 1909, y permaneció inédito, como la mayor parte de la obra del autor. Es de inspiración innegablemente dannunziana y remite a *La Gioconda*, aunque en Tharrats se subrayará sobre todo el momento en que Edmond regresa arrepentido a los brazos maternos de su sacrificada esposa.

A diferencia de otros dannunzianos de pro de la época, la ejemplaridad del abrucense en Tharrats será larga, y se confirma incluso durante el conflicto bélico europeo, adquiriendo connotaciones raciales y prolongándose al menos hasta la publicación de *Les ofrenes espirituals* en 1924.

En lo concerniente a Ambrosi Carrión, autor de tragedias y poeta, el modelo dannunziano resulta aún más evidente, si cabe, y se puso de manifiesto de forma quizá más recurrente por la crítica de la época. En su caso, la afinidad entre ambos autores, más allá de centrarse en la recreación de algunos tópicos dannunzianos habituales, como por ejemplo la sensualidad exacerbada, impregnada de misticismo o bien sublimada en heroísmo, hay que buscarla, más bien, en la coincidencia en una experimentación teatral que apunta a la recreación del sentido trágico de la antigüedad griega, lo cual se plantea, en Carrión como en D’Annunzio, como un retorno a los clásicos griegos, en una revisión de los clásicos en clave moderna que nos presenta un mundo de pasiones desatadas y vagas fatalidades que pesan sobre el individuo, recreado sobre la base de las tragedias griegas. Carrión derivó ya hacia estos posicionamientos hacia 1909 con *Tribut al mar (Tragèdia en un acte)*, obra escrita en verso como resultado del impacto de la corriente latinista en el Modernismo catalán. El referente literario inmediato para la propuesta dramática en la que Carrión se inscribe con *Tribut...* no es otro que D’Annunzio, cuya huella se descubre abiertamente en esta primera tragedia del autor por varios motivos. En primer lugar, porqué explora de un modo similar la recuperación de la temática clasicizante desde una óptica moderna. En segundo lugar, sobre todo

por el personaje de Nike, que se inspira directamente en la Basiliola de *La Nave*. En tercer lugar, por el desenlace de la tragedia, pues la muerte de la protagonista supone la redención tanto de ella misma como de su pueblo. Y, por último, por la vocación mesiánica de esta propuesta dramática de Carrión, de clara filiación dannunziana, pues Carrión se inspira no en el D’Annunzio de *La Città...* o de *La Figlia...*, obras todas ellas mucho más valoradas en Cataluña por entonces, sino en el D’Annunzio de *La Nave*, de claras resonancias imperialistas. En su obra, destaca la utilización de esta nueva “femme fatale”, inspirada en la Basiliola dannunziana, y de nombre revelador, al servicio de la voluntad imperialista del protagonista masculino y de la salvación de todo el pueblo. En efecto, Nike es un personaje que arrastra las características propias del tópico de la “belle dame sans merci”: joyas, perfumes, larga cabellera, sensualidad, seducción, lascivia... Se trata de una recreación del tópico que insiste especialmente en la morbosidad característica de la belleza contaminada, y en la perversión moral de la protagonista, quien, no obstante, será capaz de sacrificarse heroicamente por su pueblo. El paralelismo de esta obra con *La Nave* resulta evidéntísimo, con la sola diferencia de que aquí el sacrificio que redime a la protagonista y, en consecuencia, a su pueblo, no se consuma con la auto-inmolación en el fuego, sino que se produce con su salto al vacío desde el acantilado. En el caso de Carrión, se trata no sólo de contribuir a crear un teatro nacional y poético en catalán, sino un teatro mesiánico. En este sentido, cabe señalar que *La Nave* ofrecía un mayor grado de ejemplaridad para Carrión. *Tribut al mar* se perfila como el resultado directo del impacto que tuvo la propuesta neo-trágica de D’Annunzio en la Cataluña de principios del siglo XX.

Para concluir, D’Annunzio constituye un referente cultural ineludible, no sólo para el Modernismo, sino también para buena parte de la literatura catalana contemporánea, incluso en autores que no sospecharíamos que fueran dannunzianos en un principio. Y en casi todos los casos, se observa una utilización de los tipos femeninos recreados por el abrucense en su obra, ya sea poética, narrativa o dramática. Por ejemplo, y sin ánimo de ser exhaustivos, lo reencontramos evocado junto a Rubén Darío, por ejemplo en la primera producción poética de Pere Gimferrer, así como en la novela *Fortuny*. O bien en algunas prosas del volumen de narraciones breves titulado *Mites*, de Jordi Sarsanedas, en concreto, en el cuento *Dues noies*. En lo concerniente a este último punto, resulta interesante destacar no sólo las referencias directas y explícitas a D’Annunzio, sino su influencia en el ámbito estructural del cuento, pues observamos como toda la narración gira alrededor de la dicotomía entre los dos arquetipos femeninos que hemos tratado aquí, los cuales retoman y desarrollan la oposición presente en *Il Piacere* de D’Annunzio, entre la “donna angelicata” y la “femme fatale”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Camps, A., *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Barcelona, PAM, 1996.
- , *El Decadentismo italiano en la literatura catalana*, Berna, Peter Lang, 2010.
- D'Annunzio, G., "La Chimera", en *Versi d'amore i di gloria*, Vol. I. Milano, Mondadori.
- Hinterhäuser, H., *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.
- Litvak, L., *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.
- Plana, A., "Cleopatra i l'ibis", en *El Poble Català*, 14/IX/1908.
- , "El barrer triomf de Basiliola (I-II-III)", en *El Poble Català*, 22/II/1909.
- Praz, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.
- , *Il patto col serpente. Paralipomeni di "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica"*, Milano, A. Mondadori, 1972.
- Salinari, C., *Miti e coscienza del Decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- Sarsanedas, J., *Mites*, Barcelona, Editorial Selecta, 1954.
- Thomalla, A., *Die "femme fragile", ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf, Bertelsmann GmbH, 1972.
- Vinyes, R., *Al florir els pomers (Apunt d'ambient)*, Barcelona, Biblioteca Teatràlia, 1910.
- Zanne, J., *Novel·les i poemes*, Barcelona, Biblioteca Popular "L'Avenç", nº 126, 1912.
- , *Una Cleo i altres contes*, edición y prólogo a cargo de Llorenç Soldevila, Barcelona, Edicions 62, Antologia Catalana, nº 90, 1978.

## LA FILOSOFÍA POSTESTRUCTURALISTA FEMINISTA: DESARROLLO DE LA IDENTIDAD DE LA ACADÉMICA MEXICANA COMO UNA PRÁCTICA EDUCATIVA DE LA INVESTIGACIÓN

FEMINIST POSTSTRUCTURALISM PHILOSOPHY: DEVELOPMENT OF THE  
IDENTITY OF THE MEXICAN ACADEMIC AS AN EDUCATIVE PRACTICE OF  
THE INVESTIGATION

Judith Castañeda Mayo  
Universidad Autónoma de Tabasco

### RESUMEN:

Este artículo se basa en un estudio de la identidad propia de la mujer académica en universidades mexicanas desde una perspectiva feminista y postestructuralista. De esta forma, se pretende indicar la formación de la investigadora en este contexto a través de un trabajo de campo que estudiará con profundidad los diferentes factores que intervienen en ello.

### PALABRAS CLAVES:

Postmodernidad, mujer, universidad, feminismo.

### ABSTRACT:

This article is based on a study of the identity of the academic woman in Mexican universities from a feminist and poststructuralist perspective. In this way, it aims to indicate the career of the researcher woman in this context throughout a field work which will study deeply the different aspects that take part on it.

### KEY WORD:

Postmodernism, woman, university, feminism.



En cualquier enfoque teórico, filosófico y metodológico que uno se posicione desemboca siempre en un camino tortuoso y desaseado porque la apuesta es entender no solo lo visible sino también lo invisible de las identidades de la mujer académica mexicana. La propuesta es identificar el cómo se constituyen y reconstituyen estas identidades a partir de varios textos, pero principalmente a partir de sus propios relatos de vida. Como autora estoy llamada a desentrañar esos episodios donde la ruptura irrumpe en esas preconcepciones y presupuestos que reflejan toda una serie de contradicciones, juicios, prejuicios y percepciones que dieron lugar a posicionamientos a veces al centro y otras al margen del debate. Se arremete sobre estos temas en todo el cuerpo de la obra, pero en este capítulo se confina en presentar un esbozo clave de los temas relevantes a la teoría, la filosofía y la metodología circunscritas al proceso de la investigación y la redacción de este trabajo.

Para empezar y de manera abreviada la autora está obligada a explicar qué le atrajo a este enfoque ideológico y filosófico adoptado en esta investigación y que ampliamente se suscribe a un feminismo postestructuralista, cómo fue afectando la forma en que la investigadora aborda estos ejes conductores del proceso de la investigación. Posteriormente nos enfocaremos en otros momentos significativos y relevantes a la propia formación de la investigadora. También en este capítulo nos ocuparemos de plantear el plan que siguió la investigación, los métodos que se aplicaron para recolectar la información, el proceso de traducción, y desde luego se consideran ciertos temas relacionados a la ética, el análisis, la redacción y en particular lo pertinente al capítulo destinado a la metodología. En el fondo también se intenta presentar un panorama de la academia en México de tal suerte que el lector se sumerja en el contexto en el cual se condujo esta investigación y la relación de la autora hacia su propia obra.

#### UN CAMINO APLICADO EN LA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA Y EL FEMINISMO POSTSTRUCTURALISTA

Todo empieza durante los seminarios suscritos al programa de doctorado en filosofía y que se imparte en CARE (Centro de Investigación Aplicada a la Educación) por sus siglas en inglés en la Universidad de East Anglia en Norwich, Gran Bretaña, que un sinnúmero de temas empezaron a surgir en relación al tipo de investigación que los candidatos a doctorado debían de producir. También las lecturas de los diferentes manuales de apoyo tales como "Accediendo a los términos de la investigación", (1994) mismos que propiciaron una idea general a los estudiantes respecto al panorama de la investigación cualitativa, es que ciertos tópicos empezaron a despertar cierta curiosidad a la investigadora. De acuerdo a los diarios de notas que como investigadora (de primer semestre en el CARE) estábamos obligadas a elaborar para el 17 de octubre del 2002 el tema seleccionado se orientaba hacia "El proceso de la enseñanza académica". Durante las asesorías con una de las supervisoras, ya que se nos asignan dos, una

de sus sugerencias fue la empezar la revisión de la literatura tomando en cuenta ciertos autores y autoras tales como McWilliam, Spivak, Lather, Gore, y Bell Hooks. Subsecuentemente, fue necesaria la lectura también de Foucault, Derrida, Lyotard y Bourdieu. Fue así como fue tomando forma mi propia perspectiva teórica. Aunque el desempeño y el entrenamiento son aspectos que se relacionan con la vida académica dentro de un ángulo propio, el interés se centraba más en los aspectos subjetivos como sus vidas personales y sus experiencias pero más bien todo lo que subyace en el desarrollo de la subjetividad además del rol implicado en la teoría, etc. En un primer momento las preguntas que de por sí fueron de gran provocación y de intriga son las siguientes:

- ¿Están satisfechas con su vida académica?
- ¿Fueron cambiando sus valores conforme sus carreras progresaron?
- ¿Cuáles fueron sus actitudes y compromisos en relación a su práctica como educadoras?
- ¿Se están cumpliendo sus metas y sus expectativas?
- ¿Se reconocen incluidas o excluidas –dentro o fuera- de la institución?
- ¿Se sienten satisfechas con sus ingresos?
- ¿Están contentas con su desarrollo personal? ¿Identifican algunos temas relacionadas con la identidad en su trabajo?
- ¿Tienen libertad de expresión y son libres de ser críticas hacia la institución o el sistema?
- ¿Cómo perciben su calidad de vida?
- ¿Están satisfechas con su desarrollo profesional?

Todo esto se constituyó en una serie de cuestionamientos que fue necesario acotar para llegar a un enfoque real que condujera a una investigación temática. Un seminario que impactó fuertemente mi curiosidad y por supuesto que amplió mis cuestionamientos fue el que presentó Ted Liu, un colega del doctorado y cuya investigación se enfocó estrictamente en una revisión teórica de las filosofías de la educación. El seminario se realizó en noviembre del 2002 y lo titulé, "La Ilustración, razones y subjetividad: imaginándose un acercamiento educativo desde la era de la postmodernidad". Fue entonces cuando tomé la determinación de anclar mi investigación en la perspectiva de la postmodernidad y adoptar ciertos fundamentos teóricos para mi investigación en relación al tema de la identidad de la académica mexicana. Esto también conllevó a ampliar más mi comprensión de una disciplina la cual de acuerdo a mi percepción es la madre de todas las disciplinas – la filosofía. Cabe recordar que en México tomé un diplomado de introducción a la filosofía general en una institución privada, ITESM en Monterrey, lo cual me dio un panorama general, así que ya para entonces en la UEA [University of East Anglia], tomé otro curso express por mi cuenta que acometí leyendo diferentes textos empezando desde luego con aquellos que se recomiendan para principiantes.

A partir de aquí empezaron a surgir una serie de dilemas y tensiones como consecuencia de las contradicciones que se fueron identificando por la brecha enorme

existente entre la práctica y la retórica de la teoría del pensamiento de la Ilustración. El concepto de la 'educación liberal' en sí misma empezó a tambalearse. Madeleine Arnot, académica de la universidad de Cambridge, expuso una serie de ideas y teorías durante un seminario público el 28 de noviembre del 2002 que fue sumando a la comprensión siempre expandiéndose e introduciendo nuevos temas como aquellos relacionados con la ciudadanía, la democracia liberal y el feminismo crítico. Esto cayó en terreno fértil y contribuyó en una comprensión más amplia sobre los aspectos políticos especialmente los relacionados a la obligación del estado en propiciar el estado de bienestar del ciudadano. Ya para entonces no solo se identifican sino que también se localizan las contradicciones tácitas a la ideología de la Ilustración, la democracia liberal, la educación liberal, aunque de manera superficial.

Me intrigaban los retos del modelo propuestos por la educación liberal porque se fundamentan en una base que parte del discurso humanista y que presuponen algunos supuestos tales como lo que sugiere Weedon, "La propuesta es que en esencia en el corazón del individuo el cual es único e irrepetible, fijo y coherente y por definición su naturaleza es la de una consciencia racional unificada de una política filosófica liberal" (1997: 32). Acto seguido el efecto de la introspección me sumergió en una crisis existencial desde la propia subjetividad como investigadora.

Mi propia subjetividad se zarandeó bajo mis pies violentamente en relación a los temas del ser, la identidad, el yo y la subjetividad. Más aun las convicciones cristianas y la fe fueron probadas y como creyente, ya que en el pasado entendía que la fe era un mero ejercicio de imitar y desarrollar las mismas actitudes y valores prescritos en las Escrituras: ¡Imitar a Jesucristo asumiendo el mismo rol y desarrollar una identidad similar a la suya! (De acuerdo a un anteproyecto presentado el 10 de octubre del 2002 con el título "Salud mental y valores para transformar la identidad del maestro en la educación superior en México").

El objetivo de esta obra para entonces se circunscribía en dar cuenta acerca del desarrollo de la académica intelectual en Tabasco, México, pero con un enfoque inteligible de las condiciones que influyeron en dar forma a esa identidad fragmentada, desmembrada, 'desplazada/reemplazada' argumenta Lather (1991: 118) de la educadora femenina desde una perspectiva crítica feminista. Este tema si que atrajo mi atención para empezar desde que empecé a cuestionarme acerca de mi propia identidad y cómo el 'otro' me percibe. Ya para entonces reconocía que era poseedora de una identidad incoherente, heterodoxa, incongruente y contradictoria y sin la posibilidad de darle una explicación a su origen. Todavía se me complican más las cosas cuando me tropiezo con el mega concepto de la subjetividad. Quizá algunas razones que justifiquen el acercamiento a este concepto se derivan de la constante necesidad intrínseca que como individuos normales posee uno en esa lucha

constante de presentarse 'aprobado' ante el mundo, además de consistente y coherente como investigadora, es decir como sujeto. La búsqueda de la consistencia identitaria como investigadora en la práctica de los valores y la necesidad de convertirme en una crítica auténtica y efectiva (y evitar el juicio o la difamación) justifican el recorrido de esta odisea. En esa búsqueda es que me tropiezo con el postulado de Derridá (1976), "No hay escritura fuera del texto," o más bien "Fuera de la escritura no hay texto" a esto me suscribo de inmediato ya que impulsa una fuerza de ruptura (Butler, 1997) liberadora del desaseo en que me encontraba. Aunque confieso que no fue un proceso inmediato sino más bien lento y doloroso.

Aunado a este episodio problemático en vano resultaba sustraerse de la imperiosa necesidad de producir un recuento coherente de las colaboradoras que tan gentilmente habían contribuido con sus relatos de historias de vida en esta obra. Detectar que la 'verdad' era escurridiza, contradictoria e inconsistente era visible y sin duda evidente. Es por eso que preferí el anonimato y la invisibilidad como solución viable para fundamentar los argumentos a partir de los datos recolectados de las historias de vida. Aunque todas las colaboradoras dieron su consentimiento para abrir sus verdaderas identidades, una en particular, Esther Orozco estuvo dispuesta a que su identidad no se ocultara, lo que me parece afortunado porque ocultar la identidad de alguien de su estatura habría resultado imposible o muy difícil.

El seminario que impartió Madeleine Arnot de Cambridge fue crucial ya que me motiva en fundamentar y abstraer del discurso feminista y aprovechar las propuestas que esta perspectiva propone. Para febrero de 2003 el Profesor Nigel Norris presentó un seminario donde analizamos las características y requisitos que debíamos seguir a la hora de redactar la tesis doctoral por lo que ya debía a estas alturas identificar temas o tópicos más específicos. Ya para marzo del 2003 contemplaba incluir las teorías feministas críticas para construir el marco teórico de la investigación que me proponía realizar. Sin embargo inicialmente me embargaba un escepticismo el fundamentar mi proyecto en los argumentos y fuentes provenientes del discurso feminista mucho influenciado por el radicalismo y la poca efectividad política, según mi percepción, de las feministas en México. Pero fueron surgiendo evidencias contundentes que indicaban de que si el tema a investigar se enfocaba en el desarrollo de la mujer académica y la transformación de su subjetividad, el feminismo era un discurso clave e inevitable a la hora de redactar el marco teórico y contextualizar lo político. Aunado a este escepticismo mi temor también se fundamentaba en que el feminismo totalmente entraba en contradicción con mis principios provenientes de una ortodoxia cristiana.

De esto me habían alertado fuertemente amigas y conocidos y en contra de la filosofía postmoderna pero en general en contra de la filosofía porque temían me extraviara o traicionara mis convicciones o peor aun mi fe. En un principio yo misma temía que



así fuera y que esto me llevara a un vacío, frustración o en un desvío intelectual y espiritual total. Eventualmente empecé a vislumbrar más bien que la filosofía y en especial el discurso de la postmodernidad me serían útiles como herramientas para abstraer y desenmascarar los discursos provenientes del Humanismo y la Ilustración, un paradigma que de por sí promete mucho pero que cumple casi nada en términos de justicia social, libertad y esperanza en la comunidad globalizadas. Por demás interesante fue una las colaboradoras quien me hizo reconocer lo implicada que ya de por sí estaba en el discurso feminista. Durante la entrevista que sostuve con Diana, reconoció que ella misma se había convertido en feminista a partir de las múltiples conversaciones que en el pasado habíamos sostenido: *“Fue más bien gracias a ti que hoy te debo que sea feminista y hoy sea una defensora de este discurso como investigadora y de ahí que imparto conferencias en México y fuera del país e investigo acerca de la violencia doméstica y la mujer golpeada. Además recientemente estoy investigando junto con los alumnos de la licenciatura en educación el tema de género y educación y cómo se desarrolla y adopta el feminismo en las aulas”*. De hecho Diana me confrontó con mis contradicciones y fue a través de estas conversaciones informales que empecé a tomar conciencia de las tensiones polémicas en que los debates religiosos, la moral y el liberalismo con frecuencia me acorralaban. *“Solo te escuchaba y no quise ser grosera contigo o juzgarte mal pero por un lado te percibía muy liberal pero por el otro tu trasfondo cristiano hacía que te traicionaras”*.

Cabe mencionar que Diana es una buena amiga quien también es una profesional de la psicología conductista quien después abrazó la teoría cognoscitiva. En el pasado en la realidad familiar también surgieron estos debates porque me oponía rotundamente al discurso feminista. Provengo de una familia donde somos 3 hermanas y un hermano menor pero me ubico como la segunda de las mayores, la hermana sándwich entre la mayor y la menor de 2 hermanas. Mi madre auguraba un futuro prometedor y de grandes expectativas para mis hermanas pero por ser yo la hija desordenada e indisciplinada según ella nunca iba a lograr el éxito. A mi hermana mayor la definiría como la mujer tradicional realizada como madre y esposa de 4 hijos hasta que su suerte la abandonó y su esposo se convirtió en un número estadístico más entre los desempleados después de haberse desempeñado como un flamante ingeniero de la industria petrolera simplemente fue despedido injustificadamente. Fue el turno de mi hermana al convertirse en la que generaba el sustento dejando las labores del hogar y buscar empleo en una empresa y desempeñarse como secretaria ejecutiva y consejera financiera. Mi hermana menor es soltera y se desempeña profesionalmente en la medicina muy exitosamente. Recuerdo que en una ocasión tuve el atrevimiento de aconsejar a mi hermano menor sobre lo arruinado que veía su futuro sino ponía en orden su familia y para mi sorpresa tuve como respuesta atinada de su parte de que me guardara mis comentarios ya que me identificaba como “una total contradicción”. Sin embargo ahora

que reflexioné en esta conversación, llegué a la conclusión de que a menudo caigo en el hábito de la racionalidad feminista, pero de manera irreflexiva o inconsciente. Ha sido a partir de la lectura de la teoría y perspectiva feminista que ahora entiendo el origen de mis propias “contradicciones”, hábitos y prejuicios. Esto es un valor agregado del propósito que conlleva el proceso de definir el marco teórico de esta investigación. En la siguiente sección espero abstraer algunas ideas a consideración del lector y de cómo influyeron en el proceso de este proyecto. Algunas de las razones por las que sospechaba de la teoría feminista las atribuyo a mis suposiciones al igual que a mis prejuicios y de las que a veces resulta difícil sustraerse toda vez que las suposiciones se ocultan en el subconsciente y hasta que se confrontan y examinan es que se puede avanzar en el terreno de la transformación social y de la subjetividad. La abstracción y revisión teórica es un proceso que contribuye en esta substracción de suposiciones y reconozco que fue un ejercicio clave en mi desarrollo personal ya que dio lugar a cultivar una subjetividad movable pero a la vez fuerte. Me refiero a una movilidad resistente a los embates marcados por restricciones de la esencialidad.

Expuesta esta esencialidad se refiere a esa burda creencia de la existencia de una esencia pura y verdadera. Un ejemplo nos lleva a pensar en la posibilidad de que el hombre sea diferente de la mujer en el sentido de que esencialmente esté capacitado para asumir roles y funciones diferentes a los de la mujer y por lo mismo regirse o adherirse a reglas de conducta diferentes. Así que la esencialidad puede servir de avance pero también de trampa para las feministas. Más aún desde la postmodernidad se puede incurrir en esto al tratar de fundamentar el argumento de la diferencia entre hombre y mujeres sino ¿cual sería el debate político de las feministas que parte de una raíz en contra de la esencialidad? Ahí radica el misterio en tanto se acuñan nuevos lenguajes respecto a la esencialidad mientras el suspenso continúa. De acuerdo a la investigación realizada por Gabriela Delgado se encontró que las académicas en la UNAM el 85% consideran todavía que el tener una relación de pareja le da un propósito pleno de vida y el 70.2% sostienen que esto es lo que las hace mujer (2004: 390). Sin embargo también encontró que esto contradice totalmente la opinión que sostienen las académicas en relación a los debates acerca de la autorrealización como mujeres en la academia. Quizá esta sea la experiencia de la mayoría de las académicas sin que jamás hayan reflexionado al respecto, no por esto dejan de ser agentes de cambio o hayan dejado de sufrir transformaciones en sus identidades. Es probable que las relaciones de poder sean el motor que promueve el éxito y por lo mismo lo alcancen a un alto precio. En su mayoría las colaboradoras sostienen que ellas son la primera generación de mujeres en sus familias haber asistido exitosamente a la universidad y haber asegurado una posición en la academia y esto para ellas es de por un gran ‘éxito’. Esto desde luego es un reflejo vago y nocivo de la justicia que prevalece en México en cuanto a la agenda de género se refiere ya que la educación superior sigue

siendo el privilegio de una minoría. En ese sentido Faith sugiere que “Las feministas estaríamos de acuerdo en que el éxito solo se da en relación a ciertos temas, tiempos y espacios, y de ninguna manera son finitos, permanentes o universales de tal suerte que no se pueden catalogar como simples episodios revolucionarios”. (1994: 58)

Es de contender que esta resistencia pasiva ha generado ningún cambio ético o político argumento sino más bien subyace un largo proceso. Con toda claridad se vislumbra la necesidad de un feminismo en contra de las esencialidades y esta definición la recupero de lo propuesto por Faith (1994: 37) de nueva cuenta: “Feminismo es una resistencia a la invisibilidad y al silencio. Es el reconocimiento de que la resistencia a las relaciones de género son tanto integrales a y a la vez diferente de otras resistencias de injusticia global. El feminismo es el deseo de la voluntad de enfrentarse a las disparidades de género como una realidad universidad antinatural, a un proceso estructural que afecta tanto lo femenino como lo masculino y que puede deconstruirse a partir de una toma de conciencia y de cambio social. La resistencia feminista se articula a través de los movimientos de mujeres y de acciones individuales, incluyendo el rechazo y la separación”.

Pero ¿cómo se supone actuar una persona que jamás ha experimentado el tipo de libertad al que se requiere para identificar el poder? Quiero decir el tipo de libertad que “radica en una capacidad de descubrir los vínculos históricos entre ciertos modos de auto comprensión y modos de dominación y el resistir a todas estas formas desde las cuales hemos sido clasificadas e identificadas por los discursos dominantes. Esto significa descubrir nuevas formas de comprendernos a nosotros mismas y al otro rechazando el aceptar las caracterizaciones de la cultura dominante de nuestras prácticas y deseos sino redefinirlos desde dentro de las resistencias culturales” (Sawicki, 1988: 186). El problema radica en que la mayoría de las académicas se encuentran más preocupadas por las actividades cotidianas de su quehacer docente como el preparar las lecciones que es muy remoto que se den tiempo para ellas, o se sienten a identificar las fuentes de dominio u opresión y si se interesan en reconocerlas como tales definitivamente. Más bien percibo que las instituciones de educación superior son espacios en general donde la posibilidad de transformación puede ser un proceso lento y limitado (Gil Antón, M., 2003, Anort, M., 2002, Blackmore, J., 1999). Esto suena por demás desconcertante ya que cualquier esfuerzo que como académicas pueden aspirar obtener en relación a los temas de género provendrá de iniciativas independientes e individuales. Son claras las exigencias cada vez más fuerte a que las académicas se conviertan también en investigadoras, en que publiquen y accedan a niveles de postgrados más elevados y solo las que son más fuertes son quienes se someten a estas demandas. Es por eso mi inclinación al final hacia el feminismo así como el postestructuralismo y lo que más me motiva en la actualidad es la posibilidad

de manejar conceptos tales como *habitus* (Bourdieu, 1977), el de prácticas discursivas (Foucault, 1972) y el de la performatividad de J. Butler (1997) y así entender además de analizar las diferentes identidades que la académica mexicana asume en diferentes etapas de su vida.

La perspectiva del postestructuralismo “Carece de un significado único, más bien se aplica a un rango de posicionamientos teóricos dentro y desde los postulados de J. Derrida (1973, 1976), J.M. Lacan (1977), J. Kristeva (1974<sup>a</sup>, 1981, 1986), L. Althusser (1971) y M. Foucault (1978, 1979, 1979<sup>a</sup>, 1981, 1986)” (Weedon, C., 1997: 19). Sobresale en la “Teoría postestructuralista el factor común del análisis de las organizaciones sociales, los significados sociales, el poder y la conciencia individual es el lenguaje. El lenguaje es el lugar donde se dan todas las formas actuales y posibles de organización social así como la posibilidad de que se definan y debatan las consecuencias sociales y políticas. Además es el lugar donde también se construye nuestro sentido del ser y nuestra subjetividad” (Ibíd. 221). Para entender cuáles son las funciones del lenguaje es necesario recurrir al concepto de la deconstrucción aunque este término se resiste a una definición pero escogemos el uso que Derrida le atribuye por su habilidad de “abrir” significados, situaciones y posibilidades. Es con ese sentido que se emplea en esta obra.

Hebdige afirma que, “Si la postmodernidad significa poner a la palabra en su lugar... si esto significa apertura al discurso crítico o por las líneas de la discusión y debate que en el pasado eran prohibidas, de evidencias inadmisibles en el pasado para que se formulen preguntas nuevas y diferentes y surjan otras voces que las produzcan; si esto significa la apertura de espacios institucionales y del discurso en el cual se desarrollen identidades más fluidas y con pluralismo social además de sexual; si esto significa la erosión de triangular las formaciones de poder y conocimiento con el experto en la cúspide y las masas en la base, si, en el trabajo, ensancha nuestro sentido colectivo (y democrático) de posibilidad entonces me declaro como postmoderna” (1989: 226). De igual manera desde esa postura se adopta en esta obra.

Para mí el postestructuralismo posibilita la “apertura de espacio” (Derrida, 1990: 82) ya que es donde inicia la crítica fructífera. Como sugiere MacLure, las aperturas pueden vislumbrarse como la “trasgresión o violación de las fronteras que marcan y protegen los territorios del conocimiento experto o elitista; también como el desmembrar los discursos magistrales y las políticas textuales para exhibir sus artificios del poder/ conocimiento; como la liberación de la posibilidad de la certidumbre muerta de la razón de la ilustración; como la fractura de los dualismos malignos de la identidad que margina al ‘otro’ (negro/blanco, investigador/investigado, mujer/hombre, heterosexual/gay); como la apertura al cuestionamiento de los discursos institucionales que definen los límites del sujeto que habla antes de que ella o él hable” (1997: 6).

El leer la definición de Lyotard (1984) acerca de la postmodernidad como un posicionamiento de “incredulidad de los metarrelatos” es un concepto que trajo mucha paz mental, porque contrario a la popular lectura que es equivocada, es una posición saludable de escepticismo/incredulidad y no una negación total o de repudio de los metarrelatos. Desde luego que para algunos el postestructuralismo y la deconstrucción en “vez de arrojar luz, dificulta ver la cosas con claridad” (Stronach, I., MacLure, M., 1997: 5). Nos acercamos más a su afirmación “Aunque se interprete como un total abandono del proyecto de la ilustración por la emancipación y la racionalidad autónoma del sujeto humanizado, esa tarea en realidad queda fuera y profundamente dentro de su lógica, al forzar un espacio a nuevas preguntas acerca de la identidad, humanidad o de agencia”.

#### EVOLUCIÓN DE LAS PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PRINCIPALES

La necesidad de presentar un proyecto de investigación para el 27 de marzo del 2003 me obligó a enfocarme en ciertos temas y a adoptar una posición más sólida en el discurso feminista desde una perspectiva postestructuralista. De hecho el título dado al proyecto fue: *Género, educación y ciudadanía: el ‘yo’ dividido*. Inicialmente pensé que el objeto de este proyecto se centraría en la familia como el grupo que más influye en la formación de las identidades individuales y la subjetividad pero muy pronto me di cuenta de que era demasiado ambicioso el tratar de entender cómo es que la familia le trasmite los valores y creencias ‘visibles’ en sus vidas a los sujetos. Por las mismas razones me interesó mucho el emplear las historias de vida como un método cualitativo de investigación. Goodson (2001: 1) presenta muy bien algunas de estas razones de emplear las historias de vida como método al igual que Erben (1998b: 1): “Explícitamente reconoce que las vidas no son compartimentalizadas herméticamente en un sentido como por ejemplo, la persona que está en el trabajo (el yo profesional) y el que está en casa (el yo padre/niño/pareja) y que consecuentemente, cualquier cosa que nos suceda en un área de nuestras vidas impacta potencialmente sobre las demás además de que tiene una suerte de implicaciones también. Reconoce que existe una relación interactiva crucial entre las vidas de los individuos, sus percepciones y experiencias, sus contextos y eventos históricos sociales.

Aporta evidencias para demostrar como los individuos negocian sus identidades y, en consecuencia, experimentan, crean y definen las reglas y los roles del mundo social en el que viven”. Así que la idea fue la de entrevistar a 15 colaboradoras informantes para producir sus historias de vida, biografías o autobiografías. Fue posible obtener las historias de vida por medio de entrevistas conducidas en español. Una vez transcritas y traducidas al inglés, el análisis arrojó algunos temas específicos. El hacer investigación cualitativa para fundamentar los argumentos que me interesaba

investigar en el proyecto fue necesario reconocer que el proceso sería desaseado y complicado. No solo porque debía ser estratégica sino porque tenía que ser además creativa en el diseño de la investigación y seleccionar la metodología que mejor se adecuara. La justificación que sostiene esta perspectiva científica era el entender algunas de las condiciones que posibilitan el hecho de que aunque las mujeres sean el número mayormente representadas en la planta docente del sistema educativo mexicano, éstas tengan una representación baja y poco privilegiada en cuanto a igualdad, inclusión y compensación económica se refiere (SEDESOL, 2005). La perspectiva de las historias de vida también ofrecen la posibilidad de identificar y entender los sentimientos y emociones que las académicas asocian a los éxitos en su carrera, su logros, las fuente de placer, su contentamiento, limitaciones, exclusión, marginación, discriminación, invisibilidad, opresión, desigualdad, injusticia y demás. Además, esta perspectiva también me permitió entender las condiciones en que impacta directamente en el proceso de generar una experiencia de enseñanza y aprendizaje no solo en relación a la infraestructura y el currículo, sino también en relación a las vidas de aquellos que intervienen directamente en el proceso: quienes enseñan y quien aprenden. Esta metodología permite localizar esas condiciones sociales que mantienen a las académicas en la educación superior desplegar todo su potencial como intelectuales, incluyendo la arena política. Lo que entiendo como “intelectual” se refiere a un sentido amplio de la palabra es decir aquellas que han obtenido un grado de doctorado, pero también aquellas que entienden su identidad y posicionamiento desde una autorreflexión crítica. El énfasis puesto en los grados de doctorado se refiere básicamente por el hecho de que aquellas que alcanzan algún tipo de éxito en la vida académica necesitan estos grados. La autorreflexión crítica que conduce a una conciencia política o más aún a una participación política fue crucial para entender el concepto de “intelectuales”. Busqué por entender las razones del porqué muchas mujeres se excluyen ellas mismas de participar en la esfera política en casi todos los niveles al investigar sus vidas y así como su subjetividad desde el discurso académico. Las historias de vida como metodología es un instrumento poderoso para hacer estas interrogantes ya que te permite la posibilidad de entender cómo el poder de las relaciones de poder y las jerárquicas funcionan individualmente en sus vidas.

Las historias de vida son útiles aquí por las interrogantes que nos ocupan desde contextualizar y reportar acerca de las condiciones y circunstancias que prevalecen en las universidades mexicanas. Las historias de vida pueden emplearse como “Punto de entrada hacia un desarrollo más profundo acerca de la construcción de la subjetividad” (Goodson, I., 2003: 29). En cierto sentido las historias de vida “proveen un espacio de respiro lejos de las influencias del poder” (Goodson, 2003: 31). En México se carece de una tradición de aproximarse a las profesoras académicas para preguntarles que expresen sus pensamientos y opiniones acerca de ellas y sus circunstancias. Quizá a eso se deba

el porqué aquellas que fueron entrevistadas expresaron un deseo abierto de que se emplearan sus nombres y así asumir el derecho de autoría de sus relatos. Sin embargo, como investigadora capaz de percibir los riesgos potenciales conducentes a eventuales problemas, me vi obligada a proteger sus identidades y por eso escogí el anonimato. La intención de guardar en el anonimato sus identidades es la de mantener intacto el relato y así poder emplear sus datos para fundamentar el argumento principal de la investigación, de que la formación de la identidad es un proceso que se constituye y reconstituye cada vez que hablamos y pensamos, de ahí que la identidad sea “precaria, contradictoria y en proceso” (Weedon, 1997: 32). Una de las participantes en lugar de esto propuso que su identidad y nombre verdadero podía revelarse, sin embargo cuando tuvo la oportunidad de revisar la versión final de su historia, se sintió incómodo con los datos que le presenté porque la representaban como alguien contradictoria. La historia relatada en los relatos de vida se expresaron originalmente en español y luego se tradujeron al inglés para esta investigación. Tuve toda la libertad como investigadora qué traducir y cómo traducirlo y aunque las informantes inicialmente expresaron su deseo de que las nombrara en la tesis, cuando les presenté las transcripciones de los datos, no hubo mayor reacción o respuesta. Podemos entender quizá sin sorpresa alguna ya que no quisieron involucrarse íntimamente en cada etapa del proceso de la investigación. Como investigadora eso representó un dilema inevitable por estar dentro y ser parte de la investigación y me refiero a la no representatividad, en particular cuando se seleccionan eventos claves para el análisis. Esto todavía más acentuó mi posición, el poder sobre la información y la responsabilidad como investigadora.

#### **HISTORIAS DE VIDA DESDE EL TEXTO, UNA METODOLOGÍA POSTSTRUCTURALISTA FEMINISTA**

En el siguiente capítulo de la investigación se proveen las historias de vida cabalmente construidas de las participantes y así hacerlas visibles al lector, aun cuando es el investigador quien les confiere esa visibilidad y escoge qué forma darles. Esto sin duda alguna es una posición incómoda pero a la vez inevitable por ser un aspecto de poder del investigador. Lo que se presenta es inevitable, una combinación de lo que se me dijo, de lo que escuché y lo que escogí presentar. Las instantáneas que se presentan son necesariamente “un tejido de lo que se sabe y lo que se desconoce lo cual es lo que no es el saber” (Spivak, 1987: 78). Este saber se capta del desorden de las narrativas textualizadas lo cual es la historia de sus vidas. Luke (1995: 14) sostiene que “Los textos son los medios e instantes actuales a través de los cuales las identidades en disputa y socialmente construidas, o su subjetividad se construye y reconstruye [...] Es a través de estos textos que uno aprende cómo reconocer, representar y ‘ser’ [*una académica, una feminista, una activista*] (las cursivas son mías)”. Sin embargo, en términos de una metodología crítica “Una de las tareas principales del análisis del discurso es el ‘desarticular’ los textos cotidianos de la vida como un ejercicio de ‘interrumpir el

sentido común’ acerca de la naturaleza de lo inevitable que son las identidades, valores y conceptos y que son muestra del poder en actuación y del interés material de los que parecieran ser textos inocentes” (MacLure, 2003: 9). Lo que me parece interesante en esta investigación es la conexión entre el lenguaje y la subjetividad, específicamente en la manera en que las participantes del estudio se representan a sí mismas y a la vez sus identidades a través de las historias que me fueron dichas. MacLure (2003) citando a Luke (1995), sugiere que las identidades son “tejidas y entretejidas en textos”: “Para el sujeto humano, los textos no son solamente algo de lo que ellos siendo ‘niños’, ‘estudiante’, ‘maestro’, o ‘padre’ emplean como parte de su rol identitario estable o fijo; estos textos son los medios reales e instantes a través de los cuales sus identidad son construidas y disputadas, o subjetivadas, se forma y transforma [...] Es a través de estos textos que uno aprende a cómo reconocer, representar y ‘ser’ por ejemplo, un ‘rapero’, un ‘estudiante con capacidades especiales’, un ‘americano con lealtad’, o aun para ese caso ser un miembro de la ‘Generación X’” (Luke, 1995: 14).

Así es que las historias de vida provistas son los textos a partir de los cuales sus vidas se construyen. De nueva cuenta me refiero a lo que sugiere MacLure: “En todas las historias de vida, el pasado tiene que ser reconstruido desde la posición de ventaja del aquí y el ahora. Esto no es solo un asunto de amarrar eventos a lo largo de una línea de tiempo sino de ensamblar los particulares de la experiencia a tal grado que puedan situarse juntas como una narrativa continua. Esto es por lo menos la convención que prevalece en las formas autobiográficas de ‘occidente’... Una de las implicaciones de esto es que se tienen que decir los cambios de dirección, ambos como una discontinuidad... y como un cúmulo de eventos. Por lo que las transiciones, así como se dicen, son algo paradójicas – se localizan en puntos específicos de tiempo y espacio, pero siempre son apartadas del momento presente y remitidas a sus orígenes en el pasado para ser significativas hacia el futuro” (1996: 274). Los investigadores de las historias de vidas y sus informantes producen textos, “Sus relatos son siempre fabricaciones en la que tejen algo nuevo pero que son ensamblados de fragmentos y recuerdos de otras fabricaciones tales como son los ‘datos’ de la entrevista y de las notas de campo, así como también rastros desperdigados de innumerables textos culturales de la identidad, de las políticas, de la vida institucional, de la carrera, de currículo y demás cosas” (Ibíd.: 127). Sin embargo, aunque las narrativas textuales se conciben como ‘fabricaciones’ cuando no hay una “versión única y verdadera de la vida de una persona, esto no significa de acuerdo a lo dicho por Travers (1991), que no hay tal cosa como el yo mismo, o de que nos sentimos menos único y lleno del yo, solo porque no podemos trazar líneas claras alrededor del yo, o el señalar por primera vez en palabras quienes somos” (MacLure, 2003: 131).

Esta manera de acercarse al 'texto' de la vida de las personas de una forma analítica e interrogatoria podría ser contradictoria a los valores con los que se casa la metodología feminista tradicional cuando el investigador comparte una relación muy respetable con sus participantes. Aunque un acercamiento más escéptico hacia las historias de vidas no es necesariamente irrespetuoso, requiere que el que investiga reconozca los puntos de vista divergentes entre el que investiga y los que participan. La solución que propone Ryan a este dilema es: "Aceptarse uno mismo como una construcción parcialmente feminista puede contribuir en las feministas a aceptar la diversidad de las experiencias y resistencias de otras mujeres y comprender las acciones de otras mujeres. También ayuda a las mujeres feministas a encontrar puntos de convergencia con mujeres que rechazan la etiqueta de 'feminista'" (Ryan, 2001: 109). Esta perspectiva resulta atractiva porque el objetivo es el entender e interpretar las experiencias y articulaciones de la mujer académica mexicana. Sin embargo y tal como lo señala Weedon (1997), esta subjetividad está sumida, subyace, en el mundo material y se requiere de una fuerte persuasión política para inducir alguna transformación:

"Un posicionamiento postestructuralista acerca de la subjetividad y la conciencia relativiza la actitud individual de sí misma al hacer de esta una consecuencia del discurso el cual se moviliza constantemente...Sin embargo, el percibir a la subjetividad como un proceso abierto al cambio, no significa negar la importancia de las formas particulares de la inversión que hace la subjetividad individual la cual se necesita para su propia participación en los procesos y prácticas sociales. Tampoco es el implicar que las estructuras materiales, tales como la familia, educación y los procesos laborales, lo cual constituye y disciplina el sentido acerca de nosotros mismos, de manera conciente o inconciente, puede cambiar exclusivamente al nivel del lenguaje. Las prácticas discursivas subyacen en relaciones de poder objetivas mismas que requieren se de una realización de cambio y de transformación" (102-103).

Los relatos de las académicas entrevistadas revelan que los diferentes discursos sociales han impactado directamente en sus sentidos del ser que son los que dan cuenta acerca de su subjetividad. Más aun, esos discursos prácticos son los 'barandales' en los que ellas depositan su confianza de manera conciente o inconciente y en estos anclan su sentido del ser cuando surgen las dificultades en sus vidas. Así pues, han podido continuar con su proyecto de vida pero probablemente dan cuenta de sus éxitos de maneras muy diferentes a mi perspectiva como investigadora feminista postestructuralista. De todos modos reconocen que no han reflexionado seriamente en este proceso y su jornada a la hora de ser académicas exitosas. Por supuesto que fueron capaces de identificar sus dificultades y admitir que en la mayoría de los casos fueron víctimas de injusticia social y que no hay nada que puedan dar por hecho.

Bell Hooks sostiene que es cuando el sujeto se ubica en el margen que puede hablar porque "Desde un espacio en el margen es cuando soy diferente, cuando veo las cosas

de diferente manera" (1990: 152). Foucault argumenta que "Las relaciones de poder se fijan de tal manera y a la vez perpetuamente asimétricas que permiten solo un limitado margen de libertad" (1979). Algunas feministas lo toman con escepticismo y critican a Foucault por ser irrelevante en cuanto a lo político. Sin embargo y tal como lo sugiere McLaren: "Las feministas sostienen de que la teoría de Foucault en relación al poder tiene como consecuencia un sujeto determinado por las fuerzas sociales más allá de su control. De hecho el impacto del trabajo de las genealogías de Foucault por reconocer fríamente de que su análisis es correcto; somos en gran manera determinadas por fuerzas que rebasan nuestro control" (McLaren, 2002: 23). Este punto de Foucault me interesa para esta investigación sobre las académicas y el desarrollo de su subjetividad porque los datos parecen demostrar (detalles en capítulos más adelante) que las normas sociales son las que han impactado fuertemente en su subjetividad al punto de que son las normas las que controlan y regulan sus conductas, creatividad y productividad. Además, sostengo que la mayoría de las académicas no lo advierten, es decir no están conciente de ello. Casi caigo en la trampa de que como sujetos son capaces de dar cuenta de su subjetividad ya que fueron concientes de los pasos que siguieron y las decisiones que tomaron en relación a sus vidas, su futuro y sus familias. Son académicas que se posicionaron por encima del promedio y en gran manera, han controlado el curso de sus vidas. Sin embargo cuando se les interrogó acerca de qué fue lo que motivó y las impulsó hacia delante en vez de claudicar o renunciar, sus respuestas fueron muy simples tales como "Solo sabía que tenía que seguir luchando, capitular no va con mi vocabulario". Lentamente me fui dando cuenta de que tenía que darle una explicación más profunda al tema de la subjetividad individualmente, y en relación al grupo no suponían ofrecérmelo simplemente por el hecho de que se los estaba pidiendo! Creo que esto va más de acuerdo con lo que MacLure sugiere cuando cita a Walter Benjamin (1978) en relación a esos momentos de "iluminación profana". Una revelación que me estremeció tardíamente pero fue crucial para entender la naturaleza y la evolución de este proyecto de investigación.

#### NEGOCIANDO LAS RELACIONES CON LOS SUJETOS Y LOS LECTORES

Aprender a escribir equilibradamente con algo de pasión como investigadora fue un gran desafío. Me disgustaba la idea de cómo me percibían los demás de acuerdo a la revisión teórica que inicialmente produce. Mi supervisora identificaba un tono un tanto enjuiciador, además, estaba luchando con una confrontación que se originaron como consecuencia al haber puesto mi confianza extrema en el discurso Humanista; más aún empezaba a percibir a la academia mexicana incluyendo la mía propia desde una perspectiva cultural diferente. Empezaba a entender las experiencias pasadas. Es decir las de 1985 en los Estados Unidos en la Universidad de Nuevo México fui confrontada con experiencias de doble estándares en relación a la justicia social y la moralidad que

prevalece en esa país pero siendo incapaz de atribuirle lo político o lo filosófico. Todo lo que experimenté fue de desagrado y disgusto de manera vaga e imprecisa pero suficiente para hacerme regresar a México más pronto de lo que inicialmente estaba planeado. Es hasta ahora que empiezo a entender estas experiencias. En un segundo borrador de mis ideas las cuales mi supervisora categorizó más bien como una revisión de la teoría al intentar redactar y juntar algunas ideas y argumentos. Sus comentarios me enfrentaron a otros desafíos los cuales se centraron más en temas relacionados a la redacción. Por ejemplo sus comentarios como "Viertes muchos comentarios interesantes pero no entiendo a dónde quieres llegar de manera total o específicamente", "haces demasiadas generalizaciones", "saltas a conclusiones temáticas y lógicas", "estereotipas en blanco y negro a los agentes en vez de entender que el panorama es más complejo", "polemizas sin mayor sustancia", (Reporte: "En búsqueda de la identidad en la teoría crítica feminista de la educación y sus placeres" Diciembre 16, 2002). Otra fuente que me generó ansiedad fue la relacionada a los tipos de relaciones que se dieron entre mis colegas y entre ellas y yo. Tal como escribe Maynard (1994: 80) acerca de la reacción de sus participantes: "Constantemente me recordaban de los cambios suscitados en mi historia. Por ejemplo, uno de los comentarios más pertinentes en general de toda investigación sugiere que advierten una marcada diferencia: "Está muy bien contigo porque no estás casada y puedes darte el lujo de ciertas cosas por ti misma, ganas bien, tienes tu propio departamento y mucha ropa, no tenemos acceso a eso nosotros, dónde encontramos un empleo tan bien pagado como el tuyo... Ser enfermera si corres con suerte y todo mundo sabe lo mal pagada que somos, no te alcanza el ingreso para vivir bien...no te das cuenta de lo afortunada que eres...tu no le soportas a nadie, nosotros no podemos darnos eso, ¿qué crees que nos pasaría si somos tan atrevidas como tú? Nadie nos dirige la palabra...y nos aplican la ley del hielo". Este es casi la misma manera en que me perciben mis colegas. Algunas veces creo que más bien me envidian. Se refieren a mí como la chica 'fresa', "tu puedes desafiar al sistema porque no necesitas el trabajo, eres una niña de 'papi', una privilegiada, una 'posh'". Siempre me ha dado tristeza esta opinión y hasta cierto punto me genera conflicto, porque yo sé que mis padres nunca me apoyarían si me quedara en casa sin hacer nada. De hecho, ellos saben que tuve que mantenerme para sostenerme durante mi carrera, haciendo todo tipo de trabajos desde trabajadora doméstica, de mesera, cuidando niños, y también como traductora e intérprete. Mis padres siempre creyeron que la educación que me dieron en un principio fue suficiente, un secretariado bilingüe, así que si yo quería estudiar más correría por mi cuenta y eso lo han sostenido siempre, así que no me quedó otra sino trabajar duro para superarme. Estos fueron algunos temas que tuve que considerar antes, durante y después del trabajo de campo. Por ejemplo, en un principio cuando le pregunté a dos de mis colaboradoras a que participaran en mi investigación, ninguna de las dos me respondió. Aunque una me desafió a

ser más consistente en mi manera de acercarme a ellas y ser más diplomática. Aquí enfrenté la necesidad de aprender qué era lo más aceptable y qué no si de todos modos quería aplicar esta metodología un tanto íntima a la hora de investigar a los sujetos. Una vez que como investigadora tomé distancia de mi contexto, me convertí en una espectadora de todo tipo. Sin embargo mantenía la asociación, la conexión en una frontera donde todavía sentía que pertenecía a ese lugar. Desde ahí, necesité aprender cómo desplegar nuevos discursos y prácticas de investigación de manera estratégica. Moverse del margen al centro de la institución y esa comunidad académica, es un movimiento que requiere un talento especial y ser estratégica ya que sus participaciones para esta investigación eran cruciales. Me requirió de mucha diplomacia para llegar a las participantes y pedir su colaboración ya que las presioné a que abrieran la puerta y develaran lo privado y lo personal de sus vidas. Luego entonces las relaciones de poder con mis investigadas siempre estuvieron en constante negociación.

#### CAMINO AL PRIMER ENCUENTRO DURANTE EL TRABAJO DE CAMPO

Para presentar la propuesta del proyecto a quienes tenían que participar con sus historias de vida fue un proceso largo y lento. Inicialmente pensé en invitar solo 6 participantes o quizás hasta 8 pero después decidí más bien contactar o las más que fueran posible durante el viaje realizado para el primer encuentro. Las informantes seleccionadas fueron académicas de carrera en la enseñanza en la educación superior en Tabasco y en la ciudad de México y solo conocía a algunas de ellas personalmente. Me aseguré que todas tuvieran un doctorado y también si tenían trabajos publicados los cuales pudiera yo usar en la investigación. Una de las estrategias emprendidas fue el contactar a aquellas académicas con doctorado fue preguntando directamente con los directores de las divisiones académicas y facultades que me dieran los datos de aquellas que reunían el perfil de doctorado. Otra estrategia fue el preguntarle a las amigas en la universidad. Una a una me fue llevando a la otra al grado que pude contactar y calendarizar entrevistas por teléfono llamándoles desde la Gran Bretaña y por correo electrónico. También busqué información en la coordinación de investigación y postgrado y allí me dieron datos de otras colegas que podía contactar e invitarlas a participar y colaborar en mi investigación.

También me puse en contacto con el departamento de recursos humanos y los departamentos de investigación para que me proporcionaran una lista de académicas con perfil académico de doctorado. La lista incluía colegas de diferentes disciplinas en diferentes facultades. Una vez que obtuve los correos electrónicos les escribí participándoles de manera directa la necesidad de su colaboración. En principio me presenté con ellas y les expliqué el tema de mi investigación y la metodología ya que se trataba de recolectar información de sus historias de vida y para esto necesitaba

entrevistarlas y grabar sus relatos. Les presenté una propuesta del tema a investigar el cual incluía el compromiso de tratar sus vidas y sus relatos con respeto e integridad. Posteriormente, al correr la voz, una colega sugirió que debía contactar unas cuantas más y ya de allí el número de las participantes aumentó al punto que logré entrevistar a por lo menos 15 académicas ubicadas tanto en Tabasco como en la ciudad de México. En todos los casos me presenté y luego les solicité su participación y programamos la fecha para la entrevista. Fue verdaderamente conmovedor el ver que la mayoría de ellas aceptó participar aun cuando ni siquiera me conocían, esto verdaderamente fortaleció la confianza en mí misma. Ya para cuando finalmente las conocí, me sentí más en control y motivada por el desafío de conocer a estas académicas.

Lo que Goodson (2001: 30) sugiere es que se empiece las historias de vida con una línea de tiempo como inicio porque invita a las “participantes a construir eventos claves de sus vidas dando énfasis en esas experiencias que se relacionan con el enfoque del proyecto”. Además, las líneas de tiempo son las fuentes principales desde donde se pueden identificar los temas y así formular preguntas más específicas y obtener la historia de vida más completa. Los temas de mayor interés a explorar fueron aquellos relacionados con: Las condiciones o factores que mantienen a las académicas constreñidas de desplegar una identidad pública de la intelectual, es decir, entender qué las reprime o impide el alcanzar más éxitos y posicionarse en esos espacios políticos. Sus fuentes de placer y qué las mantiene motivadas. Anteriormente expresé que me habían señalado que el tono en relación a algunas de mis participantes sonaba demasiado enjuiciador. Esto provocó que me analizara más detenidamente. También me di cuenta de que necesitaba comunicarle al lector mi comprensión del contexto de la académica mexicana. En México se les percibe a las académicas como “vacas sagradas” o “gurúes” (Altbach, 2003, Gil-Antón: 43). Así que la sola idea de mi intento por hacerlas mis colaboradoras para la investigación a realizar y poder obtener el grado de doctorado casi me paraliza. Las académicas mexicanas no me son gente extraña toda vez que yo misma soy “académica” porque soy profesora en una universidad pública en México, la UJAT. Pero la percepción de quién es quién en la academia mexicana difiere mucho de la impresión que prevalece en las universidades occidentales. Sobre éstas Gil-Anton (2003) sostiene que “Los profesores son de tiempo completo y ostentan el grado de doctorado”. Me he desempeñado como profesora por más de 15 años en la universidad de Tabasco, México y algunas de mis colegas son doctoras y muchas han estudiado en el extranjero. Son profesoras y la percepción que la mayoría tiene es que son una elite que excluyen a otras de su círculo.

De hecho, nunca he sido miembro de su club, “gurú o vaca sagrada” aunque algunas son amigas cercanas. La percepción general es que menosprecian a aquellas que no

consideran sus iguales porque no han demostrado ser exitosas en lo académico. Esto por supuesto que es muy sutil pero se manejan con un código rojo el cual aplican para excluir a otras y a eso se le suma la tensión que de por sí prevalece en los diferentes círculos académicos. El perfil intelectual de un profesor o académico en la educación superior en occidente tradicionalmente ha sido el de doctorado, indistintamente del género, y de hecho todas estas académicas han imitado este ejemplo al que también me incluyo. Esta percepción la adopté desde mi primera experiencia del pasado cuando estudié mi licenciatura en los Estados Unidos ya que todos mis profesores eran doctores. Ellos fueron gente muy abierta a toda clase de estudiantes y recuerdo que el primer aviso que nos daban era que apreciaban de que al dirigirnos a ellos lo hiciéramos usando su nombre de pila o su apodo y evitáramos llamarlos Dr. “X” o Profesor “Y”. Eran amistosos y muy abiertos al contrario de lo que son en México donde me topé que estas académicas son evasivas, distantes y muy sensibles a la crítica. Por ejemplo recuerdo como el Profesor Tickle representó su seminario taller como sus “2 millas a la ciudad” como algo muy práctico y los materiales documentales que presentó demostraron el potencial de emplear las historias de vida como la metodología para mi investigación. Ese conjunto de materiales que exhibió como el mapa del camino que siguió con todo el “millaje” que ya había caminado para llegar a ser el Profesor y académico que era en la actualidad. (“Me recordaste de las 140 mil millas que marca el marcador de millas de mi carro, y realmente creo que ya está para el deshuesadero. ¡Ivor (Goodson) y yo estamos de acuerdo en esto de que nosotros más bien estamos ya en esa categoría! ¿Así que donde queda tu relato de ‘victoria’? Me da gusto que uses toda la información como tu quieras”). Fue su respuesta cuando le pedí permiso para citarlo desde los datos del relato de su historia de vida de la entrevista que le hicimos en el seminario taller que nos impartió a los candidatos a doctor. Pero también mi comprensión no me daba para entender si las académicas mexicanas estaban calificadas porque tenían un doctorado, no eran tan efectivas o exitosas para publicar sus investigaciones y escribir como mis profesores lo hacían en los Estados Unidos donde estudié la licenciatura en comunicación y letras inglesas, es decir, de acuerdo al estándar más bien las veía como unas fracasadas en vez de exitosas.

La impresión que tengo es que son muy contradictorias y superficiales. Para complementar esta impresión me encontré con la lectura de Octavio Paz acerca del perfil psicológico que los mexicanos tenemos en su “Laberinto de la Soledad” (1961) y tuve claridad más bien que las académicas eran solo “corazones desapasionados, ocultando su desdicha... [Canción popular]” (29) y se presume de que son iguales a todos los seres humanos en el sentido de que “Se cierran del mundo externo para protegerse de tal manera que en su rostro solo vemos máscaras al igual que su sonrisa” (*Ibid.*: 29). Es así como empecé a apreciar que esa era una máscara más, otro hilo entretejido en el tejido de sus identidades académicas.

Debo admitir que estos temores eran fuertes a que me provocaran una parálisis pero más en el fondo sabía que más bien se debía a poca confianza que tenía en mí misma. ¿Cómo es esto, cómo llegué a pensar esto si en el pasado mi sentido crítico me ha llevado a escenarios en los que he tenido confrontaciones abiertas y disputas con mi rector – quien por cierta era un doctor en derecho y un político quien había precedido la comisión de los derechos humanos- y el director de mi escuela en Tabasco, México con mucho éxito, con mucha asertividad y una fuerte determinación? Esto era ilógico. La diferencia con estas académicas radicaba en el hecho de que para ellas yo era una extraña, ellas eran las Otras, (doctoras, gurús, vacas sagradas) en tanto que yo era solo una candidata a doctora.

Para poder cumplir con los objetivos de esta investigación ahora tenía la necesidad de relacionarme con estas “garús” pidiéndoles que colaboraran compartiendo la historia de sus vidas y se abrieran en lo personal y quizás hasta lo privado de sus vidas a una extraña, a alguien extraña y foránea. *Pecata minuta*, un menor esfuerzo con 3 de ellas a quienes consideraba amigas personales pero la actividad implicaba entrevistar a 15 por lo menos, así que aunque sabía que había otras doctoras en la universidad, para mí ellas eran las Otras, las “vacas sagradas”, gente intocable y casi inalcanzable. Qué desgracia, me sentía atrapada y hacia donde volteara en la literatura lo mismo seguía impactándome porque según la teoría la tarea era realmente fácil y esto me garantizaba el éxito si tan solo seguía las instrucciones: paso uno – prepara un cuestionario de preguntas; paso dos – gánate la confianza de tus informantes, cuida el rapport; paso 3 – haz una prueba piloto; paso 4 – asegúrate de traer siempre una grabadora extra y por favor hazte un favor, asegúrate de prenderla. Si ese era el caso, ¿por qué toda esta ansiedad? Quizás porque ese era el momento de la verdad para mí y de pronto me ví confrontada con mis limitaciones, sin tener a donde hacerse y si más bien enfrentarme a la tarea. “¿Qué podría ser lo peor que pasara?” pensé. ¿Que me rechazaran y regresa con las manos vacías de mi viaje con el trabajo de campo o quizás que me hicieran demasiadas preguntas acerca de mi investigación y me viera forzada a confesarles que me encontraba en el proceso de construir un enfoque?

El proyecto piloto fue relativamente fácil y eso fortaleció mi confianza. Otro momento fue cuando me puse en contacto con las participantes prospectas por correo electrónico y por teléfono y estuvieron de acuerdo a darme la entrevista. No podía dar crédito y a la vez me sentía complacida porque de hecho me sugirieron otros nombres de colegas que debía incluir en mi lista porque me aseguraban de que les gustaría contribuir con mi investigación. Como que de pronto las palabras de los profesores Goodson y Tickle durante los cursos de verano del 2003 tuvieron sentido: “Les encantar hablar y hablar una vez que empiezas a preguntarles acerca de sus vidas. Tienes que cuidar más bien el tiempo porque no tienen para cuando parar”.

Quizás otra razón por la que inicialmente tenía un tono enjuiciador se debía a mi propia experiencia. Siempre he percibido que la organización me ha marginado y excluido siempre del centro de acción y han impuesto y forzado su agenda política para que más bien me someta a sus exigencias y sirva a sus intereses. Las relaciones de poder en un contexto mexicano son muy conspicuas de tal suerte que mi resistencia siempre me ha posicionado como la extraña o en el mejor de los casos en los márgenes. Tal vez eso explique mi resentimiento y enojo en contra de la institución donde me he sentido excluida y aislada. El realizar esta investigación me ha permitido detenerme un poco y considerar mi propio posicionamiento. La dificultad quizás se deba a mi necesidad de presentarme ante los demás como alguien congruente cuando en realidad soy alguien que se constituye y reconstituye constantemente. Lo mismo les sucede a mis colegas colaboradoras. Necesitaba un discurso que fuera más tolerante, comprensible y flexible para esto. No estaba muy consciente de esto en el pasado y tampoco mis colaboradoras, es por eso que raras veces entendíamos y ni siquiera registrábamos que evolucionamos en la comprensión porque somos sujetos que evolucionamos. Ahora me doy cuenta que solo improvisaba y algunas veces reaccionaba de manera grotesca o excéntrica.

El proceso de esta investigación me ha introducido en un espacio de estar dentro y en ambigüedad. La investigación cualitativa no es un proceso tranquilo sino más bien está en constante movimiento e interrogatorio es por eso que todos estos temas me lanzaron a una búsqueda de relaciones cercanas con colegas académicas a quienes de por sí las percibía como extrañas y distantes hasta ese entonces. Ellas como personas bajo investigación tenían expectativas de lo que obtendrían por su esfuerzo y como investigadora tenía que ofrecerles algo para compensarlas por su colaboración. El comunicar los objetivos de la investigación y el uso que como investigadora le daría a los datos recolectados quizás motivaba a las participantes en ser más abiertas y receptivas hacia mí. Debo mencionar que la mayoría tuvo una buena impresión acerca de mi investigación y todavía más cuando les compartí que estaba realizando mi doctorado en la Gran Bretaña. Fueron espléndidas con felicitaciones y me desearon lo mejor y más aún me ofrecieron contribuir en todo lo que fuera necesario. En realidad, el desarrollar la confianza entre la investigadora y las investigadas no es un oficio fácil en un contexto mexicano, porque no existe la tradición de comunicar a los demás e informar acerca de lo que haces y menos involucrar a otras de manera personal o institucional. Estas son algunas de las argucias aplicadas para mantener a las mujeres a distancia y alienadas al grado de que el ambiente se percibe inseguro, amenazante y peligroso. A veces se declara una guerra abierta entre aquéllos que adoptan una identidad “intelectual” y aquéllos que se involucran más en una actividad administrativa. El resentimiento de las académicas se debe a que los administrativos están ahí para hacer que las políticas, normas y reglas se cumplan, pero pertenecen a una ‘nomenclatura’ y por lo general no rinden cuenta a nadie. Además, muchas investigadoras como yo



estamos cansadas de realizar investigación en este tipo de organizaciones porque es un trabajo demasiado estresante el tener que negociar con reglas y políticas que se deben observar.

La competencia es otro factor que no permite necesariamente una atmósfera de armonía. Vale aplicar la analogía de los cangrejos rojos en una cubeta porque se aviene bien a la cultura mexicana – ya que no puedes salir de esto, entonces te impido salir echándote para abajo. Esta dinámica no puede desdeñarse al tratar de hacer investigación. Cuando llegó la hora de la verdad, para mi sorpresa, las informantes estuvieron más que dispuestas a participar, aunque sus historias estuvieron repletas de ‘relatos de victorias’, para lo cual no estaba preparada porque fue una información bastante superficial y no se prestaba para un análisis más profundo. Así que fue necesario hacer un segundo viaje para recolectar más información. Ya para entonces nos conocíamos mejor y las cosas se facilitaron más para realizar un grupo focal. En la primera vuelta la información se apegaba más a lo que MacLure describe más bien, “La gente los emplea (los relatos biográficos) para dar cuenta de su presente y definir su relación con los otros, para defender sus actitudes y conducta” (1993: 320). También transpira que en el fondo todavía quería darle un trato de ‘texto sagrado’ a las historias de su vida en vez de ‘autobiografías mundanas’ (MacLure, 1993: 373). Nuevos temores y pensamientos negativos me embargaron cuando percibí el riesgo de exagerar en una crítica analítica y vulnerar la confianza que me otorgaron las informantes. Nuevamente caí en el dilema del extraño y lo cotidiano o doméstico al tomar distancia del texto y los sujetos. Sigo sin tener respuestas ‘reales’ para esto y resolver esas ambigüedades y dilemas. La investigación educativa para mi se asemeja a un ejercicio de “escribir ficción bajo juramento” (Bridges, 2003: 171).

La memoria oculta lo que la historia olvida, sostengo. Hay muchas razones porque la memoria le sirve a la historia. Los textos de las historias de vida “Existen en algún lugar entre la historia y la memoria,” (Tierney, 2000: 537) y Goodson argumenta, “Todas las historias son memorias así como todas las memorias son historias” (2001: 45). La memoria puede ser como una caja de Pandora de tal suerte que cuando se abre, puede exponer un yo dividido o fragmentado el cual por lo general reside en el subconsciente. Cuando hay recuerdos dolorosos, la gente prefiere ocultarlos, ignorarlos u olvidarlos. Sostengo que por lo general todos preferimos olvidar las experiencias que nos causaron dolor o sufrimiento. En algunos casos podemos enfrentarlas mientras que otras más bien son recuerdos que al paso del tiempo se presentan en forma de amargura o resentimiento. El rol de la investigadora es el guiar al investigado a “Construir sus memorias desde una memoria compartida con el presente. Las memorias se recuerdan porque son importantes para uno – el emisor, el entrevistador – en gran manera porque las definiciones del contexto inmediato lo

constituye la identidad, la sociedad y la cultura” (Tierney, 2000: 545). El objetivo de esta investigación, por lo tanto, no fue es de encontrar la ‘Verdad’ sino más bien entender e interpretar lo que da cuenta de cómo se desarrolla la identidad al reconstruir y analizar datos de unos relatos. MacLure (2003: 23) sostiene que, “El análisis del discursos necesita realizar dos acciones por lo general incompatibles. En principio necesita apegarse a los detalles particulares de textos particulares...sin preocuparse por el tejido de las ‘palabras’ en las que se entretajan los argumentos. Pero, seguidamente, analizar es un asunto de distanciarse de los detalles acerca del texto específico – de alejarse y acercarse a partir de otros textos, de otros tiempos, y tratar de asomarse a un tejido más extenso de asociaciones intratextuales de entre los cuales se suspende cada texto”. En mi investigación anterior esto también estuvo cargado de grandes riesgos. En un principio me aventuré a una investigación educativa aplicada en una tesis de un programa de maestría en educación superior. Esto contribuyó significativamente en mi desarrollo personal y avance de mi carrera académica, pero el proceso de análisis fue catártico, sin exagerar, tanto para mí como para mis participantes. En esa ocasión como en la actual, hubo una gran tensión y más aún resistencia de mi parte porque sentía que estaba traicionando a aquellos que habían abierto sus puertas a que entrara una extraña. Posteriormente cayeron en cuenta que eventualmente una extraña entró para hacerlos vulnerables y socavar sus políticas y normas, o peor aún moverles el tapete para derribarlas prácticamente. En mí como investigadora externa sentí una gran pérdida ya que eran mis amigas y colegas y ninguna estuvo preparada para enfrentar el nivel de incomodidad que sobrevino. Quizás por la misma necesidad de dar cuentas y ser transparente no fui acomodaticia de acuerdo al contexto en ese entonces. Está claro que “No hay nada inocente en aquello de hacer visible lo invisible” (Strathern, 2000: 309). Es por eso que la realización de investigación crítica es un tanto peligrosa, de todos modos es productiva porque trae a la luz lo invisible, al exponer y desenmascarar los diferentes temas que subyacen en el interior y el corazón de las organizaciones sociales tales como las universidades.

En esa ocasión el análisis de datos consistió principalmente de una correlación estadística y de opiniones. De todos modos se dio una construcción de nuevo conocimiento y las hipótesis cambiaron porque fue una hipótesis negativa. Pude tener una mejor comprensión de estas contradicciones acerca de esta escuela donde se daban ciertas prácticas aceptables en la normatividad de forma natural e inviolable. Sin embargo en la investigación actual, los datos resaltan las oposiciones y las contradicciones que dan cuenta de lo que Weedon (1997) sostiene acerca de la formación identidad –que la identidad es fragmentada, constituida y reconstituida cada vez que hablamos y pensamos. Inicialmente este concepto fue de mucho dilema y polémico y se generó una gran resistencia porque inicialmente era necesario romper con hipótesis y prejuicios preconcebidos. El concepto original con el cual se emprendió

esta investigación fue con una idea un tanto naïve ya que se pensaba que la formación de la identidad era un proceso coherente y consistente y no se comprendía y por lo mismo se hacían juicios apresurados acerca de las creencias, actitudes y acciones de las informantes porque fueron surgiendo como inconsistentes en las entrevistas. Esto pudo advertirse y fue una ruptura clave que aconteció durante la etapa del análisis de datos. Sin embargo experimenté un sentido de pérdida porque el poner fin a este movimiento de asomo y distanciamiento a través del cual toda identidad, incluyendo la propia se forma y se transforma. Tal como lo sostiene MacLure, "Es durante ese incesante tránsito entre el yo y el otro que las identidades surgen y se desvanecen, hacer conexiones, y construir argumentos acerca del quien soy 'yo' y cómo me presento ante los demás, pero siempre hay una resistencia de abandonar esas posiciones fijadas sobre la presencia porque los tirones opuestos que reclama la otra identidad misma que ha sido silenciada y suplantada para que habite en ella la presente" (1995: 27).

¿Cuánto debe compartir el investigador acerca de los objetivos a alcanzar en la investigación? Esta es una tarea extremadamente difícil y desafiante para una investigadora inexperta y en particular con la investigación cualitativa donde los mismos objetivos cambian en relación al contexto y el propio desarrollo personal. Además, la información que necesitaba de estas académicas suficientemente bien establecidas era íntima, personal y privada. Su capital social y cultural respecto a mi me posicionaba como una extraña de tal suerte que el único aspecto que da cuenta de mi adscripción es que pertenezco a la misma universidad. Con aquéllas perteneciente a otra institución, ser miembro de la academia me legitimaba como colega/académica. El estar hablando con académicas de experiencia me introdujo en un nivel académico al cual no estaba acostumbrada. Mi objetivo fue el de teorizar a partir de sus experiencias de vida al motivarlas a que se expresaran acerca de sus procesos personales explicando cómo habían alcanzado sus éxitos aparentes, cuáles eran sus fuentes de placer y contentamiento pero también sus luchas; en otras palabras, hacerlas que revisitaran su pasado en una introspección y reflexión. También esperaba que a través de una autorreflexión crítica acerca del tejido de su contexto y de sus propias vidas pudiera darse alguna transformación durante el proceso, en particular en aquéllas sobre las relaciones de poder y de los cuerpos colectivos. Esto fue más que un propósito un deseo ya que este proceso involucraba algún tipo de confianza intelectual y empoderamiento político que se sale de los límites de la cobertura de un proyecto doctoral. Aun con objetivos modestos, esto más bien resultaba en un desorden y proceso doloroso ya que los riesgos implicaban que la conversación espontánea les hiciera recordar memorias desagradables y tristes imposibles de controlar y que me rebasaran como investigadora. Se realizaron todas las entrevistas una por una pero la primera fue crucial ya que se trataba de una amiga. En mi agenda anoté que aunque llegué a tiempo a la entrevista, ella se encontraba con alguien y preguntó que si podía

quedarse a presenciar el proceso. Mi respuesta fue de que si ella estaba de acuerdo por mí no había cuidado "No me alteré pero creí necesario preguntarle y dejar más bien que ella decidiera y si se sentía cómoda con su presencia. ¡Sorprendentemente conservé la calma y no perdí la concentración! Pasados algunos minutos, se disculpó y se marchó" (Bitácora de investigación: Octubre 2003).

El argumento sobre la historia de vida que Goodson nos presentó durante su seminario en el verano del 2003, reforzó mi confianza para realizar el trabajo de campo con una actitud más optimista y de hecho ese primer viaje de trabajo de campo fue todo un éxito ya que tuve la oportunidad de entrevistar no a 8 sino a 15 académicas en Tabasco y en la ciudad de México que en un primer momento en su mayoría eran desconocidas para mí.

Aunque la versión de sus vidas redundó en una historia de "relatos de victoria" (Lather, 1994), si dieron detalles acerca de lo bueno y lo malo, el dolor y el sufrimiento que experimentaron para llegar hasta donde están. Más aún, algunas estuvieron interesadas en narrar detalladamente y dar cuenta de sus historias de vida incluyendo a toda su familia proporcionando datos biográficos. Esto de por sí ya era todo un proyecto de muchos retos pero el cual me inundaba de interés el realizarlo.

#### LA INTERPRETACIÓN Y LA PRÁCTICA DE LA ÉTICA

Como debía asegurarme bien y estar preparada para cualquier tipo de sorpresas al realizar las entrevistas, las recomendaciones que subyacen en la literatura de lo que proponen los textos extensamente acerca del tema como Goodson (2001) en cómo realizar las historias de vida fue muy útil. Además de que se realizaron 2 entrevistas piloto. De esta experiencia algunas lecciones fueron significativas para anticiparse a los problemas que surgen con participantes reales. Uno de los hallazgos se relacionaba en cómo enfrentar las emociones cuando las que participan comparten detalles íntimos. Un caso tuvo que ver cuando una de ellas compartió acerca del sufrimiento que su madre experimentó al tener que adaptarse a una nueva cultura y sociedad al verse forzada a inmigrar a un país extranjero y así poder darle una vida decente a su familia y sacarlas de la pobreza. Mis temores fueron el intensificar su dolor al estar preguntando demasiado y me intronmetiera en esos recuerdos privados y dolorosos. Esta idea me aterraba ya que de ninguna manera podía evitar ser responsable de la persona en investigación ya que como investigadora estaba llamada a "conducirme bajo ciertos límites éticos apropiados basados en el respeto y cuidado de la persona humana" (Bridges, 2001: 371).

La 'ética' a como la entendemos en los círculos de investigación en la Gran Bretaña no fue un asunto que les preocupara mucho a las participantes ya que no es un discurso de prioridad en la academia mexicana o por lo menos esa fue mi percepción. En vez

de estar preocupadas por compartir su historia de vida más bien estaban emocionadas de participar y querían que sus nombres aparecieran citados en la investigación. ¿Es probable que hayan pensado que solo divulgarían información que fuera inocua? Esto si fue una preocupación en un principio que discutí con todas y cada una de las participantes por el uso que potencialmente podía darle a la información. Todas estuvieron de acuerdo de que podía usar la información como quisiera, con la excepción de Sofía quien señaló que sería cuidadosa con lo que iba a relatar y que no, lo político es estrictamente privado y personal. Esa etapa la vamos a excluir durante la entrevista". Esto no implicó por supuesto que fuera menos entusiasta de colaborar para mi investigación pero sin rebasar esos límites. ¡De hecho Sofía es una abogada de mucha experiencia por lo que era conveniente para mí más bien protegerme también o de lo contrario podía enfrentarme a una demanda por difamación, calumnia o perjurio!

Por lo contrario siento que hay ocasiones cuando una lectura crítica de las historias de vida podría ser parte de un análisis crítico pero estaba fuera de toda posibilidad de explicarles adecuadamente el embrollo a aquellas que no estuvieran informadas del contexto en que sus historias serían leídas y comprendidas. Las participantes para mi sorpresa sintieron que las entrevistas fueron para ellas una oportunidad de colaborar con mi desarrollo personal. Una de ellas señaló que "Era un privilegio el participar como tu informante y el hecho de que esto fue una oportunidad de compartirle mi historia de vida a alguien y me da mucho gusto que fuiste tu esa persona porque siento que tu investigación es muy significativa". Recuerdo que cuando entrevisté a Lorena en la sala de profesores, reconocí la presencia de una vieja conocida, Laura. Me di la oportunidad de compartirle acerca de mi investigación y la invité a participar. Ella declinó alegando que no tenía un doctorado pero que en todo caso estaba dispuesta a ofrecer como voluntaria a su amiga Ana y que era cosa de que yo se lo pidiera.

Me presentó con Ana y cuando ésta se enteró de qué se trataba mi investigación, de inmediato acepto participar y programé en la agenda la entrevista allí mismo para la siguiente semana. Por supuesto Lorena había platicado con Ana acerca de mi investigación y ya para entonces estaba bien informada a que se debía mi presencia en la división. Al reflexionar en sus diferencias, llegué a la conclusión de que había más similitudes entre Lorena y Ana, ya que ambas habían abrazado la ideología marxista en el pasado además de que ambas tenían una gran experiencia en la carrera política. Lorena sugiere que su afiliación al Partido Comunista mismo que más tarde se transformó en el Partido de la Revolución Democrática (PRD) "Me ha convertido en un elemento vulnerable a los ojos de Gobernación. ¡Así que me tienen registrada como izquierdista y revolucionaria en sus archivos!" Por lo mismo tanto las informantes como sus historias de vida necesitan protegerse y ser tratadas con cuidado y evitar

consecuencias innecesarias. Todos estos temas me han hecho estar consciente de que la investigación siempre está cargada de todo tipo de riesgos y no siempre pueden absolverse aun con nuestras mejores intenciones. La investigación siempre tiene el potencial de convertirse en algo político aun a nivel individual ya que "Tiene un peso sobre cómo los seres humanos le dan sentido a su mundo" (Goodson, 2001: 89). Es por eso que tiene que ver con mandar un mensaje "correcto" en relación a los "hallazgos" y "la explicación teórica y la comprensión de las 'diferencias' entre...las experiencias, percepciones y las motivaciones porque pueden tener repercusiones que van mucho más allá de las circunstancias locales en las cuales se formularon" (Ob.cit.).

#### UN SEGUNDO VIAJE DE CAMPO Y EL GRUPO FOCAL

Un segundo viaje de trabajo de campo fue necesario ya que la mayor parte de los relatos del primer viaje sonaban demasiado a relatos de éxitos. Una de las sugerencias que me dieron fue la de o entrevistar de nueva cuenta a las participantes o el de hacer un grupo de enfoque y de dicción donde se les pidiera compartir abiertamente entre ellas, aspectos de las historias de sus vidas a partir de los temas que presentaría para discutir. Si el primer viaje de trabajo de campo fue emocionante y de mucho desafío ya que me dio mucha confianza, el segundo requería más esfuerzo y estrategia ya que el objetivo era el organizar un grupo focal y de discusión que pudiera de ser posible video grabarse. Recuerdo que ya para entonces me sentía con más optimismo y de inmediato empecé a contactar a la gente en la administración en la UJAT (Universidad Juárez Autónoma de Tabasco) y averiguar si podía reservar el estudio de televisión. El grupo focal como metodología se sabe que es efectiva y productiva ya que se anima a los participantes a que expresen sus opiniones e ideas entre ellos para de allí basarse en sus áreas comunes y sus diferencias (Denzin, 1986; Frey & Fontana, 1993). Morgan (1998: 9) sostiene que "[los grupos focales] son una manera de escuchar a la gente y aprender de ellos". Aunque también se identifica un elemento donde se exponen y se hace visible lo que subyace y que no se menciona, especialmente en relación a las experiencias de las mujeres, "Los grupos focales pueden ser un elemento importante para el desarrollo de la agenda en cuanto a justicia social de la mujer se refiere porque es útil para exponer y validar las experiencias de avasallamiento cotidiano de las mujeres y su sobre vivencia individual y colectiva además de sus estrategias de resistencia" (Madriz, 2000: 836). Para esta experiencia nueve de ellas estuvieron de acuerdo en participar aquí en Tabasco. Fue imposible incluir las que radican en la ciudad de México y tampoco fue posible juntarlas en un grupo focal y de discusión.

La respuesta en participar de casi todas las participantes fue positiva así que tentativamente programé la sesión para el 10 de marzo del 2004. La mayoría confirmó la posibilidad de asistir, así que planeé esta actividad pensando en algunas temáticas.

Preparar esta actividad me requirió considerar todos los detalles tales como las preguntas y los temas que suponía usar para generar la discusión. Ya para entonces estaba más consciente de un mayor reto: el de enfrentarme a la cámara de televisión. Aquí no se trataba de hacer análisis del lenguaje corporal sino el contenido de sus argumentos con la ayuda de un medio visual. Pero antes de entrar en detalle con esta experiencia debo señalar que esta actividad finalmente se realizó extramuros y no en el campus donde se disponía de un estudio de televisión y más bien contratar los servicios de un estudio profesional privado.

Brevemente hago el recuento de esta historia dramática y vergonzosa. Aun cuando la coordinadora del centro de comunicación y mercadotecnia (CECOM) había confirmado por teléfono desde la Gran Bretaña la reservación del uso del estudio para una fecha específica, cuando llegué a Tabasco, fui confrontada con una realidad diferente. La directora informalmente me dio esta noticia, "Nunca fui informada de tu reservación del estudio ya que nunca leo los correos. Segundo, ya está todo reservado para este mes y no puedo hacerte ningún espacio. Tercero, no tenemos ninguna cámara que podamos facilitarte". Casi me da un shock de la impresión y la consternación de plano, pero la solución al problema surgió de la solidaridad de quienes fueron mis colegas en el pasado ya que estuve empleada en este centro como guionista de documentales educativos. De manera espontánea, se ofrecieron para contactar a un estudiante quien podía ayudar a reorganizar todo en otro espacio. Esto realmente fortaleció mi confianza y en esta ocasión el estímulo procedió de amigos dentro de la academia. La actividad pudo realizarse exitosamente en un estudio privado y externo. Aunque algunas participantes se conocían entre sí, para la mayoría fue la primera vez en conocerse, así que el tiempo que pasamos juntas fue un tiempo de celebración de camaradería entre nuevas amigas y el rapport entre las participantes fluyó en las conversaciones casuales en que participaron con toda libertad cuando ¡todas querían expresar sus opiniones! De hecho, como moderadora, tenía que administrar el tiempo ya que todas fueron muy espontáneas y quería tratarlas a todas por igual, especialmente con aquellas que caían en la categoría de la "gurú" y tendían a monopolizar la conversación y capitalizar de sus experiencias. Así que el rol de moderadora consistió en sacar de la mayoría de las participantes sus opiniones en torno a los temas que yo necesitaba cubrir.

#### OTRAS FUENTES DE DATOS Y DE INFORMACIÓN

Además de las transcripciones de las entrevistas y del grupo de enfoque, mis diarios de investigación, correos electrónicos y otras formas de comunicación con las informantes, también acudí a un amplio rango de libros y páginas en la Web y periódicos para complementar la fuente de datos. Inicialmente había considerado hacer un análisis documental y literario como la fuente principal y única de datos para esta investigación y eso incluyó también la

biografía y literatura de Sor Juana Inés de la Cruz, la *décima musa* y la *primer feminista de América* (Schons, 1925). En la página Web de la Universidad de Cambridge fue una fuente mayor de información de donde obtuve su poesía, "Diferencia e indiferencia: La Poesía de Sor Juana Inés de la Cruz", y un video clip de una película reciente, "Yo la Peor de Todas" (Bemberg, 1990).

De hecho, en la Universidad de Cambridge se ofrece un programa completo de literatura latino americana y Sor Juana es una de las poetas que se incluyen. Otros textos que incluí fue el de Octavio Paz (1982) "Las Trampas de la Fe", "La Respuesta" (traducida por E. Powell, 1994) y las Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, Volumen I, II, III, IV editadas por el Fondo de Cultura (FCE, 2001), lo cual me proveyó con una biografía muy reciente y un análisis histórico mismo que pensé que sería suficiente para dar cuenta acerca de la formación de su propia identidad en medio de las ideologías que prevalecían en su tiempo. Muy pronto me di cuenta y renuncié a esta idea a favor de una investigación empírica con académicas contemporáneas. Sin embargo la vida de Sor Juana jugó una parte muy importante en cómo estaba entendiendo a la mujer académica en la actualidad y de la cual se relata en un apartado de la investigación.

Otras fuentes de literatura que influyeron fuertemente esta investigación fueron escritos y biografías de mujeres académicas e intelectuales mexicanas tales como Esther Orozco, "Si la mujer esta...Chihuahua: abriendo caminos en la lucha por la democracia" (1999); Rosario Robles, "Con todo el Corazón. Una Historia Personal desde la Izquierda" (200), M.K. Schussler, "Elena Poniatowska, Elenísima. Ingenio y Figura de Elena Poniatowska" (2003); O Wornat, "La jefa. Vida pública y privada de Marta Sahagún de Fox" (2003); M. Lamas, "El Género. La construcción cultural de la diferencia sexual" (1996); A. Ortiz-Ortega, "¿Si los hombres se embarazaran, el aborto sería legal?" (2001); R. Castellanos, "El Eterno Femenino" (1975); G. Hierro, "Ética y Feminismo" (2003); E. Bartra, "Debates en Torno a una Mitología Feminista" (2002); Ma. T. Torres V. y L. Romero Rodríguez, "La Educación de la Mujer en Tabasco" (1991); T. Torres Vera, "Mujeres y Utopía", (2001); V. Rodríguez, "La Mujer en la Política Contemporánea Mexicana" (2003).

#### Camino de la Traducción y Conclusión

El proceso del análisis de datos ensanchó un espectro de posibilidades de ver más allá de lo visible y el espíritu de la deconstrucción fue instrumental para ponerlas al frente, a lo visible. Pero el hacer lo invisible visible significó, en mi caso, primero traducir del español al inglés. Esto fue más que un proceso de traducción literal. Para esta investigación esto fue en realidad más de un caso de traducción e interpretación intercultural. Por ejemplo, una de las tareas principales fue el localizar los discursos de mayor prioridad para las feministas e investigadoras mexicanas además de la literatura

publicada o investigaciones realizadas en México. Una segunda tarea tuvo que ver con el análisis crítico tanto de las transcripciones como también del contexto y de ese modo abstraer en explicaciones plausibles la relación de los discursos políticos y personales a través de los cuales las participantes decantaron y cómo estos contribuyeron en la construcción de sus identidades. La tentación se asoma al querer agregar algunos datos para ilustrar mi experiencia con la institución para que el lector juzgue en ambos casos mi relación con la institución así como comprender un poco más en relación al contexto en el que realicé la investigación. El reporte de Riggs (2005) acerca de la academia en España describe las dificultades que las académicas feministas enfrentan. Recurre a la publicación reciente y controversial de Rosa Peñasco "Mobbing en la Universidad". En esta sostiene que la 'estructura absoluta' que prevalece en las universidades españolas, ha propiciado "Una cultura del acoso, endogamia y la corrupción...el problema es que todas las universidades españolas tienen la misma estructura organizacional rígida acoplada con una ausencia de rendición de cuentas" (2005: 11). Guil y Arriaga también reportan algo similar acerca de la situación que prevalece en las universidades en Sevilla, España, "La Situación de las Mujeres en las Universidades Andaluzas (2005). Las condiciones en México desde mi experiencia no son nada diferentes, y de esto reporta el Colegio de Académicas Universitarias en la publicación reciente que coordinaron Olga Bustos y Norma Blázquez Graf (2003), "Qué dicen las académicas acerca de la UNAM" y tal vez eso explique en mi caso el por qué fui humillada y hostigada cuando pedí que me otorgaran un aumento salarial al cual tenía derecho. Como siempre hago mis solicitudes por escrito de todo tengo record. Los procedimientos por lo general se toman 3 meses a lo mucho pero en México la tradición que prevalece es similar a la de España ya que se vale de los *enchufes* o palancas (conexiones que manipulan los hijos de influencias) o amiguismo (club de amigos) si quieres tener algún resultado positivo.

En mi caso da la casualidad que carezco de palancas o redes de amigos de ningún tipo que cuiden mis intereses, más bien solicito directamente y presiono porque se de una decisión favorable. Eso me mete en problemas desde luego ya que me resisto en renunciar fácilmente hasta que la administración agote todo lo necesario. Entre más presiono, más se retrasan. Como siempre persisto y siempre fundamento mis argumentos en la rendición de cuentas, me maltratan señalándome como alguien grosera o peor aún alguien que carece de habilidades diplomáticas. Una vez inclusive se atrevieron a amenazarme con despedirme y mi respuesta fue que si lo intentaban, los demandaría ante conciliación y arbitraje y me iría a los medios. Esto funcionó ya que me otorgaron el aumento y lo hicieron retroactivo en el 2003. Recientemente en el 2005, tuve la desagradable experiencia de negligencia e incompetencia con las personas encargadas de atender todos los asuntos relacionados a los intereses académicos de los que estamos en el extranjero. Como les pedí cuentas por su falta de responsabilidad en procesar mi solicitud para extenderme el período de

estudios y el financiamiento y así completar mi programa doctoral, una solicitud que se toma por lo general 3 meses se tomó 7. Esto se convirtió en una distracción y pérdida de tiempo que estorbó el desarrollo de mi investigación. De nueva cuenta fui diplomática en un principio pero cuando nadie se hizo responsable, tuve que denunciarlo con la Rectora. Como de todos modos continuaban ignorándome, intensifiqué mi solicitud hasta que reaccionaron. Ahora lo tengo claro que en cuanto a mí esto es lo normal más que la excepción para hacer que sucedan las cosas y obtener resultados. Es así como de manera relatada más que de un capítulo lleno de planteamientos teóricos áridos se intentó dar cuenta no solo del proceso metodológico que se aplicó en la realización de la investigación sobre la identidad de la académica mexicana y el camino recorrido que se aplicó en la investigación educativa desde un enfoque postestructuralista feminista sino que también se da cuenta del desarrollo personal como investigadora. En otra ocasión explicaré más detalladamente acerca del contexto general mexicano además del contexto de las universidades mexicanas y el estatus particular que guarda en feminismo dentro de estas instituciones.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altbach, P. G., *The Decline of the Guru*, New York, Palgrave, 2003.
- Althusser, L., *Lenin and Philosophy and Other Essays*, London, New Left Books, 1971.
- Arnot, M., *Reproducing Gender*, RoutledgeFalmer, London, 2002.
- Bartra, E., *Debates en Torno a Una Metodología Feminista*, Mexico UNAM-PUEG, 2002.
- Bemberg, M.L. (1990). *Yo la peor de todas. (Film)* Argentina. <http://www.latin-american.cam.ac.uk/SorJuana/SorJuanaClips.htm>
- Benjamin, W., *Reflections* (edited by P. Demetz and translated by E. Jephcott), New York, Harcourt Brace Javanovich, 1978.
- Blackmore, J., *Troubling Women. Feminism, Leadership and Educational Change*, Buckingham, Open University Press, 1999.
- Bourdieu, P., *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- Bridges, D., "The Ethics of Outsider Researcher" en *Journal of Philosophy of Education*, Vol. 35, No. 3, pp. 372-386, 2001.
- Bustos, O. and Blazquez G., N, *Qué dicen las académicas acerca de la UNAM*, Colegio de Académicas Universitarias, México, UNAM, 2003.
- Butler, J., *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge, New York, 1997.
- Castellanos, R., *El eterno femenino*, México, FCE, 1975.
- Delgado B., G., *La Condición de Genero de las Académicas*, Masters Thesis. Faculty of Psychology. UNAM, 2004.

- Denzin, N.K., "A postmodern social theory", *Sociological Theory*, 4, 194-204, 1986.
- Derrida, J., *Speech and Phenomena*, Evanston, Northwestern University Press, 1973.
- , *Of Grammatology*, Trans. By G. Ch. Spivak. The John Hopkins University Press, Maryland, 1976.
- , "Some statements and truisms about neologism, newisms, positions, parasitisms and other small seisisms" in D. Carroll (ed.) *The States of 'Theory': History, Art and Culture*, New York: Columbia Press, 1990.
- Erben, M., *Biography and Education: a reader*, Edited by Michel Erben, London, Falmer Press, 1998.
- Faith, K., "Resistance: lessons from Foucault and feminism", in Radtke, H. I., and Stam, H. J. (eds) *Power Gender: Social Relations in Theory and Practice (Inquiries in Social Construction Series)*, London, Sage, 1974.
- Foucault, M., *The Archaeology of Knowledge*, Transl. by Alan Sheridan, New York, Pantheon, 1972.
- , *Discipline and Punish*, Translated by Alan Sheridan, New York, Pantheon, Reprint. New York: Vintage Books, 1979. Originally published as *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975
- , *I, Pierre Rivière*, Harmondsworth, Peregrine, 1978.
- , *Michel Foucault: Power, Truth, Strategy*, eds. Meaghan Morris and Paul Patton, Sydney, Feral publications, 1979.
- , *What is an Author?* Screen, 20 (1), pp. 13-33, 1979a.
- , *The History of Sexuality*, Volume One, An Introduction, Harmondsworth, Pelican, 1981.
- , "What is Enlightenment?" In *The Foucault Reader*, Edited by Paul Rabinow, New York, Pantheon, 1984
- , *The use of pleasure: The history of sexuality*, Vol. 2. Translated by Robert Hurley. London: Pinguin, 1985.
- , "Nietzsche, Freud, Marx." In *Critical Texts*. 3:2, 1986.
- Frey, J.H., and Fontana, A., "The group interview in social research." In D. L. Morgan (Ed.), *Successful focus groups: Advancing the state of the art*, Newberry Park, CA, Sage, 1993.
- Gil-Anton, M., "Big City Love: The Academic Workplace in Mexico", In Altbach, P. G. *The Decline of the Guru*, New York: Palgrave, 2003.
- Goodson, I. and Sikes, P., *Life History Research in Educational Settings: Learning from Lives*, Buckingham, Open University Press, 2001.

- Goodson, I., *Professional Knowledge, Professional Lives. Studies in education and change, England*, Open University Press, 2003.
- Guil, A. and Arriaga, M., *La Situación de las Mujeres en las Universidades Públicas Andaluzas*, Sevilla, Consejo Económico y Social de la Junta de Andalucía, 2005.
- Hebdige, D., *Hiding in the Light*, London, Routledge, 1989.
- Hierro, G., *Ética y feminismo*, Segunda edición, México, UNAM, 1998.
- Hooks, B., *Yearning: race, gender, and cultural politics*, Boston, South End Press, 1990.
- Kristeva, J. (1974a), "Oscillation between Power and Denial", in *Marks and de Courtivron* (eds) 1981, pp. 137-41.
- , "Women's Time", *Signs*, vol. 7 (1), Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- , *The Kristeva Reader*, Edited by Toril Moi. Oxford, Blackwell, 1986.
- Lacan, J., *Écrits*, London: Tavistock, 1977.
- Lamas, M., *El Género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, UNAM/CH/PUEG, 1996.
- Lather, P., *Feminist Research in education: within/against*, Geelong, Deakin University Press, 1991.
- , *Textuality as praxis*, Paper presented to the Annual Meeting of the American Educational Research Association, New Orleans, April 1994.
- Luke, A., "Text and discourse in education: an introduction to critical discourse analysis", *Review of Research in Education*, 21: 2-47, 1995.
- Lyotard, J.F., *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Trans. by Bennington and Brian Massumi, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- MacLure, M., and Stronach, I., *Educational Research Undone. The Postmodern Embrace*, Buckingham, Open University Press, 1997.
- MacLure, M., "Mundane Autobiography: some thoughts on self-talk in research contexts", *British Journal of Sociology of Education*, Vol. 14, No. 4. 373-384, 1993.
- , "Postmodernism: a postscript", *Educational Action Research*, 3(1), 105-16, 1995.
- , "Telling transitions: boundary work in narratives of becoming an action researcher", *British Educational Research Journal*, Vol. 22, No. 3 pp273-286, 1996.
- , *Discourse in Education and Social Research*, Buckingham, Open University Press, 2003.
- Madriz, E., "Focus groups in feminist research", in N.K. Denzin & I.S. Lincoln (Ed.), *Handbook of Qualitative Research*, 2nd Edition. Thousand Oaks, CA, Sage, 2000.
- Maynard, M. and Purvis, J., *Researching Women's Lives from a Feminist Perspective*, London, Taylor & Francis, 1994.
- McLaren, M. A., *Feminism, Foucault, and Embodied Subjectivity*, New York, State University of New Press, Albany, 2002.
- Morgan, D.L., *The focus group guidebook*, Thousand Oaks, CA, Sage, 1998.
- Orozco, E., *Si la mujer esta...*, Chihuahua, Doble Elice Ediciones, 1999.

- Ortiz-Ortega, A., *Si los hombres se embarazaran, el aborto sería legal?* México, EDAMEX, 2001.
- Paz, O., *The Labyrinth of Solitude* [El Laberinto de la Soledad], Translated from the Spanish by Kemp, L., Milos, Y., and Phillips B., R. New York, Grove Press, 1961.
- , *Las Trampas de la Fe*. [The traps of faith]. México: FCE, 1985.
- Peñasco, R., *Mobbing en la Universidad*, España, Adhara, 2005.
- Rigg, P., "Spain urged to root out abuse and favouritism in academe." *The Times Higher*, July 2005.
- Robles, R., *Con todo el corazón. Una historia personal desde la izquierda*, México, Random House, 2005.
- Rodríguez, V. E., *Women in contemporary Mexican politics*, Texas, University of Texas Press, 2003.
- Ryan, A. B., *Feminist ways of knowing. Towards theorising the person for radical adult education*, Leicester, NIACE, 2001.
- SEDESOL [Secretaría de Desarrollo Social], Gobierno de Mexico, [Social Development Secretary], 2005.
- Sawicki, J., "Identity politics and sexual freedom: Foucault and feminism", in Irene Diamong and Lee Quinby (eds), *Feminism and Foucault*, Boston, Mass, Northeastern University Press, pp. 177-91, 1988.
- Schons, D., "The First Feminist in the New World." *Equal Rights*, October 31, 1925, pp. 11-12.
- Schuessler, M.K., *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, México, Editorial Diana, 2003.
- Sor Juana Inés de la Cruz, *La Respuesta/The Answer*, Translated by Electa Arenal and Amanda Powell, (1994), New York, The Feminist Press.
- , *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Vol. I, II, III, IV. Biblioteca Americana. Mexico, FCE. 2001;1957.
- Spivak, G. C., *In other worlds: Essays in cultural politics*, New York, Methuen, 1987.
- Strathern, M., "The tyranny of transparency", *British Educational Research Journal*, 26(3): 309-21, 2000.
- Tierney, W., "Undaunted courage: life history and the postmodern challenge," in N. Denzin and Y. Lincoln (Eds.) *Handbook of Qualitative Research*, 2nd. Edn. Thousand Oaks, CA: Sage, 2000.
- Torres V., Ma.T., and Romero, L., *La educación de la mujer en Tabasco*, Tabasco, UJAT, 1991.
- Torres V., Ma.T., *Mujeres y utopía*, Tabasco, UJAT, 2001.
- Travers, A., "From 'normal appearances' to 'simulation' in interaction", *Journal of the Theory of Social Behaviour*, 21 (3): 297-338, 1991.
- Weedon, C., *Feminist Practice & Poststructuralist Theory*, Blackwell Publishing, Oxford, 1997.
- Wornat, O., *La Jefa. Vida pública y privada de Marta Sahagún de Fox*, México, Editorial Grijalbo, 2003.

## NON SOLTANTO PAROLE: LAS MÁSCARAS DE MINA

### NON SOLTANTO PAROLE: MINA'S MASKS

José Luis Espinosa  
UAB Idiomes

#### RESUMEN:

El título de este artículo forma parte de una de las canciones más conocidas de Mina Mazzini, *Parole, parole*. Mina siempre ha marcado tendencia. Luciano Tallarini contribuyó a crear su imagen en las portadas de los discos. En el siguiente estudio se analizará la trayectoria de la artista italiana desde sus comienzos más remotos.

#### PALABRAS CLAVES:

Mina, canción, Tallarini.

#### ABSTRACT:

The heading of this article is part of one of the most well-known songs by Mina Mazzini, *Parole, parole*. Mina has always set trends. Luciano Tallarini contributed to create her image on the covers of the discs. In this study the career of the Italian artist will be analysed from her most remote beginnings.

#### KEY WORD:

Mina, song, Tallarini.

E rido per lo scherzo che tu m'hai giocato,  
poi guardo nello specchio l'effetto se è riuscito.  
E poi con impudenza ti chiuderò la bocca  
e parlerò per te...  
(Franz; Ti conosco mascherina, 1991)

*Parole, parole, parole. Parole, parole, parole... Parole fra noi.* Este es seguramente uno de los estribillos más internacionalmente conocidos de Mina. Interpretada originalmente junto al actor Alberto Lupo, la canción ha conocido diferentes versiones y ha sido interpretada por la misma Mina en diferentes idiomas, por no hablar de las versiones que otros artistas han hecho del tema. Pero no sólo de *parole* ha vivido – y vive – la carrera de Mina. Y esa es la cuestión en la que me voy a centrar. De todos es sabido que, tras su retiro de los escenarios en 1978, a excepción de pequeñas apariciones televisivas a finales de los '70, Mina no ha vuelto a cantar en directo ni a conceder entrevistas a los medios; en cambio ha continuado grabando música y publicando regularmente discos, convirtiéndose en una de las cantantes del mundo que puede presumir de una discografía más vasta y, desde luego, en la única que lo ha conseguido desde su exilio voluntario. Y es que la sombra de Mina es alargada y, aun así, en estos treinta y tres años de ausencia de los escenarios son muchos los números uno y los primeros puestos en las listas de ventas de álbumes que se han sucedido casi cada vez que ha visto la luz un nuevo trabajo, esquivando los embistes de la industria discográfica y, me atrevería a decir, riéndose de ella en muchos casos. Nadie duda de la calidad vocal de la cantante, ni tampoco de su inteligencia y personalidad. Y este binomio es el que sigue dando éxitos a Mina porque, ¿cómo es posible, en la era de la imagen, que una cantante de setenta años se cuele en los primeros puestos de las listas de ventas y del *airplay* cada vez que su voz se asoma a las ondas? Sin duda, creando una imagen, una especie de *alter ego* impreso, que ella misma y sus brillantes colaboradores se han encargado de nutrir y cuidar como se hace con las flores delicadas.

#### 1. CANTAR O GRITAR: URLATORI E URLATRICE

Mina Mazzini nació – como ella misma dice, por error o casualidad – en Busto Arsizio (Varese, Lombardía) el 25 de marzo de 1940. Su familia vivía en Cremona, allí se crió y es la ciudad que le dio posteriormente su famoso apodo, *la tigre di Cremona*. Sus inicios en el mundo de la música se remontan a mediados de los años '50, cuando, todavía adolescente y con el apoyo de una familia de músicos – su padre y su hermano trabajarán con ella – empieza a presentarse en diferentes locales de música en directo cantando sus propias versiones de éxitos del rock anglosajón del momento bajo el pseudónimo de *Baby Gate*. No tardarán en notarla los discográficos del momento y, a finales de 1958 se publican sus primeros 45 r.p.m para Ri-Fi Records.



El año 1959 es considerado como el del inicio de su carrera y los medios empiezan a hacerse eco de esta nueva voz estridente que se une al grupo de lo que en la época la crítica llamaba los *urlatori*, apodo despectivo para toda esa generación que se hizo un hueco en la música italiana cantando en inglés, primero, y versionando después en italiano los éxitos del momento. No se trataba más que de un grupo de cantantes emergentes – Tony Dallara o Peppino di Capri entre los primeros – que representaban un nuevo modo de entender la música frente al tradicionalismo de la canción italiana más canónica que estaba representada por voces como las de Claudio Villa o Nilla Pizzi. Ese mismo año, Mina aparecerá por primera vez en televisión en el programa *Lascia o raddoppia?* de Mike Bongiorno y participará además en la película *Juke Box – Urli d'amore*. Un año después, se estrenará *Urlatori alla sbarra*, dos películas musicales – *musicarelli*, los llamaban – pensadas para el lucimiento de esta nueva generación musical de la que nacieron otras importantes figuras como la de Adriano Celentano. Efectivamente, a partir del año 1960, la carrera de Mina sube como la espuma. Deja de lado el rock y comienza a cantar composiciones de autores italianos; el primer gran éxito llegará con *Il cielo in una stanza*, tema que el entonces casi desconocido Gino Paoli había compuesto para sí mismo, que llegó al número 1 el 2 de agosto de 1960 y permaneció allí durante once semanas consecutivas. La *urlatrice* empezaba a dejar paso a la Voz y, con ella, la gran popularidad, musical y televisiva, de la década sucesiva.

## 2. MINA: ICONO DE LA MODERNIDAD

La Mazzini es una mujer que ha ido siempre por delante de su tiempo y marcando tendencia. Y es curioso porque, probablemente, nunca lo pretendió. Fue la primera artista que se presentaba en público no como una mera estatua cantante, sino como una artista que ponía en escena lo que cantaba: Italia enloquecía con sus peculiares movimientos de manos y sus cambios de peinado, que se convertirían en marca de la casa, sus cejas pintadas marcaron tendencia en la época, los lunares que aparecían y desaparecían de su rostro causaban furor. De alguna manera, representaba la libertad artística en un entorno cultural aún encorsetado.

Pero esa libertad no fue gratuita. En el año 1962 anunció que esperaba su primer hijo junto a su pareja, Corrado Pani, un famoso actor que todavía estaba casado con su anterior mujer. El escándalo fue tal que le supuso el ostracismo televisivo durante un año, justo el tiempo que el público italiano pudo soportar su ausencia, antes de pedir a gritos que volviera a los escenarios. El 10 de enero de 1964 reaparece en la televisión en el programa *La fiera dei sogni*, al que de nuevo Mike Bongiorno invitará. El regreso fue triunfal, y así fue su carrera televisiva hasta que ella misma decidió desaparecer y convertirse en una máscara con voz.

## 3. REPRESENTAR, ILUSTRAR, DIBUJAR A MINA: LAS MÁSCARAS

Como comentábamos antes, es difícil crear la imagen de alguien – especialmente si se trata de un artista, para quienes la imagen es fundamental – cuando al artista en cuestión no le gusta exponerse demasiado al público. Y eso, en el caso de Mina, ha sido siempre una constante. En 1967, Giacomo Mazzini, el padre de la cantante, abre PDU, la discográfica que, desde ese momento, iba a gestionar su carrera musical, y contrata a un fotógrafo de cierto nombre en la profesión, Luciano Tallarini, como director de comunicación. Tallarini será desde ese momento y hasta 1984, el encargado de las portadas de los discos de Mina, con la ayuda inestimable del dibujante Gianni Ronco. En 1973 se unirá al grupo Mauro Ballelli, que continua trabajando hoy en día para la cantante. Estos tres nombres son los autores de la ingente cantidad de instantáneas y dibujos que componen el imaginario colectivo del público de Mina y los culpables, por lo tanto, de que un disco de la cantante se reconozca a kilómetros de distancia. Y, para ello, han utilizado a lo largo de cuatro décadas algunos elementos muy sencillos – el pelo, los ojos, la nariz, los lunares, las manos – convirtiéndolos en señas inequívocas de identidad. Lo comentaremos a partir de algunas de las portadas más significativas de los últimos cuarenta años.

### 3.1. Los años '70

El primer trabajo de Luciano Tallarini para PDU fue la portada del álbum *Canzonissima '68*, para la que utilizó una foto del archivo que había conseguido recopilar fotografiando a la cantante en diferentes *backstages* de la televisión, dado que no era muy fácil convencer a Mina para más reportajes fotográficos que los que sus contratos televisivos y publicitarios le exigían. Así que siguió esa estrategia, trabajando a partir de las fotos que le iba haciendo a la cantante, hasta que en 1971, a punto de publicarse el disco *Mina*, surgió un problema: la cantante estaba embarazada de su hija Benedetta y, Tallarini, que la conocía bien, le propuso una serie de fotos de cachorros de animales. A Mina le encantó la idea y eligió la foto de un cachorro de chimpancé. De ahí la portada del disco conocido por sus fans como *quello della scimmia*.

Tallarini consiguió por fin un reportaje *ad hoc* para los dos discos que Mina publicó en 1973, *Frutta e verdura* y *Amanti di valore*. El pelo corto, rizado y platino que la cantante lucía en las diferentes fotos que componen ambas portadas arrasó en las peluquerías del momento. Y fue también el inicio del concepto dual – la publicación de discos dobles o de parejas de discos – que sería una constante en la discografía de Mina a partir de ese momento. En efecto, el año siguiente, 1974, nace un nuevo proyecto doble; por un lado, se trataba de publicar un álbum de homenaje a las canciones americanas con las que Mina había dado sus primeros pasos como *Baby Gate*, y por otro, un nuevo álbum de canción “italiana”. El resultado fue los geniales *BabyGate* y *MinaR*, para los

que Tallarini ideó unas imágenes muy años '20, con una Mina muy *pin up* y un cocktail en la mano para el disco americano y un *panino di salame* para el disco italiano, por aquello de la marca registrada que sugería el título. Dos años más tarde, en 1976, se publica el binomio *Singolare / Plurale*. *Singolare* es una colección de diez temas originales donde aparece la Mina más auténtica, de ahí que Tallarini, por única vez, ponga a la cantante, sonriente, en primer plano. *Plurale* es el complemento del disco anterior; se trata de un disco de versiones – como hará Mina a menudo, alternar en un proyecto o a distancia de pocos meses un álbum de temas inéditos y otro de versiones – que posee la característica de que todas ellas, que van de los Beatles a Duke Ellington, están arregladas para varias voces, interpretadas todas ellas por la propia cantante. Para mantener la unidad del proyecto, Tallarini pone de nuevo en portada a la cantante, en una foto del mismo reportaje, muy similar a la del disco *Singolare*, donde la cantante aparece, esta vez, cubriéndose media cara con la mano izquierda, metaforizando de alguna manera el desdoblamiento vocal del disco. Originalmente el disco se publicó como un doble vinilo en el que había como regalo un póster de la misma sesión donde Mina muestra una mano con seis dedos. Pero, como ocurrió con otros discos de la cantante, se imprimió posteriormente en dos volúmenes.

Y, si damos un salto de tres años, nos acercamos al final de la década con un nuevo hito en la discografía de la cantante: los dos volúmenes de *Attila*, que se publicaron inicialmente de manera conjunta en 1979 y en cuya portada aparece la cabeza de una Mina dibujada calva, en tonos grises, con los ojos en blanco y la boca manchada de colores tras haber mordisqueado un helado cuyos restos vemos bajo su barbilla. La portada y el título se deben a un proyecto de cierta agresividad musical, que supone el paso a una década de transición de sonidos, como fueron los '80. Para la posterior versión que se publicó en dos volúmenes – es la que se encuentra actualmente en formato digital – se eligió otra imagen con la misma estética donde Mina aparece de cuerpo entero sentada en una silla y sujetando un molinillo de viento de colores. Sigue estando calva y con los ojos en blanco. Las imágenes de *Attila* fueron de un impacto tal que llegaron a formar parte de una exposición sobre diseño gráfico italiano en el MoMA de Nueva York.

### 3.2 Los años '80

A Mina le gustaba la idea de titular *Attila* este proyecto y le encantó la propuesta de Tallarini para el grafismo, hasta tal punto que le propuso, para el siguiente, realizar algo donde se la viera completamente llena de pelo. Así nació el título y la portada de *Salomè* en 1981, donde encontramos a la cantante representada como la mujer barbuda. 1983 es el año de la despedida de Tallarini, cuyo último trabajo para PDU fue el diseño del doble álbum *Catene*, donde vemos a una doble Mina, enfrentada a sí

misma e inspirada en la película *M, el vampiro de Düsseldorf* de Fritz Lang. A partir de ese momento, la responsabilidad gráfica de los proyectos musicales cayó en manos de Mauro Ballelli, que sigue siendo todavía hoy el artífice de la imagen discográfica de la cantante. Y siguieron llegando imágenes para hacer historia. En 1987 se publica *Rane Supreme*, un nuevo doble disco – versiones e inéditos – cuya portada es quizá junto a *Attila*, el punto álgido de la agresividad mazziniana. A pesar de tratarse de un disco relativamente suave, a Mina le gustó la propuesta de Ballelli de hacer un fotomontaje poniendo su cara, enmascarada, en el atlético cuerpo de un hombre culturista; se abría así un nuevo tema en la forma de ilustrar a la cantante: el cuerpo.

Mucho se hablaba en esa época de las razones por las que Mina no aparecía en público. Casi nadie había creído, diez años antes, que ese retiro anunciado fuese serio y definitivo. Las drogas, los problemas con el fisco italiano, el sobrepeso... La respuesta de Mina llegaba siempre en forma de canciones y portadas y en 1989 publicó el doble *Ridi Pagliaccio*, parafraseando el aria más conocida de la ópera *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo y apareciendo en su portada con la imagen más al estilo *drag queen* que encontramos en su discografía, pintada como una puerta, si se me permite el coloquialismo, y esquivando una tarta de cumpleaños que alguien intenta lanzarle a la cara y que se trata en realidad de un sombrero. El cuerpo y el cabello vuelven a aparecer en uno de los proyectos quizá más crípticos, *Uiallalla*, que cierra la década y nos presenta un supuesto árbol genealógico de Mina, con retratos en color sepia y acompañada de otras dos mujeres – ¿su madre y su abuela? – que no son sino dos hombres travestidos. Es la Mina que, por un lado, se insiere en la tradición pero que, por otro, intenta escapar de ella.

### 3.3. Los años '90

El cuerpo y la dualidad vuelven en los dos álbumes que inauguran la nueva década, *Ti conosco mascherina* en 1990 y *Caterpillar* en 1991. Con ambos se abre un nuevo momento de esplendor musical en la discografía de Mina. La portada y la selección de títulos del primero de ellos es ya toda una declaración de intenciones. Mauro Ballelli dibujó a una Mina de inspiración picassiana, que en la imagen principal del disco nos aparece en versión doble, con un *alter ego* con el que se funde y confunde como si se tratara de dos hermanas siamesas. Esta idea, unida al título, que en español sería algo así como “te conozco bacalao...” nos da la idea del contenido brillante del disco: una colección de versiones que van desde *Caruso* de Lucio Dalla o la *Malafemmena* de Totò a *Billy Jean* de Michael Jackson, unida, como de costumbre, a algunas nuevas canciones que dan una vuelta de tuerca a la Mina de los ochenta, abriéndose a nuevos sonidos, a nuevas canciones que suponen aire fresco después de la difícil década de los ochenta que, en el caso de Mina, fue riquísima en diseño gráfico pero muy de transición en el

aspecto musical. *Caterpillar* es una nueva declaración de intenciones; es un disco de bombas musicales; de grandes canciones – y grandes revisiones – en el habitual primer disco de versiones y de grandes canciones también en el disco inédito. Para presentar el proyecto, Balletti puso en portada el dibujo, salido de la irónica pluma de Gianni Ronco, de una Mina tremendamente gorda – como una apisonadora – que se estira el pelo – de nuevo, larguísimo, el pelo.

Un año después, llegamos a otro de los discos históricos; en *Sorelle Lumière*, de 1992, se produce un nuevo homenaje al cine ya desde el título y vemos en la carátula el perfil, inconfundible, de Mina fundida en un proyector cinematográfico y que presta sus ojos a la proyección. La portada de Balletti consiguió el premio de los publicistas italianos a la mejor imagen del año. Y, si hablamos de máscaras, 1993 es un año especialmente rico. Mina publica dos proyectos; en primer lugar su particular tributo temático a los Beatles, *Mina canta I Beatles*, para el que Mauro Balletti creó una composición de caras de la cantante homenajeando la mítica portada del álbum *Revolver* de los de Liverpool. En segundo lugar, se publicó el doble álbum de turno, titulado *Lochness*, en el que Mina aparece quitándose una máscara metálica que está, a su vez, desapareciendo, como convirtiendo al monstruo en mujer. Pero demos un nuevo salto en el tiempo. En 1995 Mina cierra su tradición de álbumes dobles con el fantástico *Pappa di latte*, cuya portada es la imagen de la cantante enmarcada en una galleta, vestida con un típico mantel de *trattoria* y peinada con una gran melena compuesta por todo tipo de pasta, y en 1996 abre una nueva era de discos individuales homenajeando a su ciudad. En la portada de *Cremona*, la vemos vestida por Gianni Versace, fotografiada como siempre por Balletti y fotomontada en la mítica Piazza del Comune de su ciudad. 1997 nos trae *Leggera*, un nuevo disco aunque, de alguna manera iniciático. Mina sigue investigando sonidos y actualizándose constantemente y realiza este álbum de clara intención pop con algunos de los nombres más interesantes de la escena musical italiana e internacional del momento: Audio 2, Le voci atroci e incluso Mick Hucknall, líder del grupo británico Simply Red. La elección de Balletti no podía ser otra: un nuevo fotomontaje donde vemos la cara de Mina extenuada en el cuerpo de una atleta que llega – ligera – a la meta, tras una carrera.

Otro hito de los '90 y de la carrera de Mina fue el reencuentro con Adriano Celentano para celebrar los 40 años de ambos en la profesión. Atrás habían quedado los *urlatori* y se unían para publicar en 1998 *Mina Celentano*, uno de los álbumes más vendidos en la historia de ambos, gracias, entre otras cosas, a la portada, libreto interior e incluso videoclip que contaba la historia del reencuentro con los dos protagonistas caricaturizados por Gianni Ronco como el pato Donald y Daisy. Además, el libreto añadía, por primera vez, fotos de Mina en el estudio de grabación; volvíamos a verla en unas imágenes que marcarán la caracterización de la artista a partir de este momento

– pelo rojizo larguísimo recogido en una trenza, gafas de sol oscuras, pañuelo al cuello y negro omnipresente. Debido al éxito de este álbum, en Navidad de ese mismo año se puso en circulación una reedición, de título *Buon Natale*, de idéntico contenido musical, en cuya portada Daisy-Mina y Donald-Celentano se abrazan sentados en un sillón delante de la chimenea y el árbol de navidad. Era una manera de celebrar el éxito del proyecto y de incentivar unas ventas que habían sido ya más que satisfactorias.

#### 3.4. LA PRIMERA DÉCADA DEL NUEVO SIGLO

Los primeros proyectos de Mina para el nuevo milenio son dos álbumes temáticos muy especiales: *Dalla terra*, en 2000 y *Sconcerto* en 2001. El primero es una colección de música sacra y el segundo un homenaje a Domenico Modugno. Hasta 2002 no escucharemos nuevas composiciones, las de *Veleno*. Para este regreso, Mina se rodea de la élite de la canción italiana de autor: Zuccherò, Renato Zero, Daniele Silvestri, o Samuele Bersani, entre otros. Un disco cargado de “veneno” en las composiciones presentado por una imagen de portada de la cantante en primer plano muy al estilo Cruella de Vil, la malvada de los *101 dálmatas*. En el año 2003 se produce otro hecho curioso. La revista *Vanity Fair* empieza a publicar su edición italiana, de tirada semanal y sorprende a todos, en la última página, con una sección llamada *C'è Mina per voi*, a la que se añade el subtítulo “*la più inafferrabile delle star risponde alle vostre domande*”. Se trata, pues, de un clásico consultorio donde los lectores se comunican con ella y ella responde a sus cartas preferidas. La sección va acompañada cada semana de una ilustración de Gianni Ronco donde siempre vemos a una pequeña Mina caricaturesca viéndoselas con la imagen de una gran Mina más canónica. Solo estas ilustraciones serían material suficiente para otro estudio.

En 2005 llegan dos de los discos más alabados de los últimos años. En enero se publica *Bula Bula*, título que hace referencia a la “isla mágica” de la cantante, a su lugar ideal, un lugar mental en el que se refugia cuando quiere escapar. Para ello, Balletti dibujó una puesta de sol y a una Mina que se pasea junto a un pequeño elefante que la sigue asido a su larguísima trenza. En noviembre del mismo año llegó a las tiendas un nuevo disco de versiones, volviendo a la tradición de los dos discos anuales. *L'allieva* es un disco tributo a Frank Sinatra, a quien Mina había homenajeado en discos anteriores pero no de manera temática. Para este homenaje, la cantante echó mano de su catálogo fotográfico familiar y la carátula nos enseñaba a una Mina niña que acaba de escribir algo – el título del disco – en la pizarra escolar. En 2006 se publicó otro álbum de canciones inéditas, *Bau*, un disco creado en estrecha colaboración con el cantautor boloñés Andrea Mingardi, que bromeaba citando a Mina cuando explicaba que el título del álbum, que es la onomatopeya del perro en italiano, se trata en realidad del acrónimo de la frase “*Bravo Andrea, uniamoci!*” Para la carátula,

Mina, encantada con el trabajo de Gianni Ronco para su sección en Vanity Fair, vuelve a contar con una ilustración suya que recoge esa “nueva” imagen de Mina trabajando en el estudio que habían inaugurado las fotos del proyecto *Mina Celentano*. Boca enorme delante del micrófono, garganta cubierta por pañuelo negro, enormes gafas oscuras, enormes manos en movimiento – guiño a esas primeras coreografías tan características de la cantante, y larguísima trenza, de nuevo.

Para el sucesivo disco de versiones esperaríamos un año. *Todavía* se publicó en septiembre de 2007 y es un regalo que la cantante quiso hacer al público hispano para quien Mina había desaparecido discográficamente décadas atrás. Se rodea de algunos compañeros en algunas de las canciones – Serrat, Bosé, Diego el Cigala – y revisita alguno de sus más recientes éxitos, cantados esta vez en español, además de alguna concesión a la galería – *Parole, parole*, precisamente, a dúo con el futbolista Javier Zanetti. Para esta revisión, Balletti decide hacer otro homenaje desde la portada del disco, esta vez a Luciano Tallarini, tomando como idea original la última portada que éste había creado para Mina, la del disco *Catene*. Así pues, vemos a una Mina más actual, en línea con las últimas ilustraciones de Ronco, que se refleja en un espejo donde sus ojos aparecen de un color diferente, simbolizando esa revisión traducida de temas propios. Pero, observando más atentamente, parece que la imagen reflejada sale fuera de los márgenes del espejo, como si Mina fuera una y muchas a la vez, como si la capacidad de reinención de la tigresa de Cremona no tuviera límites.

#### 4. ANTE UNA NUEVA DÉCADA

Somos testigos del final de una nueva década. En 2001 el mundo no se ha acabado y tampoco las canciones de Mina, que cumple cuarenta años de carrera y lo celebra por todo lo alto. En febrero publica uno de sus proyectos más deseados, *Sulla tua bocca lo dirò*, que no es sino un homenaje al melodrama, un conjunto de arias de ópera y de clásicos de Broadway, con algún que otro capricho personal. El título del disco parafrasea una frase del aria *Nessun dorma* de la ópera *Turandot* de Puccini, que Mina se atreve a interpretar a pesar de tratarse de una pieza para hombre que toda Italia retiene en su memoria musical en la voz de Pavarotti. La misma ópera servirá a Balletti para la portada del disco, donde aparece un detalle del rostro de Mina caracterizada como la princesa Turandot en el cartel original de la ópera. El álbum se publicó en Estados Unidos con una versión completa de la carátula, quizá porque los ojos de Mina que miran tan penetrantemente desde la portada original italiana no son tan reconocidos por el público de ultramar. Después de una serie de cinco discos recopilatorios que conmemoran el aniversario de Mina bajo el título genérico de *Riassunti d'amore*, Mina cierra el año con *Facile*. Y, de nuevo, en los albores de una nueva década, nos hace una nueva declaración de intenciones; se rodea de algunos de sus colaboradores habituales y añade las plumas

y las voces de algunos de los estandartes de la música contemporánea italiana – Afterhours, Subsonica – para un disco de canciones directas pero no exactamente fáciles. Y de nuevo la portada de Balletti da en el clavo: sobre un fondo rosa chicle aparece la imagen de la cantante bocetada por un niño y reconocible, de nuevo, por los rasgos que hemos comentado a lo largo de nuestro recorrido por las máscaras de Mina: enormes ojos, la trenza y dos manos muy grandes en una de las cuales contamos – no por primera vez y no por casualidad, probablemente – seis dedos.

No sabemos si estamos asistiendo al inicio de una nueva era, pero desde luego sí a la enésima reinención musical y gráfica de una artista única. Su último disco hasta el momento, *Caramella*, publicado en mayo de 2010, nos indica una línea de continuación con origen en *Facile*, y sabemos que están en creación nuevos inéditos y un disco acústico de éxitos de la canción italiana. O eso dicen. La propia Mina, desde Vanity Fair, ha dicho hace poco, ante la petición de un fan de que publique esa ingente cantidad de grabaciones que tendrá guardadas en los cajones de Lugano, su intención de mantenerlas ahí para una posible colección de volúmenes que se titularía *Del mio peggio* – haciendo referencia a la existente colección *Del mio meglio*. Una colección que vería la luz cuando ella ya no pudiese cantar, para seguir persiguiéndonos con lo que ella misma llama *le mie canzonette*. De alguna manera, cada canción, cada melodía, cada texto de Mina es, como decíamos, una declaración de intenciones. Y así lo cantaba en *Fa' qualcosa*, tema que abría en 1973 el álbum *Frutta e verdura*: “Una donna puoi tradirla, non dimenticarla, come fai con me” Olvidar, olvidar, lo que se dice olvidar, a Mina, *non è Facile*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bufacchi, M., *Mina. 1958-2005. Ancora insieme*, Roma, Editori Riuniti, 2005.  
 Fratarcangeli, F., *Mina. Parole... parole... parole...*, Roma, Arcana edizioni, 2008.  
 ---, *Mina talk. Vent'anni di interviste (1959-1979)*, Roma, Coniglio editore, 2009.

## VIRTUD FEMENINA E ILUSTRACIÓN. EL CASO DE LA BELLA SELVAGGIA DE CARLO GOLDONI

FEMALE VIRTUE AND ENLIGHTENMENT. THE CASE OF LA BELLA SELVAGGIA BY CARLO GOLDONI

Mónica García Aguilar  
Universidad de Granada

### RESUMEN:

En la segunda mitad del siglo XVIII el dramaturgo italiano Carlo Goldoni sacó a la luz una tragicomedia en cinco actos que se centra en la conquista americana. La obra se sitúa en la Guyana portuguesa y gira en torno a la historia de Delmira, una chica sabia y virtuosa, que intenta demostrar que en el honor y el mérito personal reside el verdadero valor de la sociedad de la época.

### PALABRAS CLAVES:

Carlo Goldoni, La bella selvaggia, Delmira.

### ABSTRACT:

In the second half of the 18th century Carlo Goldoni, Italian playwright, published a tragicomedy in five acts which is focused on the American conquest. The work is located in the Portuguese Guyana and revolves around the story of Delmira, a wise and virtuous girl, who tries to demonstrate that the true valour of the society in that time resides in the honour and the personal merit.

### KEY WORD:

Carlo Goldoni, La bella selvaggia, Delmira.

En la cuaresma de 1753, coincidiendo con el comienzo del “anno comico” veneciano, Carlo Goldoni da cumplimiento al compromiso legal que meses antes había contraído con el noble empresario Francesco Vendramin, propietario junto a su hermano Antonio, del teatro San Luca, por el que por un periodo de diez años debía “dare ogni anno commedie premeditate numero otto per uso della compagnia de’ comici” de este nuevo teatro. Así pues, el dramaturgo presenta ante el exigente público de Venecia *Il geloso avaro*, la primera de sus comedias que inaugura esta nueva etapa de su vida profesional. Sin embargo, la representación fue un fracaso absoluto que Goldoni atribuyó, principalmente, a la interpretación del actor protagonista que “per natura” no convenció ni agradó a los espectadores del teatro San Luca. Este revés artístico se repitió con la segunda de las comedias goldonianas, *La donna di testa debole*, que en el mismo día de su presentación “andò a terra”, confirmando así el resultado que el autor le había vaticinado. Este nuevo contratiempo en la, hasta entonces, exitosa trayectoria dramática de Goldoni provocó un gran malestar en el autor que analizó cuidadosamente las causas desencadenantes de tales contratiempos. Confiesa que realmente se había dado cuenta demasiado tarde de las carencias de la nueva compañía de actores en la que los cómicos no habían tenido el tiempo necesario para acostumbrarse a la declamación artística que las comedias goldonianas exigían, en donde la naturaleza expresiva de la voz y del gesto eran requisitos indispensables para la representación de las mismas. Así mismo reconoce que la disposición arquitectónica del nuevo teatro era un elemento hostil para la puesta en escena de sus comedias, ya que en un escenario tan amplio, “le azioni semplici e delicate, le finezze, gli scherzi, il vero comico ci perdevano molto” (Goldoni 1985: 320).

Fueron años difíciles para el dramaturgo véneto que como “poeta di teatro”, además, estaba obligado a beneficiar económicamente a los hermanos Vendramin, intentando, casi de manera ineludible, que cada una de las presentaciones de sus obras fuera un éxito de taquilla. Esta responsabilidad se convertiría para Goldoni en un desafío no sólo personal, sino también profesional, ya que su máximo adversario literario de aquel entonces, Pietro Chiari, recibía el generoso aplauso del teatro Sant’ Angelo por la puesta en escena de sus dramas. Evidentemente, para triunfar “con onore nel nuovo teatro”, debía ante todo satisfacer el gusto del público veneciano, aún a sabiendas de que estaba obligado a adaptar e incluso a sacrificar gran parte del *corpus* de sus reglas artísticas, perjudicando con ello el verdadero espíritu de su reforma teatral. A mediados del siglo XVIII, con un panorama político en continuo cambio, se impone una nueva clase burguesa que influye de manera decisiva en el sistema económico y, evidentemente, en el mundo cultural de una ciudad como Venecia. El burgués busca en la literatura y en el teatro la representación de sus problemas, de sus virtudes e, incluso, de sus defectos. Ávidos de las nuevas corrientes culturales europeas, demandan un teatro que rompa con la tradicional puesta en escena de máscaras o de complicadas

historias de personajes cómicos de tradición española, buscando en el escenario valores que, como la naturaleza o la razón, reflejen la nueva situación socio-cultural y política del norte de Italia. Estos “spettatori di buon senso”, según Franco Fido, “costituirono la condizione necessaria della riforma del Goldoni, assolvendo rispetto alle sue commedie il duplice ufficio di ispiratori e di destinatari, di protagonisti e di pubblico” (Fido 1977: 8).

De esta manera, Goldoni, para intentar superar la crítica situación que atravesaba en estos años su vida profesional y, al mismo tiempo, para satisfacer a este nuevo público, incluye en su poética dramática nuevas experiencias técnicas y culturales, pero ante todo se propone que estas propuestas teatrales aparecieran en escena “con lavori vigorosi, con azioni che, senz’essere gigantesche, si alzassero sopra la commedia regolare” (Goldoni 1985: 320). Nacen de este modo los distintos ciclos de comedias que se representarían en el palco del teatro San Luca en la década 1753-1763 y que el público veneciano respaldó con su generoso aplauso. Así, por ejemplo, del ideal del nuevo burgués adinerado e interesado en la cultura y de la imagen de la mujer emancipada que posee conocimientos filosóficos y científicos nacen comedias como *Il filosofo inglese* (1753-54) o *Il medico olandese* (1756).

Relevantes son los dos últimos ciclos teatrales que por su inspiración en el mundo oriental y americano, Maria Ortiz, a principios del siglo XX, pasó a denominar “comedie esotiche”. Por un lado, e inaugurando la trilogía persa, en 1753 se presentó *La sposa persiana*, tercera comedia que el dramaturgo llevó al teatro San Luca y que acabó con el estado de desasosiego que acarrea tras el fracaso de sus dos anteriores comedias, ya que su representación “incontrò il massimo successo; lo si replicò talmente che i curiosi poterono trascriverlo, e poco dopo comparve stampato, senza data” (Goldoni 1985: 325). Goldoni ideó esta comedia con el fin de despertar la fantasía del espectador y, al mismo tiempo, con la intención de que sirviera de aliciente para captar su máxima atención. Para ello, buscó un argumento que uniera en sí “arguzie, diletto e spettacolo”, recurriendo a la inmensa oferta literaria que ofrecía el centro editorial más activo de Italia. En sus manos cayeron, principalmente, documentos e informes de relaciones de viajes que le sirvieron de inspiración poética, tal fue el caso de la obra de Thomas Salmon, *Lo stato presente di tutti i paesi, e popoli del mondo naturale, morale e politico*, en la que el dramaturgo se instruye en los usos y costumbres del pueblo persa. Fue un periodo en el que la escenografía del teatro San Luca transportaba al espectador a tierras desconocidas, y por ello fascinantes, como Ispahan o Julfa y en el que sobre sus escenarios se podía contemplar la sugerente caracterización de sus actores con turbantes, velos o narguiles. El éxito, pues, que Goldoni esperaba alcanzar en su nuevo teatro llegó con *La sposa persiana* y entusiasmado por la respuesta de su público que demandaba la continuación de las historias y peripecias de Thamas, Machmut, Fatima

e Ircana, decidió escribir otras dos nuevas comedias, *Ircana a Julfa* (1755) e *Ircana a Ispahan* (1756), que completarían la trilogía persa.

El ciclo “exótico”, sin embargo, continuó con *La peruviana* (1754) y *La bella selvaggia* (1758), las dos únicas comedias que Goldoni escribió sobre la conquista americana y que pueden considerarse un ejemplo aislado en la comedia italiana del siglo XVIII. Esta ausencia de América y su colonización en el teatro veneciano del Settecento pudo deberse, según Caratozzolo, a una “incombente carenza di libertà artistica” (Caratozzolo 1997: 21) que obligaba al autor a mantenerse alejado de aquellos argumentos que pudieran poner en entredicho el papel de la Iglesia en la colonización americana. Sin intención alguna de caricaturizar esta labor eclesiástica en América y, en todo caso, para evitar la posible censura inquisitorial de su obra, Goldoni hace las oportunas observaciones sobre la intención de sus obras en algunos de sus prólogos literarios, tal es el caso de *La bella selvaggia*, en donde hace alarde de su más escrupuloso cuidado a “framischiare le cose sacre colle profane” y afirma que en sus comedias “scorgersi (...) interessata moltissimo la Religione” (Goldoni 1950: 821).

Así pues, huyendo de nuevo del mundo idílico de héroes romanos y griegos, como del mundo bucólico de amores pastoriles que habían ocupado los escenarios venecianos en la primera mitad del Settecento, Goldoni participó con su ciclo americano en esa incipiente corriente ilustrada europea en la que se pretendía “rinnovare l’aria, rinfrescare le impressioni, si cercava un nuovo contenuto, un’altra società, un altro uomo, altri costumi” (De Sanctis 1991: 768).

Con esta explícita intención llevó a escena en 1754 la primera de sus tragicomedias del ciclo americano, *La peruviana*. Hay que apuntar, sin embargo, que esta comedia no se sirve plenamente del elemento exótico-americano en su teatralización, sino que su puesta en escena se desarrolla íntegramente en un pueblecito cercano a París, donde pasa sus días la protagonista peruana, de manera que las contadas alusiones a la conquista de Perú por parte de España y a las ingentes riquezas que los españoles trajeron a Europa se introducen solamente a través de escuetas y superficiales anotaciones a lo largo de los cinco actos. La escenografía, por tanto, no contaba con esos ingredientes tan espectaculares y exóticos que Goldoni había utilizado en la representación de su trilogía persa, por ejemplo, hecho que influyó decisivamente en el impredecible gusto del espectador veneciano que desestimó esta novedad, no consiguiendo la obra el éxito esperado. Su autor, sin embargo, en *L’autore a chi legge* apuntó como motivo principal de este fracaso a la interpretación que hizo la actriz del personaje de Zilia en la que “non avea niente che si uniformasse alla verità del carattere”.

Cuatro años más tarde, en el carnaval de 1758, Goldoni presentó su nueva comedia, *La bella selvaggia*, que contó con el generoso aplauso del auditorio del Teatro San Luca que celebró, sobre todo, la interpretación de la actriz Caterina

Bresciano en su papel de Delmira, protagonista americana de esta comedia. En esta ocasión, la trama argumental se desarrolla en América, en los territorios por aquel entonces desconocidos de la Guayana, marco geográfico-histórico que Goldoni elaboró a partir de la lectura de la *Histoire Générale des Voyages* del Abad Prévost, como nos confiesa él mismo en sus memorias, aunque si pensamos en el espíritu ilustrado que lo guiaba, no podemos descartar que recurriera a la inmensa literatura de viajes publicada hasta entonces sobre la conquista de América. De argumento caballeresco, esta tragicomedia de cinco actos en verso gira alrededor de su protagonista femenina, Delmira, hija de Camur y amante de Zadir que

cade con altri selvaggi nelle mani degli Europei. Don Ximenes, comandante spagnolo, getta gli occhi su Delmira, gli sembra graziosa e se ne vuole impossessare. La selvaggia innamorata preferisce la morte alla separazione dal suo amante: ella difende i propri diritti. La forza ha ragione della giustizia; ella piange, le lagrime della bellezza inteneriscono il cuore dello Spagnuolo, il quale rinuncia alle sue pretese in favore dell'amore virtuoso (Goldoni 1985: 385).

Con su puesta en escena, Goldoni tenía muy claro que la ambientación histórica de la colonización americana iba a calar hondo en el ánimo del espectador culto veneciano, no sólo por los recursos tramoyísticos que se recrearon en escena, o por el elemento fantástico que siempre apasionaba a las multitudes, sino por la adhesión a una tradición filosófica-literaria basada en principios ilustrados que países como Francia e Inglaterra habían iniciado en las primeras décadas del siglo XVIII. Efectivamente, es elocuente que la dedicatoria de *La bella selvaggia* esté dirigida a Caterina Dolfin Tiepolo, “la più famosa e geniale filosofessa del Settecento veneziano” (Goldoni 1950: 1348), pero además es sumamente importante comprobar que en esta obra Goldoni destacó su propósito “di spargere alcuni semi di buona filosofia” (Goldoni 1950: 818). El comediógrafo, por tanto, se acerca con su estilo y su poética a los presupuestos filosóficos que circulaban en aquel momento en su ámbito socio-cultural, siendo capaz de difundir las principales teorías e ideas ilustradas bajo formas teatrales. La primera cuestión filosófica que Goldoni presenta en esta tragicomedia está relacionada con el concepto de igualdad primitiva que se había difundido por Europa, sobre todo, a partir de la actividad colonizadora de Francia e Inglaterra por tierras asiáticas, africanas o americanas. El encuentro con estas nuevas civilizaciones desarrolla en la mentalidad ilustrada europea en la que está presente esa universalidad que reside en el origen de los derechos de los ciudadanos y de la moral de los hombres, y por la que todos éstos pertenecen a la misma especie y en consecuencia son merecedores de la misma dignidad (Todorov 2008: 104). Este principio básico del derecho natural fue objeto de debate en los ambientes ilustrados europeos y dio como resultado la publicación de innumerables obras en defensa de la igualdad entre los hombres. Filósofos y literatos como Rousseau, Jaucourt, Montaigne o Voltaire, por citar sólo algunos, reflexionaron

en sus escritos sobre los motivos de esta desigualdad, llegando con sus teorías a elaborar una verdadera proclamación de los derechos del hombre. Así, por ejemplo, Rousseau escribe en 1755 su *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* y más tarde *Le contrat social, essai du philosophie politique* (1762) en el que, más allá de la paridad social, exige incluso una rigurosa igualdad ante la ley.

Si nos ceñimos tan sólo al campo artístico-literario, Voltaire fue uno de los primeros dramaturgos que llevó a escena este ideal ilustrado con su obra *Alzire ou les américains* (1736). En esta comedia se presenta una América vista como espacio natural en el que se convive según ciertas reglas de tolerancia previamente aceptadas y donde reina el fundamento del auténtico humanitarismo. La influencia de este autor francés en Italia es indiscutible, en concreto, *Alzire* contó con una traducción muy temprana al italiano y además se representó por primera vez en Venecia en 1738, espectáculo al que muy probablemente Goldoni acudió. Es, pues, interesante comprobar, como así lo ha hecho la crítica literaria, que Goldoni pudo haberse inspirado en la obra de estos pensadores y literatos franceses para elaborar su ideología filosófica y literaria. De manera que, aunque no lo manifieste expresamente en su obra, *La bella selvaggia* pudo recibir la influencia tanto de la doctrina rousseauiana como de los principios teóricos y filosóficos que aparecen en la comedia voltairiana *Alzire*. La admiración que siente por el dramaturgo francés, por ejemplo, está continuamente presente en sus *Memorie*, por lo que es fácilmente comprensible que se inspirara en esta comedia francesa para desarrollar los “semi di buona filosofia” de los que nos habla en la introducción de su tragicomedia. Para introducir este compendio teórico sobre el concepto de universalidad ilustrada, Goldoni comienza estableciendo los valores de desigualdad entre las dos culturas americana y europea. Así por ejemplo, en el primer acto el dramaturgo deja claro la posición del pueblo indígena respecto a los estados europeos. Camur, por ejemplo, alerta a su yerno Zadir de que:

Degli Europei siam servi, schiavi ci vuol la sorte,  
ma in servitude io serbo cuor generoso e forte.  
Segui tu pur l'esempio. Ai rei conquistatori  
cela la tua viltade, nascondi i tuoi timori,  
e vegga quei superbi, che chiamanci selvaggi,  
che siam di lor più forti, che siam di lor più saggi (I, I)

Un pueblo salvaje porque “uomo alle selve nato è di quel core indegno”, pero además un pueblo sometido políticamente a las potencias del Viejo Mundo, pero también sometido culturalmente a un saber ilustrado impuesto por estas naciones que presumen de haber alcanzado el progreso social con la luz de la razón. Así, por ejemplo, es elocuente la descripción de la posición social de la mujer europea del siglo XVIII, emancipada cada día más de su papel de esposa y con un claro reconocimiento de sus derechos civiles, en comparación con la mujer americana, sometida aún a los lazos maritales y sin ninguna estima entre su comunidad:

PAPADIR (...) Le donne infra di loro hanno parecchi onori;  
si stimano, s'apprezzano, son gl'idoli dei cuori.  
Comandano talvolta, ed han perfino il vanto  
di trar dai loro amanti sulle pupille il pianto.  
(...)

Dissi lor, che le donne, in queste selve ombrose,  
sono schiave dell'uomo, soggette e rispettose;  
che qui tanto s'apprezzano, quanto la lor figura  
necessaria si rende al ben della natura:  
e quando di soverchio donne fra noi son nate,  
a saziar la fame vengono destinate (I, II).

Sin embargo, el principio filosófico de la igualdad primitiva en el que Goldoni se inspira para crear su comedia es presentado y defendido a ultranza por la protagonista de *La bella selvaggia*, Delmira. En el acto II, escena III, esta heroína americana comienza su discurso alegando la inutilidad de los títulos de cortesía para establecer la escala social:

DELMIRA. Amica, in queste selve, dove sortii la culla,  
questi titoli vani si reputan per nulla:  
non sta nelle parole la stima, ed il rispetto;  
si onora internamente colui che ha più concetto.  
Labbro potria talora usar più riverenza,  
e il cor non corrisponder del labbro all'apparenza.

Para Delmira “le pretension dei titoli è superbo costume” y no determina, por tanto, en ningún caso el *status* social de la persona que lo detenta. Este mismo discurso se plantea con más detalle en el acto III, escena VII, pero ahora como respuesta a la polémica presentada por el comediógrafo sobre la supremacía de los méritos sociales sobre los morales, debate de actualidad en la Europa del siglo XVIII:

ALBA. Chi è costei?  
ALONSO. È Delmira, l'amabile selvaggia.  
ALBA. Amabile vi sembra donna fra i boschi nata?  
Da un cavalier non merta vil donna essere amata.  
ALONSO. Voi non sapete ancora, qual sia quel cuor gentile.  
ALBA. Non val la gentilezza a renderla men vile.  
Quel che si apprezza è il sangue; nata in rustica  
culla la beltà, l'avvenenza si reputa per nulla.  
Di due vaghe pupille il fulgido splendore,  
nobilitar non puote di una selvaggia il core;  
e di voi giustamente, german, mi maraviglio,  
che amabile vi sembri di una vil schiava il ciglio.

En esta ocasión, Donn'Alba, personaje que representa al conjunto de la sociedad europea, defiende la importancia del primado social para ennoblecer la sangre, manteniendo que esta superioridad llega sólo gracias a la posición social hereditaria. Para esta noble, la belleza o virtud natural pasa a un segundo plano y no determinan un *status* en la sociedad. Don Alonso, sin embargo, enamorado de la protagonista, afirma el valor que tienen los sentimientos honestos y, por tanto, morales de su amada, aunque es la misma Delmira quien finalmente aclara los términos en cuestión: en una sociedad de iguales no se pueden heredar posiciones sociales superiores a las de los demás; las personas son valoradas de acuerdo con el honor y la virtud, por lo que el

resto de méritos se deben sólo a la casualidad o a la propia naturaleza. En el acto III, VI, la indígena americana exclama:

Fra queste selve oscure dove siam tutti eguali,  
il merto non consiste nel sangue e nei natali.  
Non si distingue il grado, ma apprezzasi di più  
chi supera nel pregio d'onore e di virtù.  
Questi son veri beni che ognun da sé procura,  
negli altri non ha merito che il caso e la natura.

Esta proclamación de intenciones es la que mueve y organiza toda la acción dramática. En un principio, como hemos apuntado anteriormente, Goldoni ambienta todos los acontecimientos en América, nuevo escenario exótico en la literatura dramática italiana, en el que sus poblaciones primitivas se exponen para ser comparadas con la cultura progresista europea, ya que “agli uomini di allora, gli americani apparivano come il popolo primitivo che maggiormente si discostava, nel modo di vivere, dagli Europei, e proprio questa lontananza costituiva una fonte di minaccia per molte delle idee dominanti sulla religione, il governo e l'organizzazione della società” (Caratozzolo 1997: 28). Este choque socio-político y cultural se refleja en los distintos personajes que aparecen en escena y que conforman dos grandes grupos antagónicos. Por un lado, el pueblo “salvaje” americano está representado por Delmira, su padre Camur y su prometido Zadir. En el lado opuesto, como representantes del Viejo Mundo aparecen Don Alonso, Don Ximene y Donn'Alba. El punto de encuentro de estas dos civilizaciones se cristaliza en la relación amorosa de Delmira y Don Alonso. Son los dos personajes principales que llevarán el peso de la doctrina ilustrada goldoniana. Por un lado, Delmira, es descrita como “una fanciulla incolta, che reggendosi coi soli principi della natura, ama l'onesto e preferisce la virtù ad ogni bene”, además es “susctibile degli umani affetti, ma rigorosa nei suoi doveri” (Goldoni 1950: 818). Delmira, por tanto, es una “salvaje” de sanos principios que demuestra poseer una admirable elocuencia para defender, como hemos visto, la igualdad de los derechos del hombre. El papel que Goldoni le otorga a Delmira en su comedia es primordial para dar a entender al público veneciano no sólo este fundamento ilustrado, sino también para resaltar la importancia de la virtud femenina en la sociedad europea de mediados del siglo XVIII. Así pues, Delmira pasa de ser esa “salvaje primitiva” para convertirse en “salvaje virtuosa”, participando con ello en el “sistema algebrico” del que habla Caratozzolo y sobre el que se sustenta toda la tragicomedia. Veremos cómo su calidad de personaje virtuoso conlleva connotaciones psicológicas y morales que, expuestas al público, refuerzan los contenidos pedagógicos de la acción dramática.

Precisamente, la protagonista de *La bella selvaggia* propugna este valor pedagógico convirtiéndose en modelo de comportamiento para la mujer de la segunda mitad del Settecento. En estos momentos en los que “non si tenta soltanto di migliorare l'educazione, l'istruzione, le condizioni in genere della donna,



ma si chiede l'eguaglianza assoluta dei due sessi, l'indipendenza assoluta della donna dall'uomo" (Scognamiglio 2002:22), Delmira nos va a enseñar a huir de la represión de los deseos porque es mejor "morir piuttosto che cedere vilmente / a un desio forsennato", a liberarse de esa arcaica tradición en la que la "femmina all'uom soggetta, / cedere prontamente è al suo destin costretta", pero sobre todo a defender el honor y la virtud "che premio è a sè la virtude, e la compensa il cielo". En el título que Goldoni concede a esta comedia se alude a la belleza de la protagonista que está presente ya en los primeros versos: "la sua beltade, rara in queste pendici" (I, I); fémina de "bel ciglio" que "colla sua bellezza / calmò negl'inimici lo sdegno e la fierezza" (I, II). Sus hermosos atributos físicos, sin embargo, no eclipsan la verdadera virtud de Delmira que reside en su valor, en su "maggior costanza", en su "cuor generoso e franco", pero sobre todo en su férrea convicción de mantenerse "illibata". Efectivamente, desde el acto I, escena III se verifica por parte de Don Alonso la condición virginal de Delmira:

ALONSO. (...) Dimmi, quella bellezza che t'arde e t'innamora,  
i conjugali amplessi ti ha conceduti ancora?  
ZADIR. No, sul momento istesso ch'io disvelai l'ardore,  
giunsero l'armi vostre, me la strappar dal core.  
ALONSO. Buon per lei che innocente ancor sia riserbata,  
merta miglior fortuna quell'anima ben nata.

Las alusiones a esta noble castidad por la que la protagonista es capaz "prima dell'innocenza ad offerire il sangue" están presentes en toda la obra, incluso al final del acto IV cuando la propia Delmira confiesa sus sentimientos a Don Alonso, permanece fiel a sus principios:

ALONSO. (...) Quello che mi potrebbe render contento al mondo,  
di voi sarebbe un sguardo all'amor mio secondo:  
dare, per possedervi, darei la vita istessa;  
ma non è tal fortuna all'amor mio concessa.  
DELMIRA. Deh! Non mi tormentate. Conosco il mio dovere.  
Confesserò più ancora: vi amerei con piacere;  
ma l'onestade insegna, ma il mio dover richiede,  
ch'io serbi ad ogni costo al sposo mio la fede (IV, XI).

Es evidente que Goldoni había ideado como desenlace de la tragicomedia la unión entre Don Alonso y Delmira, por lo que este tema de la fidelidad cobra aún mayor fuerza e interés, ya que la protagonista

è una selvaggia 'virtuosa', ed al matrimonio, con chicchessia, deve arrivare illibata: così vogliono la popolazione della tragicommedia (con Delmira stessa), l'autore, il pubblico, l'epoca di rappresentazione (forse lo vuole soprattutto l'Inquisizione), nonché (ed ancor più) l'epoca in cui è ambientato l'intreccio drammatico (Caratozzolo 1997: 24).

Efectivamente, una vez que la "bella selvaggia" se ve libre de las tradiciones machistas de su tribu y de las opiniones marcadamente clasistas de los conquistadores, elige entre sus pretendientes a Don Alonso, el que demostró ser, en todo momento, merecedor de los favores de la protagonista. Don Alonso se convierte así en prototipo de héroe caballeresco medieval, virtuoso, valiente, defensor de la mujer, fiel a sus superiores, pero también en ejemplo del papel colonizador del pueblo americano.

Con este personaje, Goldoni introduce otra de las ideas filosóficas que en el siglo XVIII europeo suscitaban comprometidas disputas: el papel colonizador del hombre civilizado frente a los nuevos pueblos indígenas primitivos. La ilustración afirmaba la unidad del género humano, es decir, la universalidad de los valores, la igualdad entre los pueblos, la libertad de los individuos, principios que habrían de proporcionar a los intelectuales europeos un arma para justificar la colonización de los pueblos salvajes de los nuevos continentes. Estaban convencidos de ser portadores de valores superiores y de estar autorizados a llevar su civilización a los menos favorecidos, ya que el único fin que les movía era la convicción de que su actuación serviría al bien común. Para los impulsores de este pensamiento ilustrado, el conocimiento es liberador y la educación es una forma de igualar social y culturalmente la humanidad. Sólo de esta forma podemos entender que Delmira, a pesar de reunir en sí misma todo el conjunto de virtudes que hemos analizado anteriormente y que la igualaban al resto de los hombres, continúa siendo "imperfecta" para la mentalidad del pensador europeo del momento, ya que esa "naturaleza primitiva" que posee debe ser "domesticada" por Don Alonso que representa la cultura de la que carece la protagonista.

Además, según Caratozzolo, la unión del hombre civilizado, modelo de todas las sociedades humanas, de "la civiltà per eccellenza", con una indígena termina convirtiéndose en una degradación de la cultura europea que hay que superar con la ayuda de los principios ilustrados. Asistimos, por tanto, al doble binomio de hombre-cultura y mujer-naturaleza que se entrelaza para convertirse en uno más de los emblemas de la filosofía dieciochesca (Caratozzolo 1997: 50). "Dal confronto tra due culture etniche, però", continua Caratozzolo, "risulta anche chiaramente che il virtuosismo selvaggio, pur apprezzabile, non può fare a meno, anzi, deve essere temperato e addomesticato dalla morale europea" (Caratozzolo 1997: 51). De manera que el matrimonio de Delmira con Don Alonso la conduce no sólo a la integración racial, sino también al sometimiento ideológico, político y cultural.

De esta manera, el colonialismo encuentra su justificación en un siglo donde países como Francia e Inglaterra se estaban disputando las tierras de los pueblos conquistados. A finales del siglo XIX, pensadores como el Marqués de Condorcet o Paul Leroy-Beaulieu basan sus teorías filosóficas en la convicción de que los países civilizados tienen la misión de llevar la Ilustración a todo el mundo. Así, el filósofo

francés en su obra *De la colonisation chez les peuples modernes* (1902) es rotundo cuando afirma: “On commençait à s’aviser que la moitié du globe environ, à l’état sauvage ou barbare, sollicitait l’action méthodique et persévérant des peuples civilisés” (Leroy-Beaulieu 1902: VII).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buccini, S., *The Americas in Italian Literature and Culture (1700-1825)*, Pensilvania, Pennsylvania State University Press, 1997.
- Calderone, A., “Da La bella selvaggia a La bella guayanesa: Carlo Goldoni e la commedia di tema americano in Spagna”, *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo: Venezia, il mondo Iberico e l’Italia*, Roma, Bulzoni, pp. 117-129, 1994.
- Caratozzolo, V., *Goldoni e l’America. Due tragicommedie esotiche di argomento “americano” La bella selvaggia (1758) e La peruviana (1754)*, Milán, Prometheus, 1997.
- De Sanctis, F., *Storia della letteratura italiana*, Milán-Nápoles, Mondadori, 1991.
- Del Beccaro, F., “L’esperienza ‘esotica’ del Goldoni”, *Studi goldoniani*, 62, pp. 62-101, 1979.
- Fido, F., *Guida a Goldoni. Teatro e società nel settecento*, Turín, Einaudi, 1977.
- Goldoni, C., *Tutte le opere di Carlo Goldoni, (a cura di Giuseppe Ortolani)*, Milán, Mondadori, vol. IX, 1950. ---, *Memorie*, Milán, Rizzoli Editore, 1985.
- Leroy-Beaulieu, P., *De la colonisation chez les peuples modernes*, París, Guillaumin, vol. I., 1902.
- Mantovani, D., *Goldoni e il teatro di San Luca a Venezia. Carteggio inedito (1755-1765)*, Milán, Fratelli Treves, 1885.
- Ortiz, M., “Commedie esotiche del Goldoni”, *Rivista teatrale italiana*, vol. 9, fasc. 2, pp. 33-47; fasc. 6 y vol. 10, fasc. 1-2, pp. 1-18; vol. 10, fasc. 3-4-5, pp. 73-87; vol. 10, fasc. 6, pp. 121-139, 1905.
- Rousseau, J. J., *Del contrato social*, Madrid, Alianza, 1980.
- Scognamiglio, G., *Ritratti di donna nel teatro di Carlo Goldoni*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.
- Todorov, T., *El espíritu de la Ilustración*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.

## **EL LENGUAJE ESCÉNICO DE LETIZIA RUSSO**

*SCENIC LANGUAGE OF LETIZIA RUSSO*

Fausto Díaz Padilla  
Universidad de Oviedo



Dramaturga Letizia Russo nació en Roma en 1980. En 1998, siendo estudiante de enseñanza media, gana el premio “Grinzane Cavour-Grinzanescrittura” con *Il dialogo fra Pulcinella e Gesù*, que rehízo con posterioridad con el título *Niente e nessuno* para su estreno en el año 2000 en el Festival *Per Antiche Vie* del Teatro de Roma. En el año 2001 gana el premio Pier Vittorio Tondelli con *Tomba di cani*.

El título de la obra *Tomba di cani* posee un valor simbólico y hace referencia al lugar en el que se desarrolla una guerra lejana y próxima al mismo tiempo. Ese lugar se llama Cinossema, nombre formado por dos términos griegos que significan precisamente “*tumba de perros*” que da título a la obra. Es un lugar en el que mueren y son enterrados “los perros” de la guerra, en tal cantidad que los funerales se celebran de forma masiva e ininterrumpida. (Luther: cuando describe los funerales).

Pero el lugar en el que los personajes viven, mejor dicho, “representan” sus vidas, es también un lugar abstracto que puede ser cualquier lugar, ya que el objetivo de la autora es poner en escena una serie de sentimientos, vivencias, pensamientos del ser humano se encuentre donde se encuentre. Por esa razón en la ambientación de la Escena V se dice “*In un non-luogo*”, acotación escénica que podría haber sido hecha ya en la Escena I.

Y lo mismo sucede con el concepto de tiempo. En efecto, el tiempo de la obra es un tiempo abstracto, un no-tiempo dado que, ni siquiera, existe una referencia a un tiempo simbólico como en el caso del lugar, de Cinossema.

Se trata, por tanto, de una *no-concreción espacio-temporal* pues de lo que se trata es de exponer la universalidad del alma humana ante conceptos intrínsecos y consustanciales con ella. Tales como su existencia en las vertientes más dramáticas cuales son el paso del tiempo, la muerte, la violencia, el odio, la guerra, etc.

La obra presenta una estructura de escenas-flash con pocos personajes. Escenas como piezas de un puzle que luego se irán combinando y que tendrán sentido en el conjunto o a medida que el cuadro del conjunto se va formando. En efecto, a través del diálogo se van esbozando cuadros sueltos de las vidas de sus protagonistas: de la relación de Johnny con su madre, con Mânia, con su hermana, con su amigo Vin, con Luther; la de Glauce, la madre, con su hijo Johnny, con Mânia y con Vin; la de éste con recuerdos de infancia –el asesinato de su hermano de 6 años y con su padre– con Johnny y con Glauce; la relación de Mânia con Johnny, con Luther, con Glauce, con el Ejército, etc. Se trata, pues, de un entretreído de relaciones de unos personajes con otros, pero son relaciones puntuales entre sí que, quizá, queden difuminadas en el cuadro general de la obra y que en ningún caso crea caracteres verdaderos. Probablemente, ni siquiera, arquetipos de comportamientos.

La acción, mejor dicho, los diálogos de la obra se hallan distribuidos en 14 escenas. En cada una no intervienen más de tres personajes lo que da idea de la concreción del tema que se desarrolla en cada uno. De acuerdo con su peso en la obra predominan las escenas breves. De un total de catorce, ocho ocupan un espacio de dos páginas; cuatro entre cuatro y cinco páginas y, sólo una, la escena central, o sea, la octava, se extiende por ocho páginas a pesar de que los personajes sean sólo dos. Por otro lado, la distinción de escenas no responde a la regla básica de distinción de los personajes que es la entrada o salida de un personaje. En algunas de ellas como la IV o la XIV entra un personaje –en la primera es Vin, y en la XIV Johnny- y no se produce transición a otra escena.

El número de personajes en cada escena es mínimo: entre dos y tres. De las catorce escenas sólo en cuatro los personajes son tres, en tanto que en las diez restantes los personajes son sólo dos: el número mínimo para que exista diálogo, la base del teatro. En total los personajes son seis. Sus edades son aproximadas, no precisas y oscilan entre los 25-30 años a los 70-75. Las dos únicas mujeres presentan las edades extremas: la más joven, Mània, entre 25-30, y la mayor, Glauce, entre 70-75. En medio, entre 30-35 años los dos hombres que se disputan el amor de la mujer joven. El amigo-enemigo de uno de ellos, Vin, es un poco mayor entre 35-40 años. Parece como si la autora rindiera homenaje a Dante, quien consideraba que la mitad “del camino de la vida” eran los 35 años, situando el final en los 70. Los dos personajes más abstractos –Alto grado del ejército, Tercer hombre- tienen la misma edad, entre 55-60 años, hasta el punto de que pueden ser interpretados por el mismo actor, según acota la propia autora.

Los nombres de los personajes con reminiscencias eslavas trasladan mentalmente al espectador a una hipotética nación del este de Europa.

El destino de la obra teatral no es la lectura privada, sino la representación sobre un escenario ante un determinado número de espectadores por lo que se busca, sobre todo, el efecto escénico. Este destino determina que el texto de una obra de teatro sea un elemento más, sin duda el más importante, del lenguaje escénico. En efecto, el libreto de la obra forma, junto con otros elementos (como la interpretación –o sea, la recita– de los actores, la dirección de la obra, la decoración del escenario, la luminotecnia, la tramoya, etc.) el lenguaje escénico. Tan importantes son dichos elementos en el acto de la representación que pueden hacer triunfar o fracasar una obra. No es raro oír o leer el juicio crítico sobre una obra teatral en el que se opina que su fracaso se debe a una mala interpretación de los actores o que no han estado a la altura del texto. O a la inversa, que un texto mediocre sea “salvado” por la brillante interpretación de los actores.

Es ésta la perspectiva desde la que se ha de enjuiciar el libreto de la obra Letizia RUSSO Tomba di cani. Su lenguaje -pues no se puede hablar de un “estilo” propio, característico- es breve, conciso, telegráfico a veces. La misma grafía aparece incompleta

en lo relativo a los signos de puntuación –comas, puntos, interrogación, exclamación, etc.- ya que debe ser el actor quien ha de dar la entonación justa, adecuada a la escena y al momento de la representación siguiendo las directrices interpretativas marcadas por el director. Es decir, es como si la autora dejara “incompleta” la obra para que sea completada en el escenario por los agentes de la representación.

Simplicidad del lenguaje escénico: Como se ha dicho, la escritura escénica de Letizia RUSSO es breve, concisa, en la que predomina lo que se quiere transmitir más que el modo cómo transmitirlo. O sea, el predominio del fondo sobre la forma. De ahí que predominen las estructuras gramaticales simples lo que se refleja en parlamentos relativamente breves. Las más frecuentes son las estructuras verbales, los indicadores de la acción para dar órdenes, consejos, sugerencias, etc. con el ánimo de intervenir sobre la voluntad del interlocutor:

JOHNNY Ascolta. Te lo devi prendere. Mi devi un favore. Io non te lo volevo ricordare. Mi ci hai costretto tu. Mi devi un favore, non ti puoi rifiutare. Non lo puoi fare per un anello del cazzo che ci guadagni più di me (p. 22)

Parlamento que se inicia con un verbo el imperativo, le sigue una perífrasis de obligación, continuando después con unas explicaciones justificativas de sus órdenes o peticiones precedentes.

Si bien en el lenguaje escénico de la RUSSO predominan las estructuras verbales, también son frecuentes las estructuras nominales, en particular las preguntas o respuestas con un sustantivo, un pronombre, un adjetivo o un adverbio. Incluso una combinación de varios de esos elementos en parlamentos brevísimos:

MÀNIA Be' insomma. Quelli sono. Storie.

A veces se trata de tres personajes distintos, o sea el máximo de personajes en una misma escena, con un parlamento de un solo término cada uno:

3º UOMO Che favore

JOHNNY (ride) Che bastardo

VIN (ride davvero) 'Stardo.

Lenguaje breve, impreciso, telegráfico.

Cuando el parlamento de un personaje es más largo de lo habitual se debe a que posee valores de narración de algo sucedido.

El análisis del lenguaje escénico, que no estilo, de L. RUSSO se va a centrar en los signos de puntuación, o sea, en su ausencia; en la sintaxis de la frase compuesta y de la frase simple, y en aspectos morfológicos de algunos elementos gramaticales como los pronombres personales y los demostrativos.

## LOS SIGNOS DE PUNTUACIÓN

Si algo caracteriza el modo de escribir de la dramaturga es la escasez o la ausencia de signos de puntuación. Escasez de puntos, de comas y ausencia absoluta de todos los demás: de signos de interrogación, de exclamación, de comillas cuando se reproduce palabras de un tercer personaje, etc.

Donde mejor se aprecia la falta de signos de puntuación es en aquellos parlamentos relativamente largos en los que se narra o se imagina un hecho ya ocurrido o que puede tener lugar de un momento a otro, pues se trata de un acontecimiento reiterativo de la existencia humana, como es el parto de una criatura. Así es como aparece en el texto, sin signos de puntuación para indicar las pausas:

MÀNIA ... Lei va in ospedale saluta il maritino saluta pure la macchinina così per tenerezza e dice alla macchinina Vedrai la prossima volta saremo in tre. Un altro bacino al maritino ciao scompare dietro la porta dell'ospedale. Naturalmente c'è la pace tutto è al suo posto i medici gli infermieri neanche macchia per terra (p. 31).

En la siguiente reproducción, con una separación y un guión bajo se indican las pausas que se deberían hacer:

MÀNIA ... Lei va in ospedale\_\_ saluta il maritino \_\_ saluta pure la macchinina \_\_ così per tenerezza e dice alla macchinina \_\_ Vedrai la prossima volta saremo in tre. Un altro bacino al maritino \_\_ ciao \_ scompare dietro la porta dell'ospedale. Naturalmente \_\_ c'è la pace \_\_ tutto è al suo posto \_\_ i medici \_\_ gli infermieri \_\_ neanche macchia per terra (p. 31).

En otras ocasiones no se trata de la descripción de un hecho reiterativo, atemporal, sino de algo concreto, puntual, en el que las preguntas y las respuestas se suceden pero tienen en común con el parlamento anterior que quien se interroga y se responde es el mismo personaje aunque sea en nombre de otros:

La domanda giusta è \_\_ Ci manderete al fronte \_\_ E la risposta è \_\_ Sì \_\_ naturalmente. Ma la vera domanda che mi aspetto da voi è \_\_ Come volete che combattiamo.\_\_ E per rispondere a questo vi dirò: premieremo i migliori. Premieremo chi avrà iniziativa. Chi avrà fantasia nell'iniziativa. O chi verrà ferito. E premieremo anche chi morirà (p. 24)

En donde se aprecia una cierta anarquía en la puntuación, pues en la segunda parte de este parlamento los signos de puntuación, los puntos y seguidos concretamente, aparecen usados de modo correcto cuando se podría, incluso, prescindir de ellos, si esa parte se considerase una enumeración.

Con relativa frecuencia la falta de signos de puntuación puede dar lugar a diversas formas de interpretación que el director de la obra y el actor han de resolver:



MÀNIA Non è vero non le dicevo quelle cose non mi piacciono gli uomini non avevo niente contro di lei.

En donde es de suponer las pausas después de vero, de cose y de uomini.

MÀNIA Non è vero \_\_ non le dicevo quelle cose \_\_ non mi piacciono gli uomini \_\_ non avevo niente contro di lei.

Sin embargo, si no se hiciera pausa después de cose este vocablo sería considerado sujeto de mi piacciono y el sentido de la frase cambiaría totalmente: quelle cose non mi piacciono.

A veces la pausa, aunque no indicada gráficamente, resulta evidente por otros indicios grficos. Tal sucede con el adverbio de negación que en italiano adopta dos formas: non ante pausa, y non ante forma verbal. Esta peculiaridad se evidencia con claridad en el siguiente diálogo:

MÀNIA No. No grazie ... (p. 19)

En donde la pausa tras primera negación aparece reflejada con el punto, no así la segunda. Pero los indicios de que hay una pausa después del segundo no son: que no es la forma non y que se encuentra ante sustantivo pues la variante non va antepuesta a verbo. Por ello si la negación se halla ante verbo la indicación de la pausa puede resultar más dificultosa de detectar, como en el caso siguiente:

JOHNNY (non è molto in sé –per la droga-) Che cazzo sei un ascetta.

LUTHER No è la roba (p. 63)

Si esta última frase se recitase toda seguida tendría el significado contrario al que tiene, pues estaría negando la propiedad o el mal que se le atribuye a “la roba”, mientras que el personaje lo que está haciendo es afirmarlo:

LUTHER No. È la roba.

Esa anarquía en el uso de los signos de puntuación, y en concreto de la interrogación, resulta evidente en aquellos casos en que se suceden dos preguntas sucesivas realizadas por el mismo personaje y dirigidas al mismo interlocutor: en la primera pregunta se hace caso omiso del signo de interrogación y en la segunda aparece:

JOHNNY Qual è stata la prima cosa che ti sei dimenticata.

E la seconda? (p. 42)

Quizá la ausencia de signo de interrogación en la primera pregunta se halle justificada para la autora porque va introducida por el pronombre interrogativo qual, en tanto que la segunda lo hace directamente. En otras ocasiones sucede lo mismo:

E io poi che ci faccio (p. 22)



Es decir, la presencia de una marca interrogativa, un pronombre interrogativo, hace que la autora considere como no necesario el signo de interrogación.

Asimismo la autora hace omisión de los signos de exclamación evidentes, en particular cuando hay expresiones en imperativo:

VIN Lascia stare dai ti dico che quello là il mio amico se ci parlo... (p. 22)

En donde la puntuación sería:

VIN Lascia stare! Dai! ti dico che quello là il mio amico. Se ci parlo...

Y como éste otros muchos casos, incluso en la misma escena.

También ausencia de signos de puntuación, y en particular de exclamaciones, se aprecia en el siguiente parlamento al igual que en otros muchos:

UOMO No guarda lascia stare.

La puntuación para guiar al actor en la declamación sería:

UOMO No. Guarda! lascia stare!

O sea, punto después de la negación; punto o exclamación después de guarda, y signo de exclamación después de la perífrasis obligativa lascia stare.

Respecto a la grafía y, quizá, por un estúpido ateísmo militante de la autora, escribe con minúsculas las referencias a nombres de personajes de la religión cristiana como Cristo o la Virgen:

GLAUCE Abbiamo sempre pregato a cristo, noi. E alla madonna (p. 40)

O las referencias a la misma divinidad:

LUTHER Una volta ho parlato con dio lo sai. (p. 63)

Podría argumentarse que, como se trata de un texto para ser declamado sobre un escenario y no para ser leído, la falta de mayúscula en los nombres propios religiosos carece de importancia. Pero esta justificación no es válida, pues las referencias a nombres propios de otros personajes aparecen con mayúsculas.

Ya se ha aludido al hecho de que la escritura teatral, por hallarse destinada a su declamación en un escenario y no a la lectura privada, posee unas características particulares relativas a los signos de puntuación, a las grafías de los nombres propios, etc. Características que persiguen una mayor libertad interpretativa por parte del director, de los actores y de cuantos participan en el montaje de la obra.

En lo que se refiere al lenguaje, al texto de la obra, la libertad en su uso, que en ocasiones se convierte en anarquía, lleva a que sea un lenguaje directo, inmediato, en el que prima la expresión del pensamiento o la intencionalidad de los personajes sobre cualquier finalidad o motivación artística. Esa finalidad determina las características



del lenguaje: distorsión sintáctica cuando el parlamento del personaje es relativamente amplio, un lenguaje nominal o verbal de pocos términos, que va a lo esencial, que refleja las peculiaridades del habla media del italiano, como la práctica desaparición del subjuntivo. Pero, incluso en los parlamentos más breves la ruptura sintáctica también se produce entre frase/oración principal y subordinada/dependiente, entre los elementos de un tiempo compuesto, entre el sustantivo y sus determinantes, etc.

## LA ESTRUCTURA DEL LENGUAJE

En el periodo: Los casos de distorsión sintáctica en el período resultan relativamente frecuentes en los pocos parlamentos amplios que hay en *Tomba di cani*. Como ejemplo, véase el siguiente caso:

MÀNIA Intendo tutto quanto che ti pago la libertà. Che se lo sa che io che sono una femmina te la pago a te che sei un uomo crepa (pág. 36)

Parlamento que leído pierde parte de su significado pero que, en la representación escénica, con la entonación y las pausas adecuadas, con la gesticulación de la actriz y la del actor su interlocutor y el resto de los elementos del escenario y de la representación escénica alcanza su completo significado.

MÀNIA Intendo tutto quanto che ti pago la libertà. Che se lo sa\_\_ che io \_\_che sono una femmina \_\_te la pago a te\_\_ che sei un uomo \_\_ crepa (pág. 36)

En algún caso la distorsión sintáctica, unida a la ausencia de signos ortográficos, hace que resulte difícil, o cuando menos ambigua, la interpretación de las palabras del personaje:

GLAUCE È che a pensare non me ne importa più niente di nessuno. Se mi mettevvo a pensare prima capace che certe cose non le facevo. Capace che ci vedevo ancora.

Para comprender en todo su significado estas palabras de la madre ciega resulta imprescindible verla y escucharla en la representación escénica.

En la frase compuesta: Es a nivel de frase en donde las dislocaciones y rupturas sintácticas son más frecuentes. Son habituales en las frases completivas entre el verbo de la principal y la frase introducida por che

GLAUCE ... Mi ricordo. Che piangevi. (p. 20)

En el presente caso la ruptura es entre el verbo y su complemento directo, función que desempeña la proposición completiva.

O, incluso, la ruptura del che completivo con el elemento del que depende se produce también cuando éste no es un verbo principal como en el caso precedente sino un adverbio:

VIN Adesso che. Lavoro. Lo so che cosa è una strada dritta (p. 68)

y la ruptura se produce entre el che y el verbo que debería introducir. O sea, en el caso anterior la ruptura era a izquierda, y en éste lo es a derecha.

Otras veces la ruptura sintáctica se produce entre una proposición de relativo y su antecedente. Así, en el parlamento anterior aparece el siguiente caso:

MÀNIA Sì. Voglio dire no \_non proprio. Non è un rumore. È come un rumore. Che ti prende in giro (p. 20)

Las separaciones de las frases dependientes –completivas o de relativo- de sus correspondientes principales las usa la dramaturga para marcar las pausas escénicas. Pausas que podría señalarlas con puntos suspensivos y la estructura gramatical se mantendría. En los casos citados sería:

Mi ricordo ... che piangevi (completiva)

E adesso che ... lavoro

En un caso la pausa se realiza antes del che, en el otro después, según se pretenda resaltar uno u otro elemento.

È come un rumore ... che ti prende (relativa)

Se trata, pues, de un lenguaje escénico que busca el efecto escénico, no la estructura gramatical.

En la frase simple: A nivel de frase simple se ha de diferenciar, simplemente por razones de estructuración, entre el sintagma verbal y el nominal.

a) En el sintagma verbal, dos son los aspectos más característicos de la escritura escénica de Letizia RUSSO.

El primero refleja el modo de hablar de la sociedad italiana actual, sobre todo de los más jóvenes, en lo relativo al uso del subjuntivo. Mejor dicho, al no uso incluso en casos en que sería necesario emplearlo como aconseja la gramática. Como, por ejemplo, después de una estructura de essere + adjetivo:

MÀNIA Allora è inutile che te lo racconto (p. 21)

O dependiendo de un verbo que indica voluntad, como volere:

GLAUCE ... O vuoi che seguo la pista dell'odore (p. 26)

O cuando depende de una estructura impersonal:

GLAUCE ... Basta che mi dici dov'è che lo metti (p. 26)



La casuística podría prolongarse a todas aquellas estructuras sintácticas que requieren subjuntivo pero que en la lengua actual no se emplea, lo que ha llevado a teorizar sobre la muerte del subjuntivo.

Un segundo aspecto a destacar en el sintagma verbal, y éste es propio del lenguaje escénico de la autora, es la ruptura o dislocación entre los elementos de un tiempo compuesto, o sea, entre el auxiliar y su participio, para marcar la pausa escénica. Así, por ejemplo:

JOHNNY Mi sto vendendo di tutto /.../ Lo sai lo sapevi ieri notte sono. Disperato. Vatti a fare una passeggiata. (p. 25)

donde contrasta la escasez de signos de puntuación con la separación por un punto entre los elementos del *passato prossimo*. Lo mismo sucede en el siguiente caso entre otros varios:

VIN Sì che è un santuario. Tra qualche anno lo sarà. In memoria di tutta la gente che ci ha. Lavorato (p. 69)

El punto entre auxiliar y el participio del tiempo compuesto viene a indicar la pausa, más o menos larga, que debe guardar el actor. Lo sorprendente es que el participio se escriba con mayúscula pues, aunque va después del punto, la autora no guarda mucho respeto a los signos ortográficos y menos a las mayúsculas.

b) En el sintagma nominal: Otro aspecto gramatical en el que parece regir cierta anarquía es en el empleo de los pronombres personales. Unas veces parece responder a un uso descuidado de los pronombres como el que se hace en el lenguaje coloquial. Así, la no correspondencia

JOHNNY ... E siamo soli io e per tutto il paradiso (p. 50)

en donde, por mantener esa correspondencia casual de los pronombres, debería ser o bien ambas formas en caso complemento:

Siamo soli me e te

o bien, ambas en forma sujeto:

Siamo soli io e tu

Quizá, lo que ha podido pretender la autora es destacar la relevancia del personaje que habla como elemento predominante de la escena.

La alternancia de pronombres se da incluso referido a la primera persona: uno bajo la forma sujeto y otro bajo la forma átona de complemento:

MÀNIA È che a qualcuno gli tocca che i figli glieli spara un cecchino. Io mi è toccato che gliela levo io la vita. Se guardi bene gli faccio pure un favore a farlo finire io (p. 31)

en donde entre la abundancia de pronombres personales predomina la reiteración del pronombre sujeto de primera persona *io*. Pero en la segunda frase de este parlamento se suceden el pronombre sujeto *io* y el pronombre complemento átono *mi*, para concluir la frase con *io*:

*Io mi è toccato che gliela levo io la vita.*

Se trata de una frase circular pues se inicia y se concluye con *io*, pues la *vita* que va a continuación iría después de pausa –de una coma o un punto- ya que es especificación del pronombre *io* del pronombre combinado *gliela*. Sin lugar a dudas en la representación escénica entre el primer *io* y el *mi* que le sigue el actor debe guardar una pausa más o menos larga, pues es como si iniciara una frase con el *io* ... frase que queda abortada por otra introducida por el *mi*:

*Io ... mi è toccato che gliela levo io.*

La reiteración, a principio y final de la frase, del pronombre *io* marca su centralidad, su importancia y, a través de ella, el remordimiento y el intento de justificación del comportamiento del personaje.

También persigue el mismo objetivo de resaltar, de situar en primer término, el pronombre sujeto alejándolo del verbo y separándolo por pausa del resto de la frase:

*GLAUCE ... I miei genitori andavano nelle chiese cristiane. Abbiamo sempre pregato a Cristo, noi (p. 40)*

Si el pronombre *noi* apareciera delante del verbo carecería de relevancia ya que va implícito en los morfemas de persona y número del verbo -1<sup>a</sup> de plural- y, en consecuencia, podría omitirse sin que la frase perdiera valor significativo:

*(Noi) abbiamo sempre pregato a Cristo*

Más incorrecto resulta el uso del pronombre complemento indirecto masculino *gli* para referirse a una mujer:

*GLAUCE Tua sorella era intelligente.*

*JOHNNY ... Tu la crescevi ma la odiavi. La odiavi. Cercavi di fargli male. Di fargli credere che avere marito e figli e pulire la casa era la cosa più bella. Tu lo sapevi che non era così... (p. 41)*

Parlamento en el que contrasta el uso del pronombre complemento directo femenino *la* con el complemento indirecto masculino *gli* referido al mismo personaje, a la hermana de Johnny.

Frecuente en la lengua coloquial es el empleo de los pronombres demostrativos, en particular del genérico *quello/ -a* para referirse a personas no presentes en el diálogo o



a sucesos acaecidos más o menos alejados en el tiempo. Baste como ejemplo la siguiente sucesión de parlamentos entre Johnny y Vin:

JOHNNY Quello è perchè fanno schifo che non se li lava mai (sentido neutro “eso”)

VIN Lei è quella enorme che raccoglie il riso ... (femenino “aquella”)

JOHNNY E quello ci sbava dietro (masculino: y “ese”)

VIN Dice che il padre a quello gli ha fatto vedere la pistola (masculino: a “ese”)

JOHNNY L’ha minacciato

JOHNNY E quello gli ha detto di no. (masculino)

VIN Mentre se ne andava il padre di quella ... (femenina)

JOHNNY E a quello come gli è venuta di fargli vedere la pistola. (masculino)

VIN Parlavano. Quello gli diceva le solite stronzate. (masculino)

Si se es escritor no tanto por lo que se dice sino por el cómo se dice, se ha de concluir que Letizia RUSSO no es una escritora. Es una autora teatral, una dramaturga, de mayor o menor éxito que se ha de circunscribir al escenario y al mundo del teatro, pero no al de la literatura en general. Y no es escritora porque en un somero análisis de su lengua –pues no se puede hablar de estilo- se aprecia que se trata de una lengua simple, de escasos recursos sintácticos, en la que predominan los elementos nominales o verbales de manera aislada. Y en la que, de manera voluntaria, hasta los aspectos gráficos aparecen descuidados: la mayoría de las veces por defecto; otras por exceso como el caso de la puntuación entre los elementos de dos frases –como entre el *che* completivo y el verbo regente, o el *che* relativo y su antecedente- o los elementos de una misma frase, como entre el auxiliar y el participio en los tiempos compuestos o el incorrecto uso de los pronombres personales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fratus, Tiziano, “Cinque atti d’un teatro della materia e della morte per Letizia Russo”, *Editoria spettacolo*, publicado el 19 de abril de 2004, en [www.editoriaespettacolo.it](http://www.editoriaespettacolo.it)
- Fratus, Tiziano, “Mentre Sarah Kane. Tre voci nella recente drammaturgia italiana”, *Manifattura*, en [www.manifatturae.it](http://www.manifatturae.it), 2004.
- Fratus, Tiziano, “Può lamore sopravvivere all’olocausto?”, antes en *Drammaturgie* en el portal [www.dramma.it](http://www.dramma.it), Roma, 2002, después en *L’architettura dei fari: 1990-2003, la nuova drammaturgia italiana*, Borgomanero, Edizioni Atelier, 2003.
- Fratus, Tiziano, “Tomba di cani”, *Manifatturae*, en [www.manifatturae.it](http://www.manifatturae.it), 2002.
- Garrone, Nico, “Il Nuovo Teatro. Travolti dalla carica dei ventenni sesso, disperazione e tanta ironia”, *La Repubblica*, 28 de enero de 2003.

- Graham-Adriani, Suzy, "Binario Morto al National Theatre", in Intercity Connections. Nuovi testi per nuovi interpreti, por Rodolfo di Giammarco y Barbara Nativi, Roma, Editoria & Spettacolo, 2004.
- Groppali, Enrico, "Tomba di cani, cruda poesia di un mondo maledetto", Il Giornale, 1 de mayo de 2003.
- Maragnani, Laura, "Siamo noi la meglio gioventù: teatrale", Panorama, 18 de septiembre de 2003.
- Martín Clavijo, Milagro, "Il teatro delle miserie di Letizia Russo: dialogismo en 'Tomba di cani'", Escritoras y pensadoras europeas, Sevilla, Archivel Editores, 2007, pp.461-483.
- Nativi, Barbara, "Intercity Connections: il progetto", in Intercity Connections. Nuovi testi per nuovi interpreti, por Rodolfo di Giammarco y Barbara Nativi, Roma, Editoria & Spettacolo, 2004.
- Quadri, Franco, "Quando Fassbinder tentò un film su Auschwitz", La Repubblica, 2 de octubre de 2002.
- Russo, Letizia, "Chi cosa dove come quando perché", Matità – rivista online di drammaturgia geopolitica, ManifatturAE (www.manifatturae.it), Torino, mayo de 2003.
- Russo, Letizia, "Diario di lavoro", en Russo, Letizia, Tomba di cani, Pistoia, Associazione Teatrale Pistoiese / Teatro del Tempo Presente, 2003.



## **EL AMOR FRATERNAL TRAS UNA MÁSCARA: AMA ROSA DE GUILLERMO SAUTIER CASASECA Y RAFAEL BARÓN, NOVELA, TEATRO Y CINE**

**FRATERNAL LOVE BEHIND A MASK: AMA ROSA BY GUILLERMO SAUTIER CASECA AND RAFAEL BARÓN, NOVEL, THEATRE AND CINEMA**

Julia María Labrador Ben

### **RESUMEN:**

Ama Rosa fue un conocido serial radiofónico en los años 60 que contaba la historia de su protagonista, Rosa Alcázar. En este artículo se estudiará con profundidad el personaje de Rosa, una mujer luchadora con gran espíritu maternal, y lo que realmente esconde tras su máscara.

### **PALABRAS CLAVES:**

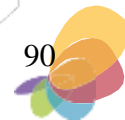
Ama Rosa, madre, máscara.

### **ABSTRACT:**

Ama Rosa was a well-known radio series in the 60s which told the story of its main character, Rosa Alcázar. In this article we will study deeply the character of Rosa, a brave woman with great maternal spirit, and what she hides behind her mask.

### **KEY WORD:**

Ama Rosa, mother, mask.





## 1. INTRODUCCIÓN: EL GÉNERO DE LA RADIONOVELA

La radionovela o radioserial era un texto literario que se emitía por la radio de forma seriada, interpretado por actores, complementado con efectos sonoros, y unido todo ello a través de un narrador que introducía la historia y enlazaba los distintos diálogos y situaciones. Unión Radio fue la primera emisora que puso en las ondas una radionovela española en 1926. Aunque durante los años 30 escribieron seriales escritores importantes como Tomás Borrás, Ramón Gómez de la Serna y Enrique Jardiel Poncela, el esplendor del género no llegaría hasta comienzos de los 50 con las obras de Guillermo Sautier Casaseca y Luisa Alberca, a los que enseguida se unirían Rafael Barón y Guillermo Sautier hijo. El género languideció en los años 70, a pesar del éxito de una de las radionovelas más famosas, *Simplemente María*, de Celia Alcántara, adaptada en España por Charo Sánchez del Arco. Los seriales radiofónicos se adaptaron a los nuevos tiempos y saltaron a la televisión, donde se convertirían en las actuales telenovelas, que sacrificaron cualquier intento de calidad en aras de lograr audiencias millonarias. En ese tránsito tuvo lugar un doble proceso de inversión: por un lado, España pasó de ser el país exportador de las series a convertirse en el importador de productos generados en Hispanoamérica, y por otro, la intención moralista inicial daría paso a unos planteamientos amorales.

## 2. AMA ROSA Y SUS VERSIONES

### 2.1. *Ama Rosa* (1959) de Guillermo Sautier Casaseca y Rafael Barón

*Ama Rosa* fue el primer serial radiofónico que Guillermo Sautier Casaseca escribió en colaboración con Rafael Barón Valcárcel y su mayor éxito. Atrás quedaban obras importantes compuestas a medias con Luisa Alberca, con la que volvería a colaborar en los 60 de forma mucho más esporádica.

#### 2.1.1. Emisión y publicación

*Ama Rosa* se emitió, dividida en ochenta capítulos, a partir de 1959 a través de las distintas emisoras de la Sociedad Española de Radiodifusión (SER), interpretada por la compañía de actores de Radio Madrid. El reparto fue el siguiente: Juana Ginzo, Ama Rosa; Doroteo Martí, Javier (hijo de Rosa); Fernando Dicenta, Doctor Beltrán; Pedro Pablo Ayuso, Antonio de la Riva; Maribel Ramos, Amparo de la Riva; Carmen Martínez, Isabel (madre de Amparo); Alicia Altabella, Marta (la solterona amargada hermana de Antonio) y Joaquín Peláez, José Luis (el hijo verdadero del matrimonio de la Riva); Julio Varela, narrador. El montaje musical corrió a cargo de Rafael Trabuchelli.

En el mismo año de su emisión se publicó el texto novelado de *Ama Rosa* en Ediciones Cid, editorial que poseía la exclusiva de imprimir todos los seriales radiofónicos de la SER; su éxito fue parejo al de la radio, pues se vendieron cerca de 100.000 ejemplares y, al menos, conoció siete ediciones en el propio 1959 y otra en 1960.

Recién fallecido Guillermo Sautier Casaseca apareció una reedición de la novela que resultó bastante polémica por dos aspectos. El primero, meramente tipográfico, pues el nombre de su segundo autor, Rafael Barón, se convirtió en Enrique Barón, lo que daba lugar a una inusitada confusión con un político socialista entonces diputado del PSOE, y al año siguiente Ministro de Transporte, Turismo y Comunicaciones. El segundo aspecto resultó más grave: la edición iba precedida por un prólogo firmado por Francisco Umbral en el que, según la hija de Sautier, se ofendía injusta y falsamente a su padre, con lo cual se desató una polémica que llegó a tener repercusión en la prensa. Umbral se defendió diciendo que sólo había puesto de manifiesto el desconocimiento por parte de Sautier de la auténtica naturaleza de su personaje protagonista, al que equipara con Madame Bovary por su complejidad humana, pese a las enormes diferencias que existen entre ambas: Ama Rosa es una humilde madre viuda, amantísima de su hijo, y Emma Bovary una acomodada adúltera provinciana incapaz de amar a nadie que no sea ella misma. Reproducimos a continuación el análisis más incisivo que Umbral realizó de la novela:

*Ama Rosa* es, fue, tanto como la exaltación directa, elemental, de los valores pequeñoburgueses de nuestra sociedad, tan promocionados por el franquismo, la purga de esos valores, ya que Sautier Casaseca, queriendo darnos el ejemplo moral de una mujer y madre infinitamente abnegada, infinitamente ejemplar, nos da también, por contraste, la espectrografía de una familia española, de una familia cualquiera, enlabinada de culpas, traiciones, secretos negros y alegrías falsas. [...] Esa podredumbre esencial y central que está en el interior de toda familia, y que arde sin consumirse en el fuego lar, es el contexto sociológico que hoy puede interesarnos de *Ama Rosa*. (Umbral, 1981: 9).

#### 2.1.2. Argumento

Rosa es una mujer pobre, viuda desde hace poco tiempo, y está gravemente enferma. Acaba de dar a luz a su primer hijo, pero dada su miseria y creyendo que se halla próxima a morir, decide entregarlo a un matrimonio cuyo hijo falleció en el parto. Será un intercambio secreto de bebés sólo conocido por tres personas, además de ella misma: el médico, el padre adoptivo (Antonio), y la abuela adoptiva, madre de la madre adoptiva, a la que se le ocultará todo esto para proteger su delicada salud, ya que no soportaría una noticia tan trágica. Sin embargo, Rosa se recupera milagrosamente y acaba convirtiéndose en el ama de su propio hijo. Vivirá rodeada de bondades y de maldades: Marta, la solterona amargada hermana del padre adoptivo, mantendrá una

actitud despectiva y cruel hacia ella, en cambio Amparo, la madre adoptiva, siempre la tratará con cariño. Poco a poco todo se complica, pues nace un hijo auténtico del matrimonio, José Luis, caprichoso desde niño y un tarambana de mayor, justo lo contrario que Javier, un estudiante ejemplar, algo que llevará a su padre adoptivo a odiarle, debido a que el hijo ideal no es el suyo propio sino el adoptado. Por culpa de José Luis y para evitar que Javier se meta en un lío al intentar solucionar los problemas económicos de su hermano, Rosa se verá involucrada en un crimen accidental. Al final, todo se resuelve, y el hijo descubre a su verdadera madre, algo que ya era un secreto a voces y que él mismo había llegado a sospechar.

### 2.1.3. Antecedentes literarios: Xavier de Montepin

Otro de los temas que Francisco Umbral desarrolló en su prólogo fue el carácter folletinesco al que se adscribe cualquier serial radiofónico. En el caso de *Ama Rosa* esto se lleva a extremo, puesto que existe una novela de folletín decimonónica en la que se inspiraron Sautier y Barón para construir la parte final de su obra: *La portera de la fábrica* de Xavier de Montepin, en la que una mujer era acusada falsamente de un crimen que no había cometido. Sus autores recrearán ese argumento al hacer que *Ama Rosa* sea acusada de haber asesinado a un usurero, que en realidad había muerto de forma accidental en un forcejeo con ella. No será ésta la única ocasión en que Sautier tome a Montepin como fuente de inspiración, también lo utilizará como modelo para *Las dos hermanas*.

### 2.2. Versión teatral De Doroteo Martí

Ante el éxito radiofónico se decidió realizar una versión teatral de *Ama Rosa* que corrió a cargo del actor valenciano afincado en Venezuela Doroteo Martí, al que ya cabía el honor de haber ideado el argumento que dio origen al serial radiofónico. Se estrenó el 29 de marzo de 1959 en el Teatro Arriaga de Bilbao con una acogida apoteósica y enseguida comenzó la gira por toda España. Quizá la puesta en escena más efectista de la obra tuvo lugar en Madrid, donde se representó en el Teatro Calderón, en cuyo escenario de grandes dimensiones Doroteo Martí literalmente arrasó en la escena en la que caía de rodillas sobre la tarima y se deslizaba así hasta abrazarse a las piernas de *Ama Rosa* y hundirse en su regazo, pronunciando a la vez un atronador “¡Madre!” que traspasó los muros del coliseo. Sautier Casaseca llevó por todos los escenarios de Hispanoamérica esta *Ama Rosa* protagonizada por Doroteo Martí y Margarita García Ortega con un éxito arrollador.

### 2.3. *Ama Rosa* (1960), adaptación cinematográfica de León Klimovski

La adaptación cinematográfica de *Ama Rosa* fue rodada por León Klimovsky a partir de un guión compuesto por Jesús Franco y Fernando Casás, en cuya parte técnica colaboraría él mismo. Se estrenó el 17 de abril de 1960 en los cines Paz y Rialto de Madrid, y en el Dorado y Vergara de Barcelona. Sus protagonistas principales fueron Imperio Argentina (*Ama Rosa*) y Germán Cobos (Javier). En los títulos de crédito se indica que su autor original es únicamente Guillermo Sautier Casaseca y se omite a Rafael Barón, el otro autor de la radionovela; en cambio, sí se atribuye el argumento a Doroteo Martí.

En general, la película mantiene el espíritu melodramático de la obra original, aunque aligera bastante las entregas y realiza alguna que otra modificación. Por ejemplo, el comienzo varía: si en la novela entramos directamente en la historia, se nos cuenta brevemente por qué Marta es una mujer amargada y cómo odia a su cuñada Amparo y rechaza la felicidad que se puede derivar del nacimiento del niño que espera, en la película esto es sustituido por un personaje situado en el futuro, el Doctor Beltrán, que adquiere momentáneamente las funciones de narrador y explica al espectador los antecedentes del personaje de *Ama Rosa* y su cruel enfermedad que la mantiene entre la vida y la muerte justo después de haber dado a luz a un niño sano y potencialmente huérfano. Esta historia se retomará posteriormente a través de un flash-back en el que vemos a los propios personajes vivir esa vida que sólo se nos había contado de palabra.

La película presenta algunos defectos cinematográficos bastante comunes en el cine de aquellos años. Uno de los que más sorprende es la pésima caracterización física de los personajes, independiente de la calidad interpretativa de cada uno de ellos. Por ejemplo, la terrible enfermedad que aqueja a *Ama Rosa* tras dar a luz apenas se refleja en la cara de la actriz que la interpreta, Imperio Argentina, que ni siquiera tendrá aspecto de moribunda al final de la película, cuando, bastante más anciana, esté postrada en la cama viviendo sus últimas horas de sufrimiento. El paso de los años en los personajes resulta más evidente y creíble en el caso de los hombres que en el de las mujeres: mientras que a aquellos los maquillan y envejecen más en su aspecto, a las mujeres, para indicar una edad más joven o vieja, sólo se les suelta o recoge el pelo y se les disemina alguna que otra cana, siempre en mucho menor número que a los varones. La razón de todo ello es bastante simple: las actrices siempre debían aparecer embellecidas, incluso cuando interpretaban a una enferma terminal en los últimos momentos de su vida.

#### 2.3.1. Ficha artístico-técnica

Director: León Klimovsky.

Guión y diálogos: Jesús Franco y Fernando Casás.

Guión técnico: León Klimovsky.

Año: 1960.

Estreno: 17-04-1960, Madrid: Paz, Rialto. Barcelona: Dorado, Vergara.

Nacionalidad: Española.

Género: Melodrama.

Productora: Águila Films, S.A.

Intérpretes: Imperio Argentina, Germán Cobos, Elena Barrios, Paloma Valdés, Isabel de Pomés, Antonio Casas, José María Seoane, José Luis Albar, Luana Alcañiz, Barta Barry, Macda River, Joaquín Bergía, Antonio G. Escribano, Rufino Inglés, Carmen Luján, Antonio Hernández, Antonio Braña, Xan Das Bolas, Antonio Delgado, Guillermo Hidalgo y los niños: Rodolfo Merino, Marucenka Demoslansky, Luis de Luque.

Director de Fotografía: Ricardo Torres.

Música: Isidro B. Maiztegui.

Montaje: Antonio Gimeno.

Formato: 35 milímetros.

Blanco y negro.

Duración original: 99 minutos.

#### 4. AMA ROSA: UNA MADRE ENMASCARADA

Rosa es la madre más bondadosa del mundo, dispuesta a renunciar a su hijo con tal de darle una vida mejor, soporta estoicamente el maltrato físico y emocional al que la somete Marta, celosa del cariño que Javier siente por ella, incluso acepta quedarse en la casa a pesar de que Antonio es frío y distante con Javier porque esa vida es mejor para su hijo y, además, vivir allí no destruirá el corazón de Amparo. Es una madre abnegada, una "Mater dolorosa", víctima de la sociedad: huérfana, viuda, aquejada de una grave enfermedad y pobre. A todo esto hay que añadir el carácter melodramático de la historia, idea que subyace en el análisis que de la novela realiza Francisco Umbral en su prólogo:

Todo esto es el contenido explícito de *Ama Rosa* y su peripecia triunfal entre los auditorios populares de aquella España. El contenido implícito del texto consagra las diferencias sociales, el sistema de castas, los tabúes sexuales, el mito de Caín y Abel, la frustración institucional de la familia, la eterna fábula, siempre fresca, de la mujer virgen y madre, que viene de Oriente, que está en todos los "tristes trópicos", que pasa por la madre de Cristo y llega hasta Ama Rosa. Ama Rosa es una Mater Dolorosa. (Umbral, 1981: 10).

La película comienza con una narración en off en la que el médico describe todos los elementos que conforman la máscara de Ama Rosa:

la triste y humilde figura de Ama Rosa. [...] era dulce, cariñosa y humilde. Muchas veces la vi reír jugando con Javier, pero también muchas oí su llanto que estas gruesas paredes intentaban en vano apagar. Ama Rosa no fue una mujer extraordinaria, fue sencillamente una mujer. Cuando detrás de esa ventana arrullaba el sueño de Javier su voz era dulce y sonreía, en cambio, cuando le veía distanciarse, cuando entre los dos se levantaba la inmensa muralla de un secreto inviolable, su corazón

sangraba y las lágrimas anegaban sus ojos. La historia de Rosa comienza en esta plaza. No hubo música en su boda, se unió sencilla y humildemente a un hombre pobre y bueno que murió al poco tiempo, pero ya latía otra vida en el cuerpo de Rosa y un día esta plaza contempló la figura de una mujer avanzando torpemente hasta la puerta del hospital. Un hermoso niño nació horas después, pero Rosa se sentía morir y este hospital fue el origen del drama que iba a marcar para siempre el destino de Rosa Alcázar, nuestra Ama Rosa.

Cuando Rosa se cuela en la habitación de Javier, Marta cree que ha entrado para robar al niño y avisa a todos. Será entonces cuando el médico la defiende en público por primera vez con una frase que define a la perfección la máscara que Rosa había adoptado: "Desde entonces siempre me preguntaba por vuestro hijo. Era para ella como *el hijo que no pudo tener*". Adopta una máscara contraria a la realidad, totalmente opuesta, pues ese niño fue el que ella tuvo. Amparo le dice: "Debe ser terrible tener un hijo y que nazca muerto", y la expresión del rostro de Rosa lo revela todo: hay algo peor, hay algo mucho más "terrible": tener un hijo, darlo a otra familia pensando que como se va a quedar huérfano también de madre, eso le supondrá una opción de vida mejor, y que cuando esa orfandad no se produzca, su madre ya no lo pueda tener y criar porque la "adopción" por parte del otro matrimonio es un hecho sin marcha atrás, ya que no es una adopción sino un intercambio de bebés.

Cuando de nuevo Amparo se queda embarazada, Antonio baja las escaleras alborozado y le dice a su suegra: "Esta vez será un hijo de verdad, nuestro, no un impostor." Inmediatamente es consciente de que Ama Rosa está presente y va a sentirse muy dolida con semejante frase, le pide perdón pero ella le dice: "No tiene que disculparse señor, desgraciadamente es verdad". Javier es un hijo impostor de Amparo y Antonio, pero a ojos de todo el mundo, salvo cuatro personas, esa impostura no existe; de ahí que tampoco pueda ser el hijo de Ama Rosa, cuando realmente lo es. En la siguiente secuencia Javier llamará "mamá" a Ama Rosa, y al decirle ella que no es así, que su madre es Amparo él le responde:

Javier: "Es que tengo dos mamás: una guapa y tú, que te quiero mucho, mucho".  
Rosa [le corrige]: "Yo no soy tu mamá, tu verdadera mamá es esa señora tan guapa que se llama Amparo y tú la debes de querer mucho más que a mí. [...] Yo sólo soy tu ama, el Ama Rosa. [...] Sí, cariño, es un nombre raro, pero es el único que puedo llevar."

En ese momento Ama Rosa asume de cara a su hijo la máscara de no-madre, la asume como verdadera, extraña, pero el único medio que le ofrece el destino para ejercer de madre fingiendo no serlo. A través de un flash-back conocemos todos los detalles de cómo y por qué Rosa tomó una decisión cuyas últimas consecuencias fueron la adopción de su máscara. Oímos a una Rosa moribunda en una cama de hospital conversar con el médico.

Rosa: "Entonces nunca sabrá que su madre murió".

Enrique: "Sólo tres personas conocerán este secreto, ni una más."

Pero no será así, seguirán siendo cuatro porque Rosa logra sobrevivir a su enfermedad. Rosa, muy enferma, pero quizá vislumbrando que se va a salvar, asume que ya no va a ser la madre de Javier:

"Sé que no tengo derecho a saber más de él, pero, ¿es verdad que le bautizan mañana?"

Cuando los chicos regresan de estudiar en Salamanca, Rosa está a punto de dar un nuevo paso en el distanciamiento hacia su hijo.

Marta: "Debes acostumbrarte a llamarles ya por sus nombres. [...] Para ti son el señorito Javier y el señorito José Luis".

Rosa: "Lleva usted razón, señorita Marta. Procuraré no olvidarlo."

Será su propio hijo quien frene ese distanciamiento.

Javier: "¿Eh, cómo me has llamado?"

Rosa: "Señorito Javier."

Javier: "Ama Rosa, yo para ti seré siempre Javier. Y si no me llamas así no te contestaré. Ya lo sabes".

Rosa: "Te ha molestado."

Javier: "No, tú nunca me puedes molestar. Lo que pasa es que creeré que hablas con otro."

Javier incluso va más allá, como si quisiera destapar poco a poco la máscara tras la que se oculta Rosa, lo que supone a la vez revelar y revelarse un secreto que él desconoce: que él también está oculto bajo la máscara del falso hijo.

"Vaya, Ama Rosa, perdona, me olvidé de ti. [...] Pues a mí sí [me importa], Ama Rosa. Y si me hubiera olvidado de tu regalo me creería un ingrato. No, no me he olvidado, tonta. Y entérate de una vez, nunca me olvidaré de ti."

Y le regala un marco para el retrato de su marido. Esta escena contrasta con una secuencia previa de la infancia de Javier en la que se dio el primer paso hacia destapar ambas máscaras, pues quitar la máscara de hijo impostor equivaldría a arrancar también la máscara de Ama Rosa destinada a preservar exclusivamente ese secreto en aras de una vida mejor para su hijo. Antonio regresa de un viaje con un único regalo, porque en realidad sólo tiene un hijo, José Luis, pero la reacción de éste es de desprecio al encontrarse frente a un rompecabezas de cubos y no un barco como él deseaba. Tira todo al suelo y cuando Javier se agacha para recogerlo porque a él sí le gusta, su falso padre arremete tan duramente contra él que su mujer Amparo le reprocha su cruel actitud, incomprensible para cualquiera que no conozca el secreto:

"Eres injusto, Antonio, parece como si Javier no fuera hijo tuyo".

"Ama Rosa guapa, la mujer más guapa del mundo. [...] Eres como una niña a quien tengo que cuidar. [...] Toda tu vida es un sacrificio, una esclavitud por nosotros." Sin saber la gran verdad que encierra su última frase, Javier ha definido a la

perfección la auténtica realidad de Ama Rosa: un sacrificio similar a la esclavitud por el bien de su hijo.

"sombra silenciosa, sumisa, bondadosa sufre la humillación, el egoísmo, el capricho, incluso la calumnia, que son los premios que esa familia le ofrece por conducta tan ejemplar y llora en silencio y sufre, pero sigue adelante, porque ese niño que ya en su corazón es su hijo, la quiere y eso la compensa de todo lo demás. Ese muchacho que crece, que se hace hombre, es su orgullo y daría cien veces la vida por él."

La enfermedad de Rosa se agrava irremediabilmente, pero ella se resiste a arrancarse la máscara.

Antonio: "que conozca lo tremendo de su sacrificio."

Rosa: "No, don Antonio, no. Esto podría darme la felicidad ahora, pero yo prefiero que Javier, que todos crean que soy yo solamente Ama Rosa es mejor para mi hijo, ahora que usted le quiere".

Marta: "Rosa, Dios mío, cómo has podido soportar tanto sacrificio todos estos años, y mi maldad."

No obstante, la agonía final hace flaquear a Rosa en esa decisión. Quiere que su máscara se transparente para su hijo, necesita morir sin ella ante él y ante sí misma.

Rosa: "Una vez, cuando eras niño, tú te equivocaste, sabes, pero me llamaste mamá. Yo te regañé mucho pero en el fondo me gustó. ¿Te costaría mucho trabajo volver a llamarme madre? Así creería que eres el niño que yo perdí."

Javier: "Tú has sido siempre una madre para mí y no me cuesta ningún trabajo llamarte madre. Madre, madre Rosa. Tu hijo ahora te pediría que no lo abandonarás."

Rosa: "Sigue por favor."

Javier: "Te diría: Madre, no te vayas. Y perdóname por tantas cosas."

[Muere Rosa y ]Javier [exclama]: "Madre."

## 5. CONCLUSIÓN

*Ama Rosa* forma parte de la estética camp, muy bien descrita por Manuel Vázquez Montalbán en *Crónica sentimental de España* (1969) y por Susan Sontag en *Notes on camp* (1964), estética que llenó toda una época en la que se produjeron obras como *El último cuplé* o determinadas canciones que cita muy acertadamente Francisco Umbral:

A esto hay que añadir el sabor de época, el gusto camp, la vuelta al pasado que *Ama Rosa* propicia como una melodía de Antonio Machín o Lucho Gatica. Es lo que yo llamaría *la novela de la novela*. (Umbral, 1981: 10).

Inspirada lejanamente en un folletín de Xavier de Montepin, *La portera de la fábrica*, *Ama Rosa* responde de forma ejemplar a las claves utilizadas habitualmente por sus autores Guillermo Sautier Casaseca y Rafael Barón en sus seriales lacrimógenos. La obra se desarrolla en una época pretérita debido a los planteamientos finiseculares de los autores, que respondían a la perfección a las preferencias de los oyentes, lectores o espectadores, añorantes de un pasado sentimentaloides y dudosamente mejor, pero con el encanto nostálgico del pasado. Quizá por ello Umbral constata que el folletín ha estado siempre presente en la literatura:

El folletín, naturalmente, no inventa nada que no esté ya inventado por el origen literario del hombre. Quizá, porque, como decíamos al principio, todo el nacimiento de la literatura es folletín, y también el desarrollo, por supuesto, hasta la modernidad. (Umbral, 1981: 11).

Pero lo más importante es, dentro del tema que nos ocupa, la máscara, ese ocultamiento sacrificial de Rosa: esconderse tras una personalidad falsa, renunciar a declararse madre y adoptar el papel de ama seca, de criada. La razón de la mentira no es otra que conseguir la felicidad del hijo, de su beneficio en forma de posición social, de su formación como estudiante universitario y futuro profesional del Derecho, Rosa, al ocultarse tras la máscara, renuncia a declararse madre, sí, pero no al amor del hijo, al amor mutuo. Su sacrificio es grande, pero no total, ni entraña abandono. ¿Mater amantísima? ¿Mater dolorosa? *Ama Rosa*, tras su máscara, hace propias todas y cada una de las expresiones de la letanía.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

##### Ediciones de Ama Rosa (1959)

Sautier Casaseca, G. y Barón, R., *Ama Rosa. Novela original*, Madrid, Cid, 1959. Tuvo sucesivas ediciones en el mismo año (un mínimo de siete) y al menos una en 1960.

---, *Ama Rosa*, prólogo de Francisco Umbral, Barcelona, Bruguera, 1981. (Colección Naranja, 37).

##### Ediciones de Ama Rosa (1960)

*Ama Rosa + Pecado de amor*. DVD Filmax (Programa doble. Cine español: Los 60). Estuche doble con un DVD independiente para cada película.

Sobre Ama Rosa.

Barea, P., "Ama Rosa, el mito de la mater dolorosa", *La estirpe de Sautier*, Madrid, El País, pp. 145-150, 1994.

Guarinos, V., "Cine y radio", en Utrera Macías, R. (ed.), *Cine, arte y artilugios en el panorama español*, Sevilla, Padilla Libros, 2002.

Labrador Ben, J. M., "Ama Rosa de Guillermo Sautier Casaseca y Rafael Barón, desde las ondas radiofónicas a la pantalla", *Arbor* (en curso de publicación).

Puente, A., "Ama Rosa hace llorar a España", en *El franquismo año a año*. Tomo 20: 1960. Spain is different: Llega la fiebre del turismo, Madrid, Unidad Editorial, 2006, pp. 116-125. (Biblioteca El Mundo).

Umbral, F., "Prólogo" a Sautier Casaseca, G., *Ama Rosa*, Barcelona, Bruguera, pp. 7-11. (Colección Naranja, 37), 1981.

#### General

Sánchez Álvarez-Insúa, A., "Generación de señas de identidad en el primer franquismo. Prensa, radio y formas de comunicación", en Colom, Francisco (ed.), *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert, tomo II, pp. 749-774, 2005.

Sánchez Álvarez-Insúa, A., "Luisa Alberca y la generación de señas de identidad en el primer franquismo", *Arbor*, nº 720, pp.469-487, julio-agosto 2006.

## LA POLEMICA SOBRE LAS ARTISTAS PLASTICAS EN LA LITERATURA Y LOS ESCRITOS DE MUJERES EN ESPAÑA DEL SIGLO XX

THE CONTROVERSY ON THE PLASTIC ARTISTS IN LITERATURE AND WRITINGS BY WOMEN IN SPAIN IN 20TH CENTURY

Pilar Muñoz López  
Universidad Autónoma de Madrid

### RESUMEN:

Este artículo pretende analizar y profundizar en el estudio de la creación artística femenina del siglo XX a partir de escritos y obras literarias. A partir de documentos de autores como Rosa Chacel, se puede apreciar el desarrollo de la actividad artística de estas mujeres en la sociedad patriarcal del siglo XX, combatiendo todos los prejuicios que existían en el arte durante aquella época.

### PALABRAS CLAVES:

Rosa Chacel, arte, mujer.

### ABSTRACT:

This article aims to analyse and go deeper into the study of the female artistic creation in 20th century from writings and literary works. From documents by authors such as Rosa Chacel, we can observe the development of the artistic activity of these women in the patriarchal society of the 20th century, fighting the prejudices which existed in art in that period.

### KEY WORD:

Rosa Chacel, art, woman.

In the beginning of the traditional ideas about inability of women for artistic creation and their lack of "Genius", in the society and the culture, I made a revision about some Spanish women writers that are expounding their opinion about women' Art. Also, some artists have written from their difficulty, experience and opinion about the question.

Muy poco es lo que se conoce sobre las ideas y los escritos de las autoras españolas en relación a la creación artística de las mujeres a lo largo del siglo XX. La valoración social general ha sido escasa en cuanto a las obras producidas por las artistas que en el pasado se arriesgaron a realizar pinturas o esculturas en nuestro país, y que se consideraban, especialmente a partir del siglo XVIII, obras menores cuya función era llenar los considerables tiempos de ocio de las damas de las clases altas de la sociedad. En los siglos del pasado las mujeres constituyen un grupo social específico que se encuentra en una esfera diferente a los hombres, y así, tanto los textos jurídicos, como los estereotipos sociales, las costumbres, etc., la sitúan fuera de los ámbitos de experiencia o aprendizaje. En este contexto, la opinión general de la sociedad y las ideas dominantes excluyen a la mujer del ámbito de la creación por inapropiado para las funciones que debe cumplir en la sociedad como madre y esposa y porque, además, las ideas sobre la naturaleza femenina la consideran incapaz para la actividad intelectual y creativa. Muchas de estas ideas son interiorizadas y asumidas como ciertas por la mayoría de las autoras que escriben sobre el tema.

### 1. LAS OPINIONES DOMINANTES

En cuanto a las opiniones sobre las mujeres como artistas una opinión de gran prestigio en la época, la de Moebius, en su obra *La inferioridad mental de la mujer establecida por la Psicología* (Moebius 1909,: 21-22), y que recogen un gran número de autores de la época, afirmaba:

La generalidad de las pintoras carecen de imaginación creadora, y no salen de una técnica mediocre: flores, cuadros de género y retratos. Es muy raro que un verdadero talento rompa esta regla casi general, y si se presenta tiene siempre rasgos que demuestran un hermafroditismo intelectual. La impotencia para concebir y para combinar, es decir, la carencia de imaginación estética, comprueba la esterilidad del esfuerzo artístico de la mujer.

En 1903, José Parada y Santín dice, como expresión del sentir general de la época (Parada y Sentín, J. 1903: 77-78, 80):

Es condición de la mujer que, aunque en alguna ocasión con su talento se levanta hasta el nivel de la inteligencia masculina, le está vedado alcanzar la sublime a que han llegado los grandes genios con su potencia creadora, acaso por la insuficiencia de sus estudios.

Sin embargo, la práctica de la pintura es beneficiosa para las damas, pues

su cultivo, que además constituye una distracción útil y hasta higiénica, podría contribuir a llenar los huecos que deja la deficiente educación que se da a la mujer española, ocios que hoy ocupa el coquetismo y la frivolidad.

Según este autor,

una mujer estudiando leyes y tratando de ejercer ciertas profesiones, nos parece un absurdo moral, (...) porque esta actividad sin objeto se convierte en un elemento pernicioso para el cerebro y la organización que la abriga.

En 1913, Edmundo González Blanco dirá, en una obra que fue muy leída y reeditada (González Blanco [1913] 1930: 377):

Las mujeres no aman ningún arte, ni tienen el sentimiento de la poesía, ni la inteligencia de la música. En ellas el ejercicio de un talento es un puro acto de imitación, un pretexto, una afectación explotada por sus deseos de gustar, pues son incapaces de desinterés.

En 1919, Ramón Pérez de Ayala afirmaba (Pérez de Ayala, R. [1919] 1963: 453):

Psicológicamente el varón tipo es cifra de perfección espiritual. La masculinidad se manifiesta como la resultante del paralelogramo de todas las fuerzas ascendentes que laten en el alma humana: la inteligencia discursiva y creadora, el juicio ético y estético, el ansia de perfeccionamiento, el espíritu de justicia, el amor a la acción y a la especulación, la voluntad de poderío, la libertad, la rebeldía. Sólo el varón es susceptible de genialidad.

Y José Ortega y Gasset, manifestará su misoginia en sus obras (Ortega y Gasset, J.: 1923: 195):

La personalidad de la mujer es poco personal, o, dicho de otra manera, la mujer es más bien un género que un individuo [...] Ello es que la mejor lírica femenina, al desnudar las raíces de su alma, deja ver la monotonía del eterno femenino y la exigüidad de sus ingredientes. La pintura se ha encontrado sorprendida por la misma experiencia. En el retrato se plantea el problema de crear plásticamente una individualidad, una figura que afirma su carácter único, insustituible, señero. Y acaece que si hay poco verdaderos retratos de hombres, puede decirse que no hay ninguno de mujer. El artista se ve forzado, para singularizar la fisonomía copiada, a acumular distintivos ornamentales, buscando en el traje diferenciaciones que faltan en la persona. La mujer es para el pintor, como para el amante, una promesa de individualidad que nunca se cumple. Si hubiese habido mayor número de mujeres dotadas de los talentos formales para la poesía, sería patente e indiscutido el hecho de que el fondo personal de las almas femeninas es, poco más o menos, idéntico.

El oficio de la mujer, cuando no es sino mujer, es ser el concreto ideal (“encanto”, “ilusión”) del varón. Nada más. Pero nada menos. (Ortega y Gasset, J.: 1924: Epílogo)

A pesar de que Ortega y Gasset promocionó en 1928 la obra de Maruja Mallo en los salones de “La Revista de Occidente”, considerando quizá que sus obras encarnaban las ideas sobre arte que había expuesto en *La Deshumanización del Arte* (Ortega y Gasset, J., [1925] 2010: 196 ):

[...] considerar la creación como algo “sin trascendencia alguna”, como si fuera “un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo”, como si tomara algo del deporte y del juego, símbolos de la época. La fugacidad, lo trivial del arte, son una conquista irrenunciable del tiempo nuevo.

Estas ideas sobre la insuficiencia de las mujeres para el arte son frecuentes en las bibliografías específicas del siglo XIX y primer tercio del XX. Otra forma de corroborarlo es la ausencia casi absoluta de mujeres artistas en los libros sobre arte y artistas hasta épocas recientes. Sin embargo, fueron muchas las artistas que, desde el siglo XIX, participaron en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que se celebraron en España desde 1856 hasta 1968. Generalmente aparecen caracterizadas como “pintoras de afición”, es decir, aficionadas, y su presencia en las exposiciones responde más a su adscripción al grupo social más elevado en la escala social, en el que muchas mujeres eran alumnas de las clases impartidas por los artistas más prestigiosos del momento, o a deferencias de “caballerosidad” en los académicos que controlaban la selección de obras a exponer. Durante la primera mitad del siglo XX las artistas tuvieron una presencia destacada en las Exposiciones Nacionales, los Salones de Otoño y otras exposiciones de ámbito regional o local, aunque constituyen estadísticamente aproximadamente un 10% del total de expositores, y así, en 1941, en el contexto de la España franquista, una pintora, Julia Minguiñón, obtuvo por primera y última vez, el máximo premio de la Exposición.

## 2. LA POSTURA DE LAS MUJERES EN SUS ESCRITOS

Durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX la práctica de la pintura constituía un entretenimiento adecuado a las mujeres de las clases superiores que les apartaba del “coquetismo y la frivolidad” asegurándoles valores morales que podían transmitir a los hijos, como exponen diferentes textos. En este punto, encontramos una cuestión característica de las escasas bibliografías que se han ocupado de artistas femeninas, y que consiste en la valoración de su biografía y de su obra en función de la valoración social y moral de su actividad y su conducta. Al igual que en la pintura, en la literatura decimonónica surgen en nuestro país algunas escritoras que adquieren prestigio y fama, como en los casos de Emilia Pardo Bazán, Fernán Caballero, seudónimo masculino que esconde a Cecilia Böhl de Faber, o Rosalía de Castro. Emilia Pardo Bazán (1851-

1921) trata el tema de las actividades artísticas de las damas en un artículo en el que reivindica mejoras educativas para las mujeres (Pardo Bazán, E. [1890] 1976: 124-125):

... la filosofía y las lenguas clásicas serían una prevaricación; en cambio, transigen y hasta gustan de los idiomas, la geografía, la música y el dibujo, siempre que no rebasen del límite de aficiones y no se conviertan en vocación seria y real. Pintar platos, decorar tacitas, emborronar un "efecto de luna", bueno; frecuentar los museos, estudiar la naturaleza, copiar del modelo vivo, malo, malo.

Surgen también periodistas vinculadas generalmente a las revistas femeninas. Y algunas de ellas, como Concepción Gimeno de Flaquer (1852-1919), activa feminista, editora, periodista y novelista que alcanzó gran prestigio en su época, trataron en sus escritos de favorecer el reconocimiento de las mujeres artistas en base a su alta adscripción social y a que no constituían una amenaza ni representaban una trasgresión moral. En relación a la infanta Paz de Borbón escribe en 1915 (Gimeno de Flaquer, C. 1915: 200-201):

Antiguamente creían algunas mujeres que el título de artista o escritora las autorizaba para romper con las tradiciones anexas al sexo femenino y con las preocupaciones que cada época impone. Con tales prejuicios el título de escritora o artista asustaba a la gente medrosa; en opinión de ésta ser artista o literata era poseer una patente que permitía cometer las mayores rarezas, extravagancias y ridículas excentricidades. Entonces la escritora o artista no tenía lugar definido en la sociedad, mientras que ahora es reconocida como miembro de una clase inteligente que marcha a la vanguardia del progreso. La "bas blue" ha desaparecido; la artista o literata de nuestros días quiere ser ante todo mujer, y a este fin hace frecuentemente el doloroso sacrificio de nivelarse con inteligencias inferiores para no levantar a su paso tempestades de odio. La literata o artista de alta clase en nuestros días, es completamente femenina en su vida privada; habla como todas las damas cultas, recibe de igual modo, educa a sus hijos y se viste con arreglo al último figurín. La literata de la época moderna conoce que es más sensato doblegarse a la opinión, que desafiarla, y por eso se somete a ella.

Se refleja muy bien en este texto la inquietud de las "artistas y literatas" por no llamar la atención en relación a un posible comportamiento escandaloso o extravagante asociado a su actividad artística. Nos está hablando, pues, de mujeres de clase alta que no pretender transgredir las normas sociales asociadas a su condición. Las mujeres de clase social elevada que podían practicar estas actividades debían, al mismo tiempo, desarrollar estrategias para no levantar sospechas en su medio social, con un comportamiento adecuado a su rango y "plegarse a inteligencias inferiores para no despertar tempestades de odio". Se trata de justificar las actividades artísticas para no levantar sospechas en un mundo que negaba a las mujeres la posibilidad de ejercer actividades reconocidas y mostrarlas en la esfera pública. La preocupación de muchas mujeres por acceder, a través de los estudios artísticos, a

un desarrollo personal mayor, así como a la posibilidad de conseguir medios de vida a través de su trabajo, especialmente identificable en la clase media, se expresa en algunos textos, como el de la escritora Carmela Eulate Sanjurjo (1871-1961), quien, aún defendiendo el modelo tradicional de mujer, dice en 1917 (Eulate Sanjurjo, C. 1917: 367):

Existe una enorme producción moderna en las Exposiciones anuales, cuyo movimiento vertiginoso no es posible seguir, y cuyos nombres acumulados en los catálogos junto a los de los hombres, dicen mucho y no dicen nada. Dicen mucho en cuanto afirman la posibilidad de la mujer de hallar en el arte lo que puede llamarse un "metier" y vivir de sus pinceles, y vender cuadros y retratos que adornen las galerías modernas: no dicen nada en cuanto recapitemos que ninguno de esos nombres está orlado con el nimbo del Genio, y sus pequeñas victorias personales equivalen a una gran derrota colectiva, frente a la magnitud de las obras del "Hombre".

La cita de Carmela Eulate nos ofrece una visión bastante precisa de la situación de las mujeres creadoras en las artes plásticas en aquellos años. Un limitado número de temas posibles, tanto por la carencia de conocimientos adecuados para la representación pictórica o escultórica debido a la discriminación en determinadas asignaturas, como el dibujo del natural, y la existencia de una censura soterrada que, de acuerdo con la ideología vigente sobre las mujeres impide a las mujeres expresarse libremente como creadoras, relegándolas a los temas y formatos admitidos socialmente en sus cuadros y esculturas. No olvidemos que los espectadores de las obras, valorarán no sólo la calidad de la misma, sino si se corresponde con las expectativas sociales en relación a las obras de "señoras" y "señoritas" en las que se juzgan también sus cualidades morales, y otros valores asociados a los estereotipos dominantes sobre la vida de las mujeres, como el aspecto físico o su adscripción de clase. También se adhiere a las ideas dominantes sobre la incapacidad creativa de las mujeres así como a la superioridad "natural" del hombre, mostrando la interiorización social general de la inferioridad de las mujeres en todos los terrenos; un complejo de inferioridad que se manifiesta claramente incluso en este grupo de mujeres, periodista o escritoras, que habían roto con los condicionamientos de la época escribiendo en publicaciones periódicas o literarias que en ocasiones lograron un gran éxito. Un ejemplo representativo de las dificultades de las mujeres en el mundillo artístico lo constituye el caso de Carmen Baroja y Nessi, hermana de Pío y Ricardo Baroja, o el que nos muestra Rosa Chacel en su novela *"Barrio de Maravillas"*. En las memorias de Carmen Baroja (1883-1950), escritas tras la Guerra Civil, y encontradas en cajas con papeles de los Baroja, reflexiona sobre sus experiencias de género y sus frustraciones, en medio de los intelectuales de la Generación del 98. Ese mismo año, Carmen inicia su despertar al mundo de arte y de la literatura. En el ambiente familiar, la libertad de sus hermanos para perseguir sus



propias metas y ambiciones contrastaba con la imposición familiar de la norma de la domesticidad femenina, por la que, a lo largo de toda su vida sus actividades

...estuvieron casi siempre dedicadas a los demás; esto es, limpiar, cuidar de la casa, de la comida, de las horas, del gasto, de las ropas, que casi todas, incluso mis vestidos, se hicieron en casa para mayor economía. (Baroja y Nessi, C. 1998: 44-45)

Carmen Baroja deseaba expresar su sensibilidad y acceder a la creación artística, y así convenció a su hermano Ricardo para compartir el estudio mientras aprendía a trabajar con esmaltes y metales, presentando una de sus creaciones a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908 y obteniendo el tercer premio en la modalidad de Arte Decorativo. Esto le hizo creer que había obtenido la aceptación por parte de otros artistas, ya que pudo conocer a los miembros de la tertulia de su hermano que se reunían en el Nuevo Café de Levante todas las noches. Sin embargo, la vida y la influencia de los intelectuales que se reunían en el café, como Carmen recuerda, era totalmente inaccesible a las mujeres “respetables”. Por otra parte, también nos habla de las deficiencias de su formación artística:

Entonces, en esta época, yo debí haber seguido estudiando y trabajando en esto, haber ido a un taller o por lo menos a una Escuela de Artes y Oficios... Yo tenía una cultura artística deficientísima; no sabía dibujo, no sabía el oficio, no sabía nada, pero lo peor era que no sabía a quien dirigirme. Por otro lado, mi vida de señorita burguesa, o acaso mi timidez y falta de arrestos, me impedía desenvolverme, haber ido a una escuela de Bellas Artes, a una academia, al museo a copiar yeso, a un taller de platero..., ¡Qué sé yo! (Baroja y Nessi, C. 1998: 79).

Tras casarse, sus obligaciones familiares y domésticas le impidieron continuar con sus actividades artísticas hasta 1926, en que participó en la fundación del Lyceum Club Femenino, un club artístico e intelectual para mujeres en el que, con dificultades, compaginaba la organización de actividades culturales y artísticas con las labores domésticas. La necesidad de adecuarse al prototipo de “ángel del hogar”, modelo ideológico de domesticidad y comportamiento femeninos desde el siglo XIX para las clases medias, constituye, por un lado, una imposición refrendada por la educación recibida y los valores admitidos para las mujeres por la sociedad, que consideraba que el deber de la mujer era subordinar su vida a las necesidades de los parientes masculinos al mismo tiempo que no toleraba la dedicación de la hija a actividades como el arte, u otros fines diferentes a esa subordinación considerada como natural, y que las mismas mujeres interiorizaban. Las actividades artísticas se toleraban siempre que se realizasen como entretenimiento adecuado de las clases altas en los tiempos de ocio y no se planteasen como dedicación profesional.

En *Barrio de Maravillas* (Chacel, R. 1976) Rosa Chacel (1898-1994) plantea los mismos temas, exponiendo su propia experiencia autobiográfica en los años anteriores a la Primera Guerra mundial, y reflejando una situación más abierta y receptiva a la creciente visibilidad del trabajo remunerado femenino. En la novela el tema principal está constituido por el descubrimiento del arte y de la creación artística que realizan dos muchachas de clase media, en el contexto del Madrid de las primeras décadas del siglo XX, y sus esfuerzos de superación personal, de adquisición de conocimientos y de instrucción, que las llevará, primero a matricularse en una Escuela de Artes y Oficios y, posteriormente, en la Escuela de San Fernando. En 1915 la misma Rosa Chacel realizó el examen en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en la que estudió hasta 1918. La obra, escrita entre 1976 y 1978 rememora aquellos años de aprendizaje e ilusiones, en los que muchas jóvenes de clase media se planteaban como meta el estudio y el acceso a las escuelas artísticas para llevar a la práctica personal las maravillas que habían descubierto en los museos o las exposiciones, y que, posteriormente, podía permitirles realizar una actividad remunerada, o bien por la venta de cuadros o por la práctica de la enseñanza. La desaprobación social que provocaba la ambición femenina por acceder a nuevos ámbitos de estudio y actividad, se manifiesta en las ideas de su abuela:

Profesar en eso, tomarlo tan en serio como para..., ¡era demasiado! Porque además de hacer aquello, lo inaudito era no hacer ninguna otra cosa, no pensar en el porvenir, no tener en cuenta los tiempos, cada día más difíciles... (Chacel, R. 1980: 257)

En *Desde el amanecer* (Chacel, R. 1981: 311-312), de nuevo el personaje de la abuela trasmite la mentalidad de la época:

-Y una mujer, ¿cómo abrirse paso una mujer? Nadie toma en serio a una mujer artísticamente... ¿Triunfos, éxitos una mujer?

Rosa Chacel se decantaría en la Escuela de Bellas Artes por la escultura, actividad muy poco solicitada por las estudiantes. Posteriormente, sería la literatura en la que realizaría una obra importante. Incorporándose a la vida intelectual de su época, trató también de reflexionar sobre la situación de las mujeres, en obras, como las mencionadas y otras como *Teresa*, o el ensayo aparecido en la *Revista de Occidente*, y titulado *Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor* (Chacel, R. 1931:129-180), en el que rebatía a los teóricos pseudointelectuales, que teorizaban sobre la mujer y lo “femenino”, y perpetuaban, desde diferentes ámbitos académicos y científicos, las ideas sobre su inferioridad. Lamarck, Darwin, Spencer o Moebius eran algunos de los teóricos que propugnaban la inferioridad “congénita” de la mujer, y que ejercieron una importante influencia en España entre los intelectuales, como el mismo Ortega

y Gasset o el prestigioso médico Gregorio Marañón. Frente a esto, Chacel defendía la intelectualización y la integridad profesional de las mujeres, e insinuaba también que las diferencias en los comportamientos de hombres y mujeres no eran debidas a esencialismos, tal como se desprendía de los escritos de los intelectuales y escritores que tanto habían tratado sobre el tema, sino a condicionantes impuestos por una sociedad dominada por los varones y cuyos valores eran los admitidos y dominantes. Hubo una mujer que llevó a cabo una importantísima labor en los campos de la crítica, la historia del arte, la literatura y la política en España hasta 1939: Margarita Nelken (1896-1968) (Rodrigo, A. 1996: 267). Cultivó con brillantez y entusiasmo la pintura desde la niñez, y a los quince años ya había escrito y publicado su primer artículo sobre arte en una prestigiosa revista inglesa ("The Studio"). Al dejar la actividad pictórica por problemas visuales, se intensifican sus artículos de crítica de arte en revistas reconocidas internacionalmente en Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y Argentina. Su lucha a favor de la infancia y su compromiso con la situación de las clases trabajadoras y de la mujer le impulsaron a escribir numerosos artículos y ensayos, como *La condición social de la mujer en España* (1919). Entre su obra ensayística y de contenido sociopolítico destacan *Las escritoras españolas* (1930), *Las mujeres ante las Cortes Constituyentes* (1931), *Por qué hicimos la revolución* (1936), *Tres tipos de Vírgenes* (1942), *Primer Frente* (1944) o *Las Torres del Kremlin* (1944). También escribió numerosas novelas cortas, y una novela larga, *La trampa del arenal* (1923). Compaginó su actividad literaria con la política, siendo diputada en las tres legislaturas republicanas (1931, 1933 y 1936). Tras el final de la guerra marcha al exilio a Francia, durante la Segunda Guerra Mundial a Rusia y, finalmente, a Méjico, donde deja una larga y fecunda huella a través de sus artículos de crítica artística. Su enorme talla intelectual y humana ha sido frecuentemente menospreciada u olvidada, sin haber alcanzado el reconocimiento que merece en los campos de la cultura, la literatura y el arte. Su visión de las mujeres en el arte no se refiere tan sólo a las artes plásticas, y lo que refleja en sus escritos sociales sobre la mujer es la situación general en el contexto de la España del primer tercio del siglo XX. Refiriéndose a las mujeres de clase media dice (Nelken, M. 1919. 52-53):

Aquí resulta ridículo para muchos el trabajo de una mujer, pero a todo el mundo le parece natural la posición de una mujer dependiente por completo del trabajo, no ya de un padre o de un marido, sino de un hermano, un tío o de cualquier deudo masculino; y una muchacha, sana y fuerte, vive, muy cómoda y muy naturalmente, a costa, por ejemplo, de un hermano, al cual esta carga servirá de impedimenta para todo el porvenir. (...) Mas, a veces, la mujer soltera no tiene ningún pariente de quien esperar el sustento; y a veces también, la mujer que tuvo la suerte de "pescar" un marido que la mantuviese, se queda viuda y necesita ganar su pan, y acaso también el de sus hijos. Hay que trabajar. Pero es tan fuerte el prejuicio que condena el trabajo

femenino, que la mujer que no se recató de buscar un comprador "legítimo" a quien venderse, se recata, como de una vergüenza, como de una "caída" irremisible, de sus esfuerzos por bastarse a sí misma.. Y tenemos entonces a "la trabajadora que no quiere que se sepa" o que quiere por lo menos que su trabajo "no parezca un medio completo de vivir". Y aquí está la bordadora que manda a recoger y a entregar la labor a una criadita o a una "conocida de confianza" que no sabrá discutir los precios ni se cuidará de ello. Aquí está la que fabrica "a ratos perdidos", bolsos, carpetas y cachivaches de fantasía, objetos sin precio preciso y remunerados según el buen o el mal deseo del comerciante que los adquiere; aquí está, por fin, la profesora de piano o de francés que enseña "por afición", "para distraerse" y que, para conservar esta fama se contenta con percibir justo la mitad de lo que perciben las profesoras "de verdad".

El tema de la mujer en el arte aparece en su novela *La exótica* (Thon, S.: 2010: 94), en la que una americana soltera, Ruth Lewinson, "la exótica", asiste a las clases de pintura de maestro, Don Manuel, comparado a un semidios "por pertenecer a una de las categorías que fascinan a las mujeres, los artistas, los tenores y los toreros" (página 5), en donde realizaba "ese arte vago y fabuloso que practicaba como quien cumple una condena, sin que siquiera la hiciera soñar" (página 24), y que es engañada por un hombre. En el fondo, vemos que las alumnas del estudio de pintura aspiran sólo a encontrar un hombre que las ame, un marido, y ésta es la situación que Margarita Nelken critica y rechaza en la obra. La mirada crítica sobre las mujeres españolas de la época y el cuestionamiento de los estereotipos sociales no impidieron que Margarita Nelken tuviese una posición ambigua sobre los derechos y obligaciones de éstas. Sus posturas ideológicas y políticas la condujeron a oponerse a la concesión del voto a las mujeres, argumentando su ignorancia generalizada y el control ideológico que la Iglesia católica ejercía sobre las mismas, lo que las llevaría a votar en masa a la derecha, como seguramente así ocurrió en 1938. Su perspectiva sobre la mujer se basaba más en la defensa de los valores "femeninos" que en los del sufragismo o el feminismo de la época, que en ocasiones ridiculizó. (Martínez Gutierrez, J., 1997: 28-29) En un artículo de María Zambrano (1904-1991) aparecido en 1947 en la revista "Sur", y titulado "A propósito de la grandeza y servidumbre de la mujer" obra que influyó en los contenidos expuestos en sus conferencias sobre la historia de la mujer que impartió en La Habana y Puerto Rico en 1940, 1942 y 1943, (Ortega Muñoz; J. F. 2007: 202) dice al final:

Ningún ser más fracasado que ciertos tipos de mujer (en eso tenían razón las feministas); ningún ser más cargado de futuro por tanto. Y si el futuro de la especie no está en la Mujer, no reside en parte alguna. En esto sí que estamos de acuerdo con el sentido último del libro. Pero si es así, y el autor ha tenido esa visión, delicada y tenazmente a lo largo de sus páginas, del laberinto intrincado de la historia, no apuntar al porvenir de la mujer, a la Mujer que ha de venir, es tanto como no apuntar al futuro del género humano. Y es que hay un problema pavoroso que el autor ha

soslayado: ¿puede la mujer ser individuo" en la medida en que lo es el hombre?  
 ¿Puede tener una vocación además de la vocación genérica sin contradecirla?  
 ¿Puede una mujer, en suma, realizar la suprema y sagrada vocación de la Mujer  
 siendo además una mujer atraída por una vocación determinada? ¿Puede unir en  
 su ser la vocación de la Mujer con una de esas vocaciones que han absorbido y  
 hecho la grandeza de algunos hombres: Filosofía, Poesía, Ciencia, es decir, puede  
 crear la mujer sin dejar de serlo? El precio de la creación del hombre ha sido muy  
 alto y sus condiciones muy rigurosas: soledad, angustia, sacrificio. La mujer ha  
 ofrecido su sacrificio permanente sin traspasar el lindero de la "creación". ¿Le  
 será permitido hacerlo, podrá arriesgarse en un nuevo sacrificio sin arriesgar la  
 continuidad de la especie, sin dejar de ser la gran educadora y guía del hombre?.

Vemos como a través de esta reflexión se sitúa cercana a la ideología de su época,  
 que arrastra tras sí la ancestral ideología sobre el ser de "la mujer", situando éste en su  
 tradicional papel de madre y continuadora de la especie, o en los aspectos educativos  
 del hombre. Sus dudas sobre la posibilidad de que las mujeres puedan llevar a cabo una  
 vocación o una profesión laboral sin poner en peligro "la continuidad de la especie",  
 olvidando su propio caso, nos sitúan en las coordenadas de una situación histórica e  
 ideológica concreta en la que se enmarca su biografía, y que denota la interiorización  
 de unos valores y criterios sobre "la mujer" profundamente enraizados en la sociedad  
 de la que forma parte.

El caso de Maruja Mallo (1902-1995) es especialmente representativo del papel  
 destacado que una artista llegó a representar en el panorama artístico español anterior  
 a la época franquista. En 1922 la familia se traslada a Madrid, y tanto ella como su  
 hermano Cristino entran a estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
 Por medio de su hermano Justo, conoce a Rafael Alberti, José Bergamín, Luis Felipe  
 Vivanco, Federico García Lorca y Salvador Dalí, trabando gran amistad con María  
 Zambrano y Concha Méndez. En febrero de 1937 marcha a Argentina a pronunciar  
 una conferencia en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires, instalándose  
 en Argentina hasta 1964 en que regresará definitivamente a España. Entre 1942 y  
 1945 gozó de un extraordinario prestigio y popularidad, que culminó con la lujosa  
 monografía publicada por la Editorial Losada sobre su figura y su obra y con textos  
 de Ramón Gómez de la Serna, y en la se recogían asimismo sus conferencias de  
 1937 *Proceso histórico de la forma en las artes plásticas y Lo popular en la plástica a través de  
 mi obra* (Gómez de la Serna, R. 1942). Los escritos y artículos periodísticos de Maruja  
 Mallo se encuentran intrínsecamente vinculados a su producción creadora en las artes  
 plásticas y constituyen el entramado teórico e ideológico que nos desvela las claves de  
 su pensamiento y de la actividad intelectual que la impulsaron a la realización de sus  
 obras, en unos momentos históricos en los que una mujer no debía ser activa, creadora,  
 intelectual e independiente (Mallo, M. 1939, 1942: 47-49):

Mi plástica es un proceso que evoluciona constantemente, es un  
 desenvolvimiento dinámico en la forma y en el contenido. Arranca del  
 arte popular español que es la verdadera tradición de mi patria [...] Esta  
 afirmación combativa expresada en las dos exposiciones mencionadas se  
 transforma en su contraria. Así como en los temas populares, entre los  
 múltiples seres y cosas, en las ferias y fiestas populares surge la irreverencia  
 y la parodia ante las jerarquías celestes e infernales y el sarcasmo ante el  
 orden existente. Así como la descomposición de los templos y la derrota  
 de las cloacas establecidas. Esta manifestación destructora se transforma  
 en el deseo de edificación, en el anhelo de llegar a construir de nuevo ese  
 conjunto de cosas que responde a la materialidad y conciencia universal,  
 así como el ansia de hallar un nuevo lenguaje formal para representar la  
 realidad con la que nos sintamos íntimamente solidarios.

Maruja Mallo no se plantea ninguna controversia sobre la capacidad de las mujeres  
 en las artes plásticas y la creación; sencillamente pinta y crea como artista, desligada  
 de los prejuicios sobre la condición creadora de las mujeres. Sin embargo, no pudo  
 evitar que, en ocasiones, se la mencione y valore más como "musa" de algunos  
 varones ilustres, como los poetas Rafael Alberti, Miguel Hernández, Neruda...; que  
 como creadora y artista. En 1938, María del Pilar Oñate, en una obra que reivindica la  
 literatura realizada por mujeres y la ampliación de profesiones y actividades laborales,  
 aún encontramos este juicio sobre la incapacidad de genio artístico en las mujeres:

La capacidad intelectual femenina, núcleo de la contienda feminista desde el  
 Renacimiento, se acepta en la actualidad con la salvedad de la aptitud de la mujer  
 para el trabajo creador y original propio del genio. La Biología actual niega a la  
 mujer la capacidad genial, y la Historia no nos ofrece todavía ejemplos que oponer  
 a esta teoría. Reconocida la aptitud de la mujer para las actividades no geniales  
 que son casi todas, le queda abierto el acceso para las profesiones liberales, que  
 hasta hace poco monopolizaba el hombre. Sin embargo, el cuidado del hogar y,  
 sobre todo, la maternidad imponen en el ejercicio de las actividades femeninas  
 limitaciones y diferencias que los más decididos feministas no pueden menos de  
 reconocer.

De nuevo, las convenciones ideológicas establecidas, como en escritos anteriores,  
 sobre la inexistencia del genio creador en la mujer, y la biología y la ciencia avalando  
 estas ideas, a pesar de la reivindicación del ejercicio de nuevas actividades y profesiones  
 para las mujeres.. Una visión de la nueva visibilidad de las artistas y otras profesionales  
 en la prensa nos la aporta Carmen Martín Gaité (1925-2000) (Martín Gaité, C. 1987: 49):

Pero recuerdo que cuando yo era niña las leía, porque se compraban en mi casa.  
 Especialmente una que se llamaba "Cartel". Y me fascinaban aquellas jóvenes  
 universitarias, actrices, pintoras o biólogas que venían retratadas allí con sus

melenitas cortas y su mirada vivaz y que cuando hablaban de proyectos para el futuro no ocultaban como una culpa el amor por la dedicación que había elegido ni tenían empacho en declarar que estaban dispuestas a vivir su vida.

En 1962, una pintora Carmen C. Pérez Neu, escribió la obra de divulgación *Galería Universal de Pintoras* (Pérez Neu, C. 1962) en la que proporcionaba información sobre las biografías y obras de pintoras europeas y americanas, especialmente del siglo XIX. María Aurelia Capmany (Capmany, M.A. 1975: 157) nos ofrece información sobre las mujeres de clase media en los años 60, en los que, como nos advierte, existe una continuidad con respecto a las ideas del siglo XIX sobre su papel en la cultura, aunque ya se advierten los avances educativos que les permiten estudiar carreras universitarias, dentro de los límites de la mentalidad vigente en aquellos años. De nuevo las mujeres tratando de no subvertir las normas sociales y los esquemas ideológicos de la superioridad masculina:

Las lacras que hemos denunciado en la clase obrera femenina, interinidad e intrusismo, son todavía más profundas y más destructoras en las mujeres de la clase media que se dedican a matricularse en la Universidad con el mismo espíritu con que nuestras abuelas aprendían a tocar el piano y hacer labor de *tachado*. La cultura de adorno, como se llamaba, se ha ampliado, incluso puede permitirse el lujo de ser más culta que su marido, porque tiene tiempo de leer las novelas de moda, ir al cine de arte y ensayo, matricularse en cursos monográficos sobre arte contemporáneo, diseño industrial, cultura pop y mass media, urbanismo, educación sexual y novísimas corrientes de cultura europea: marcusianismo, estructuralismo, miserabilismo y neosurrealismo. Claro que los poderes anónimos de la opinión pública la han asustado con el fantasma de la masculinización. Y al mismo tiempo que le iban concediendo el ingreso en escuelas y universidades, los empleos peor remunerados, el papel de auxiliar fidelísima, se le predicaba que *la Mujer debe permanecer muy Mujer*. Consciente del riesgo de ello, ha procurado hacer los análisis químicos, y la investigación filológica cuidando de la propia apariencia, mirando por el rabillo del ojo a su colega masculino, tratando de no molestarle con un grado de superioridad incontrolado. La mujer en España no ha asesinado al Hada del Hogar, como aconsejaba Virginia Wolf. Por el contrario, sigue en buenos tratos con ella. Y lo que es más grave, no sólo se come los peores trozos del cocido, y soporta las corrientes de aire, sino que ofrece en holocausto, cariñosa y frívola, un Doctorado en Ciencias Exactas o una evidente capacidad pictórica, mientras trata de permanecer eternamente joven.

Como vemos a través de este texto, aunque la mujer, en consonancia con los nuevos tiempos, ha evolucionado en cuanto a sus posibilidades educativas y laborales, aún muestra un considerable complejo de inferioridad ante los hombres. En 1975 María Aurelia Capmany aún reprocha a las mujeres su adaptabilidad social a las convenciones establecidas y su sometimiento a la ideología de su pretendida inferioridad frente a la superior posición del hombre en la sociedad. A pesar de haber demostrado su competencia intelectual, su secular posición en la estructura social, el requerimiento de que sea joven, bella..., que se someta a los estereotipos de la cultura patriarcal,

aún siguen vigentes, como lo siguen aún en nuestros días. El *Salón Femenino de Arte Actual* se llevó a cabo en la Sala Municipal de Exposiciones y la Capilla del Hospital de la Santa Cruz de la ciudad de Barcelona desde 1962 a 1971, a raíz de la iniciativa de varias artistas (Gloria Morera, María Asunción Raventós, Mercedes de Prat y María Calvet en Madrid), con el objetivo de que el trabajo de creación plástica de las mujeres consiguiese un mayor apoyo institucional y una mayor repercusión social que evitase su "invisibilidad" en el mundo artístico. María Aurelia Capmany (Capmany, M.A. 1969: Introducción), en el texto introductorio al catálogo del VIII Salón Femenino, en 1969, se interroga sobre las motivaciones de la decisión de crear el "Salón Femenino de Arte Actual":

¿Por qué un Salón Femenino? ¿Un salón femenino de pintura? ¿Por qué femenino? ¿Qué puede haber en pintura que sea femenino, negro, proletario o esclavo? (...) ¿Qué significa la calificación de "femenina" aplicada a una obra, sea pintura, escritura o un prodigio de mecánica? (...) Hay un hecho histórico, documentado, esto sí, que no tenemos derecho a olvidar: la historia de la pintura nos ofrece abundantes ejemplos de hombres pintores y escasos, muy escasos, de mujeres pintoras. Pero no podemos hacer nada más que aceptar este hecho y guardarnos, como de escaldarnos, de sacar consecuencias, pues sabemos muy bien que los toreros, los aviadores, los ingenieros, los peritos agrícolas, los directores de bancos, los tenientes coroneles, los obispos, los gansters, suelen ser hombres. En estas carreras las mujeres encuentran todavía más dificultades que para entrar en el gran mercado internacional de la pintura. Si, por otro lado, nos detenemos a pensar que las facultades femeninas sirven magníficamente para los oficios de hiladora, tejedora, "sus labores", maestra, bibliotecaria, enfermera, poeta, podríamos llegar a la conclusión de que las facultades de creación femenina se desarrollan sin inconvenientes en los campos que el hombre abandona gustosamente por poco rentables. (...) Hace tanto tiempo que dura este combate femenino que algunos ingenuos o algunos malintencionados –a menudo la ingenuidad se expresa en forma de mala intención– han decidido que el problema masculino y el problema femenino, el problema negro y el problema obrero ya están resueltos, y les agrada sorprenderse cuando, por ejemplo, se anuncia un Salón Femenino. Haciendo uso de una lógica irrefutable los malintencionados ingenuos pueden decir que los salones de arte nunca han sido masculinos. Y tienen razón, nadie habla del Salón masculino del automóvil, ni de la Bienal masculina de Sao Paulo, ni de la Academia masculina de la Lengua Española. No existe ningún examen previo de virilidad, es cierto, pero la tarjeta de identidad de una mujer es observada con prevención. Naturalmente, los malintencionados deducen que las dificultades que encuentra una mujer residen en sus propias virtudes, es decir, que la obra de creación femenina es una obra de menor cuantía, que escasamente consigue el promedio que otras expresiones de la cultura exigen. (...) Es preferible que nos decidamos a admitir que si las mujeres se agrupan

para ofrecer su obra obtienen un primer resultado muy positivo: que el público distraído se dé cuenta de esta obra y se plantee el riesgo de juzgarla. (...) Hoy unas mujeres que corren el riesgo de poner su firma de mujer al pie de su obra, porque están convencidas que el tiempo de George Sand o de Victor Catalá ya ha sido superado, os ofrecen su trabajo y se han agrupado aún en el pequeño ghetto exclusivista de ofrecer un salón femenino

En 1975, en el que se celebró el "Año Internacional de la Mujer", y con ocasión del catálogo de la exposición celebrada con este motivo *La mujer actual en la cultura*, Isabel Cajide, crítica de arte y organizadora de la exposición, realizaba en el prólogo un balance sobre la situación de las mujeres en la cultura y en el arte en esos momentos (Cajide, I. 1975: Prólogo):

Se argumenta, a veces que la mujer ha tenido más tiempo para cultivarse, y que, teniendo la posibilidad del ejercicio de las Bellas Artes, no ha sido capaz de superar, ni siquiera igualar, la media alcanzada por el hombre. Es posible, pero el talento necesita también caldo de cultivo. Se cuece en el trabajo, en el clima de cultura y de estudio, además de aptitud, posibilidades, oportunidades y hasta suerte. El talento necesita comprobar hallazgos, integrarse en el ambiente que le sirve de estímulo y levadura. No es justo afirmar que la mujer está incapacitada para toda función creadora. Mas bien sería sensato pensar que sin estas oportunidades, incapacitada para prosperar fuera de las funciones que se le habían asignado, haya conseguido, -¡y a qué velocidad!- recobrar de una paralización de siglos; que su talento, los dones naturales que Dios otorgó al género humano, no se abotargase y adquiriese irremediamente hábitos impropios de su función "hombre" con su noble destino de ser portador de valores eternos. (...) Porque a finales del siglo XX, cuando se ha llegado a la luna, en los organismos internacionales se da el mismo valor a los papúes y a los ciudadanos franceses y se plantea en serio la todavía utopía del ocio, la mujer sigue encontrando dificultades, como lo demuestra la proclamación de este Año Internacional de la Mujer.

A lo largo del siglo XX, diversas artistas plásticas han simultaneado su actividad plástica con la escritura, a través de los libros de memorias. En ellos reflejan sus dificultades y sus triunfos como artistas, enmarcados en los acontecimientos sociohistóricos, o simplemente personales, que jalonaron sus biografías. Algunas, expresaron sus inquietudes a través no sólo de la pintura, sino también de la narrativa o la poesía. En todas ellas se refleja una gran introspección personal, una indagación sobre el sentido de su trabajo creativo, una búsqueda de sí mismas. Así, podemos citar a Trinidad Fernández (Fernández, T. 1976: 24-25):

Seres que irritaban mucho a los demás, porque se alejaban, se salían de los moldes marcados, eran piececitas que no encajaban en la maquinaria, se encaramaban en un abanico de sienas y azules, se hundían en nubes ocre y blancas, se evadían, se asomaban, se escondían, se volvían de espaldas, desaparecían en un pesadísimo manto de tierras. Todo era posible. Su cuerpo estaba formado por cuadrados y redondeles que se acoplaban en una austera gama de color. Ignacio Aldecoa escribió

sobre aquellos cuadros: "...¿De qué necesidad espiritual puede nacer todo esto? ¿Qué espejos deforman las haldas de las mujeres? ¿Qué brillos de impermeables oníricos pueden reproducir las coloraciones del nacar? ¿Qué recomposición intenta esta pintora del descompuesto espectro solar? ¿Por qué caminos permanece en fuga? ¿Y a qué escapar?".

No podemos olvidar las memorias de Amalia Avia (1930-2010) (Avia, A. 2004: 200), una destacadísima pintora contemporánea, que en su obra refleja tanto la situación general como los problemas y dificultades a que debían enfrentarse las mujeres que decidían ser artistas durante los años del franquismo. A través de sus páginas, podemos recordar hechos de nuestro pasado reciente, a través de las vivencias personales de la autora que reflejan, de nuevo, la lucha de las mujeres por acceder a los ámbitos artísticos como creadoras:

En una inmensa clase de suelo de madera polvorienta, con los banquillos de dibujar puestos en círculo alrededor de la tarima de la modelo, nos sentábamos los alumnos. Los había de todos los géneros: estudiantes de la Escuela de San Fernando, pintores viejos, estudiantes de arquitectura, dibujantes..., pero aparte de nosotras, casi ninguna mujer.

Ya en nuestros días, un gran número de autoras españolas han escrito sobre la mujer en el arte en un contexto más amplio que el español, y con las influencias de las teorías feministas que surgieron a partir de los años 70 en Estados Unidos y en contextos anglosajones. Incorporadas a las nuevas ideas sobre la mujer desarrolladas por investigadoras y teóricas, y en una nueva situación política, jurídica, social, laboral y artística, las investigadoras españolas han contribuido con importantes trabajos al acervo común de las reivindicaciones femeninas. Encontramos, entre otras, las destacadas figura de Estrella de Diego (De Diego, E. 1987, 1992), Patricia Mayayo (Mayayo, P. 2003), Marián F. Cao (Cao, M.F. 2000), Victoria Combalia (Combalia, V.:2006), M<sup>a</sup> Jesús Godoy (Godoy, M<sup>a</sup> J. 2007), y otras muchas que están llevando a cabo un importante trabajo teórico, investigador y literario sobre las mujeres en las artes, y cómo éstas están llevando a cabo una ruptura importante en los anquilosados fundamentos ideológicos y plásticos de las artes plásticas. En este sentido, nos dice Rocío de la Villa (De la Villa, R. 2011: 53-54):

A comienzos del siglo XXI, los museos de arte, clásicos y contemporáneos, se ven impelidos a abordar la denominada "revolución de las mujeres" acaecida durante la segunda mitad del siglo XX: la única revolución *pacífica* que ha prosperado de entre tantas utopías. La incorporación de las mujeres a la entera vida social ha superado la feminización de ámbitos considerados tradicionalmente afines como la educación y la sanidad, labores administrativas, comerciales y de gestión. Otros, como la cultura, han mostrado mayor resistencia debido a su papel privilegiado en la configuración simbólica y en el mantenimiento de los valores hegemónicos. Medio siglo después de que irrumpiera el movimiento de *liberación de las*

*mujeres*, cuando ellas son más de la mitad de quienes se forman, trabajan y hacen posible con su asistencia las programaciones culturales, los grandes y singulares museos destacados de Europa y América se plantean la necesidad de presentar ofertas específicas, desde sus colecciones a sus exposiciones y en el resto de sus actividades, que reconfiguren los valores de esta nueva sociedad, respaldando la exigencia legítima de “empoderamiento” (*empowerment*) de las mujeres que, sin las imágenes del legado histórico y del presente, queda carente del imaginario imprescindible para que cualquier transformación profunda permanezca. [...] En el plano histórico hoy conocemos las obras de cientos de artistas mujeres desde antes del siglo XV hasta la primera mitad del siglo XX. Y lo que es, al menos, tan importante: sabemos cuáles fueron las condiciones en las que trabajaron, por qué fueron relegadas en la historiografía artística hasta que sus nombres prácticamente se perdieron a causa de atribuciones erróneas y prejuicios acerca de su calidad artística, que a estas alturas no podemos calificar sino fruto de la misoginia en la tradición patriarcal.

## CONCLUSIONES

La polémica sobre la creatividad y las actividades de las mujeres en las artes durante el siglo XX en España parte de la consideración general y de los prejuicios existentes en la sociedad sobre su falta de competencia para la creación artística y las especulaciones intelectuales. En un primer periodo, los escritos de las mujeres, incluso de aquéllas que habían obtenido prestigio y éxito en la prensa, la literatura o la crítica de arte, se adhieren a las ideas ambiente cuestionando la posibilidad de la creación femenina, y negándoles una capacidad de expresión creativa similar a la de los varones. Dentro de una ideología dominante, anclada en la tradición, la función biológica de reproductora de la especie, madre y esposa, la aparta de una forma determinista, de los aspectos espirituales, intelectuales y creativos, que el hombre ha desarrollado de forma natural a través de los siglos. Posteriormente, los escritos y reflexiones de diferentes teóricas y artistas, irán planteándose las causas de esta situación y la necesidad de superarlas. Relacionada con las temáticas de mujer y arte, encontramos los escritos de mujeres en los que se expresan diversas cuestiones vinculadas con la creación artística, las dificultades para llevar adelante el trabajo creativo, las causas y motivos del propio impulso creador o la crítica artística. En todos ellos las autoras reflexionan sobre las ideas vigentes en la sociedad española bajo unas determinadas condiciones históricas y culturales.

Quizá el obstáculo principal que encuentran para la expresión de la creatividad femenina en las artes es, desde tiempos inmemoriales, el desdén manifiesto por las producciones femeninas, tanto en literatura como en la plástica, y el antagonismo en la asociación mujer y arte, ya que el mundo de la cultura ha considerado siempre que la mujer carecía de “genio” artístico y que sus producciones respondían a una “esencia” femenina que cumplía su propósito biológico en la maternidad y el matrimonio. Los

obstáculos educativos, las costumbres sociales o la moral vigente, no permitían a las mujeres manifestarse en el mundo artístico de la misma forma que a los varones. También encontramos en muchos de estos escritos una infravaloración, cuando no una negación, de la capacidad creativa de las mujeres, una especie de complejo de inferioridad latente en muchas páginas. Pero el devenir de nuevas estructuras, educativas, sociales, laborales y culturales han transformado la situación en nuestros días. A lo largo del siglo XX, y ya en el XXI, a medida que las mujeres se han ido incorporando al trabajo y la educación, esta situación ha ido mejorando, y actualmente, podemos encontrar en todos los ámbitos de la vida y de la cultura a destacadas personalidades femeninas que están demostrando su talento y su valía en todos los campos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avia, A., *De puertas adentro. Memorias*, Madrid, Taurus, pág. 200, 2004.
- Baroja y Nessi, C., *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, Ed. Amparo Hurtado, Barcelona, Tusquets, pp. 44-45, 79, 1998.
- Cao, M. F., *Creación artística y mujeres*, Madrid, Nancea, 2000.
- Cajide, I., *Catálogo en el Año Internacional de la Mujer La mujer en la cultura actual*, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, M. E.C., Madrid, Prólogo, Palacio de Fuensalida, Toledo, octubre de 1975
- Capmany, M.A., *Catálogo VIII Salón Femenino de Arte Actual*, Barcelona, Introducción, 1969.
- , *De profesión: mujer*, Barcelona, Plaza y Janés, pág. 157, 1975.
- Combalia, V., *Amazonas con pincel*, Barcelona, Destino, 2006.
- Chacel, R., “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor”, *Revista de Occidente*, nº 92, XXXI, pp. 129-180, febrero de 1931.
- , *Barrio de Maravillas*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pág. 257.
- , *Desde el amanecer*, Barcelona, Bruguera, pp. 311-312, 1981.
- Diego, E. de, *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid, Cátedra, 1987.
- , *El andrógino sexuado*, Madrid, Visor, 1992.
- Eulate Sanjurjo, C., *La mujer en el arte*, Imp. de F. Díaz y C.ª, Sevilla, pág. 317, 1917.
- Fernández, T., *Mi pintura de soledad y asombro. Autobiografía*, Bilbao, Diagrama, pp. 24-25, 1976.
- Gimeno de Flaquer, C., *Mujeres de regia estirpe*, Administración de El Album Iberoamericano, Madrid, pp. 200-201, 1915.
- Godoy Domínguez, Mª J., *La mujer en el arte: una contralectura de la modernidad*, Universidad de Granada, 2007.

- Gómez de la Serna, R., *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.
- González Blanco, E., *La mujer según los diferentes aspectos de su espiritualidad*, Madrid Ed. Reus S.A., [1913], pág. 377, 1930.
- Mallo, M., *Lo popular en la plástica española a través de mi obra.1928-1936*, Buenos Aires, Losada, pp. 47-49, 1939-1942.
- Martín Gaité, C., *Usos amorosos de la postguerra española*, Madrid, Anagrama, pág. 49, 1987.
- Martínez Gutiérrez, J., *Margarita Nelken*, Madrid, Ediciones del Orto, pp. 28-29, 1997.
- Mayayo P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Moebius, P.J., *La inferioridad mental de la mujer establecida por la Psicología*, Valencia, F. Sempere y C<sup>a</sup> Editores, pp. 21-22, 1909.
- Nelken, M., *La condición social de la mujer en España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, pp. 52-53, 1919.
- Oñate, M<sup>a</sup> del P. de, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, pág. 238, 1938.
- Ortega Muñoz, J. F. (Ed.), *María Zambrano. La aventura de ser mujer*, Málaga, Ed. Veramar, pág. 202, 2007.
- Ortega y Gasset, J., "La poesía de Ana de Noailles", *Revista de Occidente*, pág. 195, julio de 1923.
- , *Epílogo al libro de Victoria OCAMPO: De Francesca a Beatrice*, Buenos Aires, Losada, 1924.
- , *La deshumanización del arte*, Madrid, Planeta-D'Agostini, [1925], pág. 196, 2010.
- Parada y Santín, J., *Las pintoras españolas*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, pp. 77-78, 80, 1903.
- Pardo Bazán, E., *La mujer española y otros artículos feministas*, Madrid, Ed. Nacional, [1890], pp. 124-125, 1976.
- Pérea De Ayala, R., "Las máscaras. Don Juan. El Satanismo", en *Obras Completas*, Vol. 3, Madrid, José García Mercadal Edit.-Aguilar, [1919], pág. 463, 1963.
- Pérez Neu, C., *Galería Universal de pintoras*, Editora Nacional, Madrid, 1962.
- Rodrigo, A., *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*, Madrid, Compañía Literaria, pág. 267, 1996.
- Thon, S., *Una posición ante la vida. La novela corta humorística de Margarita Nelken*, Madrid, C.S.I.C., pág. 94, 2010.
- Villa, R. de la, "Artistas heroínas", *Catálogo Heroínas*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza/ Fundación Caja Madrid, pp. 53-54, 8 de marzo-5 de junio de 2011,.

- Zambrano, M., "A propósito de la grandeza y servidumbre de la mujer", *Revista "Sur"*, nº 150, abril 1947.

## BOCCACCIO 70. IMAGENES Y REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN EL CINE ITALIANO

BOCCACCIO 70. IMAGES AND REPRESENTATIONS OF WOMEN IN ITALIAN CINEMA

Laureano Núñez García  
Universidad de Salamanca

### RESUMEN:

A lo largo de su historia, se ha constatado que el cine italiano es una fuente importante para estudiar la sociedad de cada época; de observamos cómo ha variado la imagen de la mujer y su rol en la sociedad. En este artículo se analiza la representación de la mujer en el film *Boccaccio 70*, una antología de episodios.

### PALABRAS CLAVES:

Cine, *Boccaccio 70*, sociedad.

### ABSTRACT:

Throughout its history, it has been confirmed that Italian cinema is an important source para in order to study the society of each period;esta forma, we can observe how the image imagen de la mujer and the role of woman have changed in theEn este artículo se analiza de la mujer en el film italiano *Boccaccio 70*, an una antología de episodios, is analysed.

### KEY WORD:

Cinema, *Boccaccio 70*, society.

En un ensayo capital sobre la historia del cine italiano, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, su autor, el crítico e historiador Lino Micciché, sostiene que buena parte de la producción cinematográfica italiana de los años sesenta, y muy especialmente ese género o subgénero que se etiquetó como “*commedia all'italiana*”, es más una fuente de argumentos y testimonios para el sociólogo y el historiador de la sociedad que para el historiador del cine o el especialista en estética (1995: 92). Y no le falta razón. El cine italiano de la década de los sesenta, junto con el cine neorrealista posbélico, se presentan como los dos momentos más brillantes de la aportación italiana a la cinematografía universal; con la particularidad de que la producción cinematográfica de los años sesenta evidenció y expresó, probablemente con más eficacia que otros productos culturales o artísticos de su época, la transición de una sociedad pre-capitalista a una sociedad industrial avanzada, en la que el *boom* económico propio de la década se consolidó con todas las implicaciones culturales, económicas y sociológicas que ello conllevaba. La mujer está inserta en este mismo cambio histórico de la sociedad italiana, y pensamos que no es exagerado afirmar que una lectura atenta del tratamiento que se hizo de la mujer en el cine, de los roles y de los estereotipos de la mujer, debería llevarnos a entender y calibrar el grado de evolución o involución de la sociedad italiana. Y éste es el objetivo fundamental de este trabajo en el que hemos optado por analizar la representación de la mujer (desde una perspectiva histórica y cultural) en el film *Boccaccio 70*, uno de los primeros y más interesantes filmes de episodios de la cinematografía italiana de la década que firmaron los directores Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti y Vittorio de Sica.

La elección de este film se justifica por una serie de razones de distinta índole. En primer lugar, es un film rodado en 1961, en el umbral de la década que transformará la realidad italiana, y en un momento en el que la importancia del mercado cinematográfico italiano, en cuanto a número de espectadores, era el mayor de Europa, lo que es enormemente significativo sobre la demanda de un producto cultural y de entretenimiento por parte de un nuevo y más amplio público urbano y burgués que en él se sentía reflejado. En segundo lugar, *Boccaccio 70* supuso el lanzamiento de una nueva fórmula de concebir la producción de un film, precisamente el “film de episodios”, integrando medimétrajes de distintos directores, a ser posible de renombre, hecho que unido a la participación de estrellas cinematográficas del momento garantizaran el éxito comercial del producto y redujeran los tiempos y la inversión en la producción. *Boccaccio 70* es por tanto un film de episodios que permite confrontar la mirada particular de cuatro directores sobre un tema que en su idea primigenia pretendía dar vida a historias de carácter erótico-humorístico conceptualmente inspiradas en el espíritu del *Decameron* boccaccesco, historias concebidas como una sátira contra el moralismo y el puritanismo de la católica Italia de la época. El resultado final, sin embargo, evidenció una libertad absoluta de los distintos realizadores a la hora de



crear sus medimétrajes, que no siempre se ajustaron al ideario boccaccesco, pero que en la mayoría de los casos se inspiran en textos literarios de la tradición europea, lo que confiere al film un atractivo mayor para nuestro análisis. En todo caso, *Boccaccio 70* fue, quizá junto con el film *Ro.Go.Pa.G.*, no sólo la primera sino también la obra que alcanzó una calidad artística y cultural más sobresaliente entre los más de cincuenta filmes de episodios de producción italiana que se estrenaron en la década de los sesenta.

La idea del film partió del guionista y cineasta Cesare Zavattini que se la propuso al productor Carlo Ponti quien, a su vez, siguiendo una lógica que garantizara una positiva rentabilidad comercial, apostó por reunir algunos de los directores y actrices más prestigiosos del momento: Mario Monicelli, director de *I soliti ignoti* (1958) y *La grande guerra* (1959) rueda el episodio *Renzo e Luciana*; Federico Fellini, de nuevo en colaboración con la actriz protagonista de *La dolce vita* (1960) Anita Ekberg, dirige el episodio *Le tentazioni del dottor Antonio*; Luchino Visconti, que con *Rocco e i suoi fratelli* ya había profundizado sobre la transformación en curso de la sociedad italianada años antes, dirige *Il lavoro*; y Vittorio de Sica recurre de nuevo a Sofia Loren con la que acababa de estrenar el film *La ciociara* (1960) y firma el último episodio: *La ruffa*.

La producción y el montaje del film tuvieron solo un incidente o contratiempo importante. Ante su excesiva duración (más de tres horas), el productor decidió eliminar el episodio de Mario Monicelli para la distribución en el extranjero, lo que motivó una sonada protesta de los otros tres directores cuando el film se presentó fuera de concurso en la 15ª edición del Festival de Cannes. En España *Boccaccio 70* no se estrenará hasta la desaparición del régimen franquista, en 1976.

El film inicia con el episodio *Renzo y Luciana*, escrito por los guionistas habituales de Monicelli, Giovanni Arpino y Suso Cecchi d'Amico, más la colaboración de Italo Calvino de cuyo cuento (*Storia di due sposi*, 1958) había surgido el motivo inspirador del episodio si bien la adaptación cinematográfica, mediante un proceso de adición, alarga la historia y la inserta en un marco narrativo más amplio. El otro referente literario del episodio era lógicamente *I promessi sposi* de Manzoni, que inspira el título del episodio, y sobre cuyas implicaciones en una posible hermenéutica del medimétraje volveremos más adelante.

La historia narrada en *Renzo e Luciana* es, de manera sucinta, la siguiente: Renzo (Germano Gilioli) y Luciana (la actriz Marisa Solinas en su primer papel en el cine) son dos jóvenes obreros milaneses empleados en la misma empresa que se casan en secreto pues en el contrato de ella hay una cláusula que prohíbe a las empleadas casarse o quedarse embarazadas. Al principio la pareja vive en la casa de los padres de ella, pero la situación es cada día más incómoda y una vez que su relación es descubierta en la empresa deciden despedirse y, con el dinero de la liquidación, se trasladan a vivir a un apartamento. Aún así, la felicidad no es completa pues los horarios del

nuevo trabajo de Luciana y de Renzo (vigilante nocturno), imposibilitan que la pareja coincida excepto en los cambios de turno de él y los domingos.

De los cuatro episodios de *Boccaccio 70*, *Renzo e Luciana* es, junto con el episodio *Il lavoro* de Visconti, el que menos se aviene al espíritu cómico-erótico boccaccesco que debería predominar en el film, y sin embargo, es quizás el que mejor refleje el proceso histórico de transformación de la realidad italiana de su época. En realidad todo el episodio puede entenderse como un ejemplo del impacto que el *boom* económico italiano de los sesenta ejerce sobre las clases trabajadoras, encarnadas en la joven pareja protagonista, y el precio que han de pagar, en su relación y en su vida cotidiana, para subirse al tren del bienestar que prometía la nueva sociedad industrial y capitalista que se estaba configurando.

Monicelli refleja la transformación económica del país a través de una serie de planos panorámicos de los nuevos escenarios urbanos: barriadas periféricas de nueva construcción, fábricas y empresas impersonales y masificadas (como se masifica el espacio del ocio: las piscinas o el cine), medios de transporte abarrotados que trasladan a los trabajadores por una anónima e irreconocible Milán que podría ser confundida con cualquier otra gran ciudad industrial del norte de Italia.

En este nuevo espacio urbano, tan alejado ya de cualquier imagen neorrealista, encontramos a la protagonista femenina del episodio, Luciana, una joven trabajadora de clase humilde que, como su predecesora manzoniana, detenta virtudes incuestionables: hermosa, honesta, emprendedora y sinceramente enamorada de Renzo; pero, en consonancia con el progreso económico de su época, su mayor aspiración no es únicamente casarse y formar una familia, sino luchar para alcanzar mayores niveles de bienestar y consumo. Rasgo característico de la personalidad de Luciana es la habilidad y la tenacidad con las que plantea todas sus acciones (y la de su joven marido) dirigidas a favorecer el ahorro e incrementar los ingresos. En este sentido su mentalidad es muy reveladora de los nuevos tiempos, pues aún conserva la idea tradicional de la mujer-ama de casa que hace progresar la economía doméstica a través del ahorro (y para ello no duda en renunciar a su viaje de novios) pero al mismo tiempo es consciente de que en una nueva economía monetaria capitalista, el dinero que se gana importa más que el que se gasta (Philippe Ariès- Gergoges Duby, 1991: 40), y de ahí su determinación a conservar el puesto de trabajo e incitar a Renzo a mejorar el suyo, hasta el punto que cuando en la empresa en la que trabajan despiden a Renzo por abrazarla, primero guarda silencio y después decide hacer pública su relación no por un acto de dignidad o solidaridad con el marido, sino por un simple cálculo monetario, que le lleva a pensar que es más ventajoso cobrar la indemnización por despido, dar la entrada para un piso y buscar un nuevo trabajo.

Determinante en la vida de Luciana es, pues, precisamente el momento de transición entre lo viejo y lo nuevo de la sociedad italiana, en la que conviven ideologías y comportamientos fuertemente conservadores junto con innovaciones y avances en la condición de la mujer, como es su incorporación al mundo del trabajo.

Conservadora es aún, por ejemplo, la moral sexual que sólo a finales de la década empezará a liberalizarse y que se hace patente en el miedo de Luciana a confesar a sus padres la posibilidad de estar embarazada pues ello implicaba reconocer la existencia de relaciones previas al matrimonio en una sociedad en la que la virginidad era un valor intocable. La sumisión de la mujer a una jerarquía patriarcal y machista, se evidencia en la vida de Luciana más que en la relación con su marido, en el comportamiento de un padre autoritario e insensible, en el silencio que debe guardar ante la desconfianza del médico del seguro que amenaza con denunciarla en el caso de que esté embarazada y en el acoso al que le somete su superior en la empresa, un hombre prepotente y ridículo al que, como ya dijimos, solo se rebelará en el momento de ser despedida por un frío cálculo de interés económico.

La dialéctica confrontación entre lo viejo y lo nuevo en la sociedad italiana, está también presente en el episodio en la obsesiva aspiración de Luciana por conquistar un espacio propio donde poder hacer “una vida de pareja”. Tradicionalmente las clases trabajadoras aceptaban compartir los espacios en los que convivir, siendo un lujo casi exclusivo de la burguesía disponer de un espacio mayor para su vida privada. También Renzo y Luciana deben aceptar en un primer momento instalarse en casa de los padres de ella, donde resulta imposible la más mínima intimidad, ni tan siquiera en la noche de bodas. Por ello, cuando finalmente la pareja consigue dar la entrada para el piso y vivir juntos (y solos), Luciana proclama lo afortunados que son al tiempo que calcula los recibos de la hipoteca que le faltan por pagar y renuncia a las vacaciones justificándose en que hay que “*pensare al futuro*”; pero Monicelli desmiente el ilusorio optimismo de Luciana en un plano secuencia en el que contemporáneamente vemos a Renzo, recién llegado del trabajo, preparando el café en la cocina para su mujer mientras Luciana, que acaba de levantarse, se arregla en el baño para ir al trabajo. El episodio termina con Renzo ocupando el espacio de la cama donde había dormido su mujer mientras ella se sube a un abarrotado autobús que la conduce al trabajo. En definitiva una nueva forma de separación, de incomunicabilidad en la pareja es el precio que deben pagar para adecuarse a las transformaciones en curso del milagro económico del país. De manera similar a *I propessi sposi* de Manzoni, como nos recuerda Leonardo Sciascia, lejos de ser un final feliz, supone para la pareja aceptar una nueva forma de separación, en la historia manzoniana de su tierra de origen, y en el episodio de Monicelli, de distanciamiento físico, que invierte el tono de comedia que había predominado en

el episodio y sume al espectador en una desolada reflexión sobre los tiempos que se avecinan.

El segundo episodio de *Boccaccio 70* lleva la firma de Federico Fellini y constituye un ejemplo paradigmático de las obsesiones temáticas y del vigor iconográfico que caracteriza el universo cinematográfico del director de Rimini. Parodiando el título de la obra de Flaubert (*La tentation de Saint Antoine*), *Le tentazioni del dottor Antonio* puede entenderse como un epílogo al anterior film del director (*La dolce vita*), una reacción airada y polémica contra las críticas por inmoralidad que desde la prensa vaticana y los ámbitos más católicos y conservadores se desencadenó contra el mítico film de 1960. En el episodio felliniano, el *dottor Antonio* (Pepino de Filippo) es un fervoroso e inflexible moralista ultracatólico obsesionado con la moral sexual de sus conciudadanos hasta el punto de molestar y denunciar a las parejas que buscan un poco de intimidad dentro de sus coches en las noches romanas. El problema surge cuando se coloca frente a su casa un enorme cartel publicitario que incita al consumo de leche con la fotografía de una exuberante y provocativa mujer (Anita Ekberg). Escandalizado y obsesionado, todos los intentos del *dottor Antonio* por hacer suprimir el cartel son infructuosos. Finalmente, una noche, Anita Ekberg se le aparece en forma de mujer real pero con el tamaño agigantado que ya tenía en el cartel; voluptuosa y frívola acosa y persigue al asustado Antonio que se debate entre el rechazo histérico y la atracción erótica. A la mañana siguiente el cartel publicitario aparece destrozado y el *dottor Antonio* es encerrado en un hospital psiquiátrico. En este episodio de Fellini la representación de la mujer presenta al menos dos aspectos interesantes. Por un lado, el papel de Anita Ekberg pertenece a una de las tipologías de mujer propias del cine felliniano, la de la mujer sexualmente poderosa, pura carnalidad, identificada con la tentación, ya analizada en numerosos trabajos [Colón Perales, 1994: 119]. Por otro, esta misma mujer está directamente vinculada a un fenómeno emergente de la época dirigido a incitar al consumo, la publicidad, lo que nos lleva a contextualizar el episodio atendiendo a las transformaciones propias de la sociedad italiana a principios de los años sesenta. Y efectivamente la representación de la protagonista femenina del episodio se nos presenta no como un personaje real o verosímil al que se le dota de un carácter propio, sino como una imagen convertida en símbolo, en una sociedad en la que el poder de lo icónico ha adquirido una importancia desconocida hasta entonces, y en este sentido es conveniente recuperar el sentido etimológico de la palabra *imago*, que antes de significar copia, imitación o reproducción (en este caso publicitaria), tenía en el latín arcaico la acepción de aparición o fantasma, que es como realmente se le aparece al atormentado *dottor Antonio*.

Anita Ekberg no es por tanto una mujer real ni aún cuando en el episodio pasa de imagen fotográfica a mujer de carne y hueso, sino una de las posibles variantes



en las que Fellini concibe la condición femenina, es decir, la de la mujer diosa del sexo, presencia arcana y mitológica, carnal, desmesurada, una “Moby Dick del sexo” (Micciché, 1998: 266) en la que se concretizan todos los fantasmas que los hombres proyectan sobre la feminidad; la mujer inalcanzable que se sitúa siempre más allá de lo real y que, como en el episodio de *Le tentazioni del dottor Antonio*, más que seducir, se convierte en una visión de pesadilla que termina por enloquece al hombre (Colón Perales, 1994: 133). El hecho de que esta mujer tentadora y pecaminosa que atormenta al ridículo y reprimido Pepino de Filippo persiguiéndolo por las calles del barrio romano del EUR provenga de una imagen publicitaria no hace más que recalcar como en la sociedad contemporánea la imaginación se ve rodeada por imágenes externas y como todos nosotros participamos de los fantasmas colectivos. La imagen publicitaria, que a partir de la década de los sesenta adquiere un papel fundamental a la hora de difundir nuevas formas de consumo, lleva implícita unos nuevos valores y normas, un no disimulado culto al cuerpo, a la belleza y al erotismo, y la censura icónica que en un momento determinado puede surgir sobre ella, como nos recuerda Román Gubert, es consecuencia de la eficacia emocional de las imágenes, de su capacidad turbadora (2004: 11).

El tercer episodio de *Boccaccio 70*, *Il lavoro*, es obra del director Luchino Visconti, que escribió también el guión con la colaboración de Suso Cecchi d'Amico a partir del cuento de Guy de Maupassant *Au bord du lit*. Como ya sucediera con el episodio de Monicelli, *Il lavoro* indaga en la relación de pareja de un joven matrimonio milanés alejándose también del tono erótico-humorístico que debía haber inspirado la realización del film. Si bien en un principio el episodio de Visconti respeta el texto literario de Maupassant, a partir de un cierto momento la historia pierde el tono libertino del original para plantearnos una amarga reflexión sobre la decadencia de una clase social, la aristocracia y la alta burguesía de su tiempo, que relaciona el episodio más que con el escritor francés con una larga tradición literaria, también milanés, de sátira antiaristocrática, que se remonta como mínimo a Giuseppe Parini y a Carlo Porta.

*Il lavoro* narra, con un tono realista y a menudo descarnadamente cínico, el conflicto que surge en el aristocrático matrimonio compuesto por el conde Ottavio (Thomas Milian) y la hija de un adinerado industrial alemán, la bella Pupe (Romy Schneider), cuando los periódicos sensacionalistas sacan a la luz el morboso escándalo en el que está envuelto el marido por sus aventuras con prostitutas de lujo. Aconsejado por sus abogados el conde intenta minimizar lo sucedido ante su joven esposa, quien a su vez se plantea la posibilidad de encontrar un trabajo que de más sentido a su anodina vida; pero descartada esta última iniciativa, bien por incapacidad o porque no desea renunciar a los privilegios de su posición, a Pupe sólo se le ocurre proponer a su marido que le pague por mantener relaciones sexuales con ella igual que hacía con las

prostitutas, en un intento de provocar alguna reacción en su marido, que sin embargo acepta encantado la propuesta mientras ella debe aceptar entre lágrimas esta nueva forma de humillación.

*Il lavoro* se presenta, por tanto, como un nuevo intento en la cinematografía de Visconti por profundizar en el análisis de una doble descomposición: la de la institución familiar, como ya ocurriera en *Rocco e i suoi fratelli*, pero ahora centrada en su núcleo más básico, la pareja; y al mismo tiempo la descomposición de una clase social, la alta sociedad, tema que retomará magistralmente un año después en *Il Gatopardo* (1963). La protagonista femenina del episodio, Pupe, encarna a la perfección el prototipo de mujer de la alta burguesía a la que ni el dinero ni la posición social le aportan un mínimo de libertad personal ni la posibilidad de autorrealizarse. Todo el episodio de *Il lavoro* está rodado en interiores, en el lujoso palacio en el que habita el matrimonio, pero todo el esplendor formal y la fastuosa puesta es escena de la que es capaz Visconti (que es mucha) no hace más que incidir sobre la condición de callejón sin salida, de “abismo infernal” (Micciché, 1998: 258), de prisión física, psicológica y sentimental, en la que se encuentra sumida la pareja protagonista. La soledad de Pupe, la absoluta imposibilidad de establecer una comunicación sincera con ninguna de las personas que le rodean, que no son otras que los numerosos abogados de su marido y el servicio doméstico, y su propia incapacidad para reaccionar al comportamiento del marido, conducen al espectador a vislumbrar el profundo vacío existencial de esta mujer. Pero en este duro análisis de las relaciones de pareja, Visconti demuestra no tener compasión por ninguno de los dos cónyuges. Si es cierto que en un primer momento Pupe se presenta como el personaje injustamente ofendido por el inaceptable comportamiento de su marido, es igualmente cierto que ella es plenamente consciente de que su matrimonio está cimentado sobre un oscuro trasfondo de intereses económicos, un contrato de conveniencia social, de clase según el cual el conde aportaba el prestigio del linaje y su padre el dinero necesario para mantener el alto nivel de vida, hasta el punto de que en una escena del episodio Pupe llega a decirle a Ottavio que el verdadero matrimonio lo forman él y su padre. Y ante esta realidad Pupe no se atreve o no es capaz de asumir una actitud de dignidad personal que invierta y haga desaparecer la condición de tedio y humillación en la que se encuentra su vida. Pupe, adiestrada para mantener en todo momento la compostura hipócrita y altiva que le confiere su posición social (y prueba de ello es el tono desdeñoso y ofendido en que pregunta a un abogado del marido si cree que ella tiene la mentalidad de una burguesa de provincia) sólo sabe contrariar al marido con comentarios mordaces aparentemente desenfadados y provocándole eróticamente. En realidad el binomio sexo-dinero es sin duda la fuerza motriz del drama y será también su resolución (Miret Jorba, 1989: 132). Cuando Pupe decida infantilmente encontrar un trabajo remunerado para el que carece absolutamente de preparación y voluntad y solo sea capaz de proponer a su marido que le pague la

misma cantidad que a las prostitutas que frecuenta por acostarse con ella, en realidad no se puede tratar nada más que de un juego presuntamente terapéutico contra el aburrimiento, y como tal carente de motivo (Miret Jorba, 1989: 132). Las lágrimas de Pupe mientras espera a su marido en el dormitorio, una vez que ambos han aceptado el juego con las que finaliza el episodio, podrían hacernos pensar en una última e inesperada toma de conciencia por parte de la mujer de la humillación en la que se encuentra, pero el propio Visconti deseó aclarar, en la introducción al guión, que “no son lágrimas de salvación, sino lágrimas de orgullo, de quien no quiere, no sabe o no tiene la fuerza para liberarse de su propia condición humana y social”, a lo que añade Visconti “sería necesaria una gran purga, pero falta Robespierre” (cit. Miret Jorba, 1989: 133).

De todos los episodios de *Boccaccio 70*, el cuarto y último, *La riffa*, de Vittorio de Sica, es sin duda el que con más acierto y fidelidad nos sumerge en el espíritu del *Decameron* boccaccesco con una visión alegre, cómica y desenfadada de la relación más universal que existe, la del amor y el erotismo. A partir de un guión de Cesare Zavattini, *La riffa* nos sitúa en un ambiente campesino de la Emilia Romagna, en la pequeña localidad de Lugo, donde tiene lugar una feria ganadera. La explosiva Zoe (Sofía Loren), regenta junto con su hermana y su cuñado una atracción de feria de tiro con escopeta, pero como el negocio es insuficiente para vivir y las deudas amenazan el embargo, desde hace tiempo han ideado una rifa clandestina de gran éxito cuyo premio (en coincidencia con la extracción de *il lotto* de Nápoles) es una noche de amor con la propia Zoe. Después de vender la mayoría de los billetes entre los rudos y excitados ganaderos de la feria, el vencedor resulta ser el sacristán del pueblo, un hombre apocado y tímido que sin embargo rechaza las numerosas ofertas que le hacen para comprarle su billete ganador. Cuando pasa a recoger su premio por la caravana, un joven, de quien Zoe está enamorada, secuestra la caravana con ellos dentro y la conduce hasta el campo. La mujer despide al sacristán dándole el dinero que había ahorrado y finalmente puede pasar la noche con el hombre que ella desea.

De esta divertida historia coral, ejemplo paradigmático de la antigua alegría de vivir y de disfrutar del pueblo (en un sentido que podríamos definir pasoliniano), el personaje de Zoe se yergue como la única protagonista del relato, presencia femenina viva y concreta y al mismo tiempo llena de seducción, espléndida imagen del deseo para el conjunto de los habitantes varones de la localidad. El personaje de Zoe, al que la actriz Sofía Loren consigue transmitir un carácter y una carnalidad absolutamente popular, es finalmente la encarnación de la libertad y la inteligencia práctica con las que Boccaccio había definido en muchos de sus cuentos la condición femenina. Y así, si acepta ser el premio de la rifa lo hace libremente, por un lado para ayudar a su hermana enferma y embarazada y, por otro lado, por la ausencia de prejuicios a la hora

de conseguir un dinero que pretende ahorrar para casarse un día con el hombre que ella elija. Es verdad que Zoe es consciente de su atractivo físico y de las reacciones que produce en los hombres, pero a diferencia de otros personajes femeninos de *Boccaccio 70*, como el personaje de Anita Ekberg en el episodio de Fellini, su erotismo no es una sublimación onírica y amenazadora que, por exceso, intimide y desconcierte a los hombres hasta convertirse en una pesadilla, sino que se trata más bien de una sensualidad real, de una belleza con la que el azar premia a algunas personas casi en contra de su voluntad, sin que ello cambien su psicología o su comportamiento. Además, la naturaleza auténticamente popular del personaje de Zoe se manifiesta en su capacidad de relacionarse con todas las personas por igual, en no dejarse intimidar ni por las circunstancias ni por rostros duros, curtidos por el sol y encendidos por el vino y el deseo de los aldeanos que esperan ansiosos vencer la rifa. A diferencia de la Pupe del episodio de Visconti, Zoe sí es capaz de reaccionar ante cualquier situación y elegir libremente lo que más le convenga. No es sólo cuestión de astucia o necesidad de adaptarse al medio y a las circunstancias en las que le ha tocado vivir. En Zoe está presente también una sincera forma de generosidad, una empatía absolutamente femenina, y un buen conocimiento de la condición humana. También, lógicamente, de la psicología masculina. Cuando se encierra con el sacristán en la caravana, y decide generosamente entregarle todos sus ahorros como compensación por no disfrutar de su premio y mandarlo de vuelta a su casa, le concede el deseo de guardarle el secreto y poder así alardear ante sus conciudadanos de su proeza. Será ella, en cambio, quien disfrute libremente del amor con el hombre a quien ama, como un triunfo de la juventud, de la autenticidad de los instintos, mientras en el pueblo se forma una comitiva ruidosa y triunfal que lleva en volandas al sacristán y las viejas increpan a sus hijos y maridos desde las ventanas llamándolos “porci”. En definitiva, alegría popular y reivindicación del amor y del sexo siguiendo la lección del magistral texto de Boccaccio. Y, desde luego, la mujer en igualdad de condiciones del hombre. O quizás un poco más.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariès, F., – Duby, G., (dirección), *Histoire de la vie privée*, París, editions du Suil, 1987; ed. esp. consultada: *Historia de la vida privada. La vida privada en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1991.
- Brunetta, G.P., *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982.
- Colón Perales, C., *Fellini o lo fingido verdadero*, Sevilla, Alfar, 1994 (1989).
- Costa, A., *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 1985.
- Gubert, R., *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1989.

----, *Patología de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004.

Micciché, L., *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1998 (1995).

Miret Jorba, R., *Luchino Visconti: la razón y la pasión*, Barcelona, Dirigido por, 1989.

Kezich, T., *Fellini: la vida y las obra*, Barcelona, Tusquets, 2007.

Sciaccia, L., "Goethe e Manzoni" (Cruciverba), en *Opere 1971-1983*, Milano, Bompiani, 1989.

## ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS TRAGEDIAS DE VITTORIO ALFIERI

ANALYSIS ON THE FEMALE CHARACTERS IN VITTORIO ALFIERI'S TRAGEDIES

Inés Rodríguez  
Universidad de Valencia

### RESUMEN:

Los personajes protagonistas que aparecen en las obras de Vittorio Alfieri destacan por su búsqueda de la paz y por su sentimiento de soledad en la tragedia. El autor, de una forma u otra, refleja sus propias ideas a través de los personajes de sus obras. En este artículo se analizarán los personajes femeninos y su evolución a lo largo de los textos.

### PALABRAS CLAVES:

Vittorio Alfieri, Ottavia, sentimiento.

### ABSTRACT:

The main characters that appear in the works by Vittorio Alfieri stand out for their search of peace and their feeling of loneliness in the tragedies. The author, one way or another, reflects his ideas in the characters of his works. In this article female characters and their evolution throughout the texts will be analysed.

### KEY WORD:

Vittorio Alfieri, Ottavia, feeling.





El apasionado carácter de Vittorio Alfieri encontró su expresión en la composición de sus obras: poesías, escritos políticos y, sobre todo, en sus 19 tragedias que representan la manifestación poética de sus pensamientos y demuestran la genuina vocación trágica de Alfieri, que describió los motivos psicológicos que le llevaron a la composición de sus tragedias en su respuesta a Ranieri di Calzabigi, escrito conocido como *Parere sulla tragedia* (Alfieri 1978: 12)

Ciò che mi mosse a scrivere da prima fu la noia, e il tedio d'ogni cosa misto al bollor di gioventù, desiderio di gloria, e necessità di occuparmi in qualche maniera, che piú fosse confacente alla mia inclinazione.

Esta descripción se verifica en la dedicatoria a la Libertad en su libro *Della Tirannide* (Alfieri 1985: 9) en donde es más tajante aún en su afirmación de escribir como solución a su deseo de justicia y libertad:

...io, che per nessun altra cagione scriveva, se non perché i tristi miei tempi mi vietavan di fare; io, che ad ogni vera incalzante necessità, abandonerei tuttavia la penna per impugnare sotto il tuo nobile vessillo la spada...

Y es que Alfieri en sus tragedias reprodujo unos esquemas, situaciones y comportamientos relacionados con sus ideas políticas, expuestas en sus otros escritos teóricos. Sin embargo, aunque parezca que la temática política es la dominante en sus tragedias, en realidad lo que Alfieri representa con mayor fuerza es el destino trágico de sus personajes en defensa de su libertad, lo que les lleva a oponerse al tirano y a cumplir, en muchos casos, un destino marcado por la fatalidad en el que sólo con la muerte conseguirán la libertad a la que aspiran. Desde el principio pesa un clima marcado por la tragedia y la soledad de los protagonistas en un ambiente funesto que anuncia el desenlace de las obras. Los personajes arrastran culpas antiguas que oprimen sus existencias y los conduce a un final extremo del que no pueden escapar. Los héroes se caracterizan por el sentimiento de justicia que los guía y les da la fortaleza necesaria para oponerse al tirano, además de su ansia de libertad irrefrenable. El resultado que consigue Alfieri en sus tragedias es esencialmente lírico, alimentado por un impulso heroico libertario y una autoafirmación del individuo que no encuentra límites. Y todo ello en unas obras de inspiración clasicista, pero depuradas y esquematizadas al máximo, en las que intervienen sólo los personajes principales, de manera que consigue crear unas obras sintéticas en las que la carga trágica se advierte desde la primera línea de sus tragedias. En este marco Alfieri recrea las situaciones vividas por personajes clásicos de la antigüedad griega, romana o personajes históricos y los reproduce en el mismo momento en el que estallan las pasiones violentas o cuando se va a cumplir el destino trágico de estos personajes. En este mundo de mitos clásicos Alfieri reproduce la vida de sus personajes femeninos, algunos de ellos sublimes.

Los personajes femeninos de las tragedias de Vittorio Alfieri se mueven en un mundo de hombres, un mundo mítico de grandes tragedias, en donde los hombres siguen un destino marcado por los dioses y en los que ellos sólo son piezas de ese destino preestablecido, ninguno puede escapar de su tragedia, así como tampoco pueden escapar de ella las mujeres que forman parte de ese destino y que asimilan los comportamientos masculinos del mundo que las rodea. Algunas veces lo hacen como testigos dolorosos de ese futuro cierto que debe cumplirse, arrastran su dolor durante toda la obra, víctimas del destino y culpables de un error del pasado que las marcará siempre. Otras veces, no pueden escapar a su destino por falta de voluntad o por indecisión, y en alguna ocasión ellas provocarán la tragedia debido a su carácter violento y vengativo. Sin embargo, a pesar de reproducir esquemas de comportamiento asimilados, a ellas les corresponde siempre un papel propio de mujer y un rol familiar que marca su carácter y su actuación. De hecho, todos los personajes femeninos se caracterizan por ser madres, esposas, hijas o hermanas o también amantes. Este lazo afectivo de parentesco marca su carácter, su personalidad y su actuación en los dramas y podemos anticipar que en el caso de parentesco directo su actuación irá siempre encaminada a favorecer o a apoyar al personaje masculino del que son familia y, en este caso, su actuación será positiva. Sin embargo, cuando la relación del personaje femenino es la de amante su actuación en la obra será negativa y provocará efectos dañinos en el o la protagonista de la tragedia. El sentimiento predominante en estas mujeres es el amor. El sentimiento amoroso aparece manifestado en sus diversas facetas: amor maternal, fraternal, amor puro, pasión amorosa, amor interesado, etc. También aparece el sentimiento contrario: el odio, que siempre está relacionado con la ambición de los personajes, es decir, odian porque ambicionan lo que tienen sus víctimas o, también, porque desean conservar aquello que han arrebatado a la fuerza a sus oponentes. Cada personaje y cada drama encarnan parcelas de la realidad, puesto que la representación de los personajes tiende a ser realista y, sobre todo, muy humana. Es significativa la descripción que Alfieri realizó de algunos de sus personajes en los que destacó los sentimientos que los caracterizaban. Así, por ejemplo, describe a Isabella de la tragedia *Filippo* como: “innamorata, onesta, buona, semplice da principio, poi risoluta, ed ardita”; Giocasta de *Polinice* es “madre, tenera, imparziale, perseguitata dal Fato, rea malgrado suo”; Antigone también de *Polinice* es “sorella buona, ama Polinice”; el mismo personaje en su tragedia homónima *Antigone* ha cambiado su rol y, por tanto, su descripción, que en esta tragedia es “di carattere forte, e fiero, innamorata, nemica acérrima di Creonte”; en *Agamennone* y *Oreste*, las dos comedias gemelas que Alfieri ideó al mismo tiempo y compuso consecutivas, encontramos a dos personajes femeninos extraordinarios que sufren una evolución muy evidente y, por tanto, sus descripciones cambian sobre todo en el caso de *Elettra*. En la primera, *Agamennone*, Alfieri describe a Clitennestra como “innamorata, debole crédula” y a *Elettra* como





“onesta, ama i genitori, diffida d’Egisto”, en *Oreste* ambas mujeres han cambiado tras el asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra y Alfieri las describe como:

“Clitemnestra pentita, in preda ai rimorsi, debole, irresoluta” aunque, como vemos, sigue apareciendo el adjetivo “debole” que marcará su carácter en ambas obras; ahora, sin embargo, su hija viene descrita “Elettra piú non stima la madre, fiera, piena d’odio, e di vendetta”.

En las tragedias *Rosmunda* y *Ottavia* encontramos a dos parejas de mujeres antagonistas, enemistadas entre ellas, Rosmunda por un deseo enfermizo de venganza y por celos descrita como “crudelissima, despotica, matrigna severa, piena d’ambizione, e di sdegno contro il morto marito” y Romilda “innamorata, costante buona”; y en *Ottavia*, Poppea que por ambición es, según Alfieri: “finta, crudele, non vuol Nerone ma l’Impero”, mientras que su víctima Ottavia es “docile, paziente, sfortunata” y aquí Alfieri omitió escribir “enamorada de Nerón” que fue precisamente la crítica que le hicieron sus contemporáneos, a los que no les parecía verosímil que Ottavia continuara amando a Nerón a pesar de la crueldad y el desprecio con el que él la trata. Sobre este personaje el abate Cesarotti escribió (Alfieri 1978: 249):

Ottavia è un modelo di virtù, e di rassegnazione; e sostenuto egregiamente da capo a fondo. Solo può trovarsi a ridere ch’ella conservi amore per Nerone. Che soffra tutto, che non si risenta, che non voglia prestarsi alla sollevazione suscitata per lei, per non irritar maggiormente il tiranno, per la speranza di disarmarlo colla sua dolcezza, per non dargli il menomo pretesto di accusarla, per senso del proprio decoro, per disprezzo tranquillo della morte; tutto ciò è grande ed eroico: ma come può, senza farsi torto, conservar propriamente amore per un tal mostro? Questa dose d’affetto non pregiudica ella piuttosto all’interesse, che dovrebbe destar nei lettori? [...] La preferenza data a Poppea non doveva piuttosto eccitar in lei uno sdegno nobile, che una gelosia amorosa? [...] il continuar d’amarlo (a Nerón) dopo tante iniquità, passa i confini della virtù, e si accosta a una debolezza, che non potendo essere né lodata, né compatita, indisponne piú che interessi.

A estas críticas de Cesarotti contestó Alfieri defendiendo a su personaje y argumentando los motivos que le inspiraron su creación y los resultados que deseaba alcanzar. Por ello, sobre Ottavia informa:

Nel concepire il carattere di Ottavia, mi sono proposto di eccitare per lei piú assai compassione che ammirazione; e mi parve cosa molto atta ed efficace ad ottenere tale intento, il farla per così dire, mal suo grado amante ancora di Nerone. [...] e ciò in Ottavia non ho preteso che sia virtù, ma debolezza. [...] Del resto, non mi pare che in Ottavia questo suo amore per Nerone sappia di stupidità. [...] Aggiungo inoltre, che l’amore che ella conserva per Nerone, la giustifica di tutti i sospetti ed accuse d’altri amori; di cui pure troppo importa il discolparla interamente presso gli spettatori... (Alfieri 1978: 262-263)

Y es cierto que Ottavia es un personaje que despierta la compasión, pero no por su obstinación en amar a Nerón, que es incomprensible, sino sólo por su triste destino, por su aceptación de la muerte y por la soledad en la que vive y en la que muere: “niun con che piangere mi resta” (*Ottavia*, III, 1).

El tema de la soledad de los personajes es recurrente en las tragedias de Alfieri y así lo constatan varios de ellos como, por ejemplo, también en *Merope*: “Uno, in Messene intera, non ho che meco pianga...” (*Merope*, I,1). En expresiones de este tipo se advierte una anulación del ornamento patético y la inclusión del tema lacrimoso en un contexto en el que la crisis del individuo se manifiesta en una trágica autoconsciencia de su soledad y de su situación personal. Es la expresión directa del estado sentimental que atraviesan unos personajes que son representados en el momento crucial de su tragedia y que ellos, a través de las lágrimas, exteriorizan el dolor de su situación. Sus personajes femeninos lloran mucho, es cierto que también actúan, pues no son personajes pasivos, pero expresan su dolor a través del llanto que, en muchos casos está motivado, no solo por la constatación de un dolor, una pena, una situación trágica y dolosa, sino que, generalmente, es la expresión de una incapacidad de cambiar el destino, de tener que aceptar una injusticia o una situación desfavorable. Este es el caso de *Merope*, cuya tragedia comienza diciendo: “A che tre lustri in pianto / ho in questa reggia di dolor trascorsi? (*Merope*, I,1), expresión en la que ya da idea de la inmensidad de su dolor de madre. En *Mirra* se narra de qué manera ella no puede contener su pena, por lo que acaba teniendo una explosión violenta de llanto que muestra la trágica aceptación de la culpa:

Euriclea: [...] I suoi sospiri eran di prima  
Sepolti quasi; eran pochi; eran rotti:  
Poi (non udendomi ella) in sí feroce  
Piena crescean, che al fin, contro sua voglia,  
In pianto dirottissimo, in singhiozzi  
Si cangiavano, ed anco in alte strida.

En el llanto se consumen todos los personajes femeninos. Los motivos son muy diferentes: dolor por un familiar muerto como en *Oreste* en donde Electra llora por el padre, con lagrimas que nacen tanto por el dolor como por la rabia y el deseo de venganza: “...il mio pianto, che al cenere paterno/ misera reco in anual tributto” (*Oreste*, I,1), más adelante en uno de los pocos momentos en los que Electra demuestra piedad hacia la madre, el tema del llanto es determinante para conocer sus sentimientos: ante la pregunta de Clitemnestra: “O figlia (qual ch’io sia, / Mi sei pur tale), al pianger mio non piangi?”, Electra repliega su dureza y crueldad hacia la madre y confiesa con delicadeza: “Piango... sí... piango”, aunque a continuación se repone de su debilidad filial y añade: “Pianger di te, nol deggio; e meno io deggio / credere al pianger tuo”. En la misma obra encontramos a una Clitemnestra que llora por Agamenón, pero sus motivos son complicados y contradictorios, puesto que este personaje se mueve

entre la pena y el arrepentimiento, el amor egoísta y el amor materno; es madre y amante y se debate entre esos sentimientos sin encontrar solución: "... il mio delitto/ due lustri interi or piango" (*Oreste* I,2); también llora al creer a su hijo muerto y utiliza el tema del llanto para lanzar un reproche a Egisto, del que no puede estar separada: "Di pianto sí, d'eterno pianto, or godi, / nuova ho cagion [...]", (*Oreste*, III, 5). Otro personaje lacrimoso es Antígona que "vive en el llanto" según dice ella misma confiesa (*Antigone*, I,3), llora por su hermano muerto a manos del otro hermano: "O Polinice, o fratel mio, finora / pianto invano...-Passò stagion del pianto" (*Antigone* I, 1), Antigone que le recuerda a la madre su origen incestuoso: "Che piangi or, madre? Il dí, che noi nascemmo, / era del pianto il dí" (*Polinice*, I,1), o que, en un escena tremendamente lírica aconseja a su cuñada que no llore por su esposo cuando se dirigen a incinerarlo, incumpliendo las órdenes del tirano Creonte que prohibió darle sepultura (*Antigone*, I,3) pero que acaba confesando que llorarán en silencio:

Antigone: [...] Sorella, il pianto  
Bada tu bene a rattener; piú ch'altro,  
tradir ci può. [...]  
Argia: Non piangerò; ...ma tu, ...non piangerai?  
Antigone: Sommessamente piangeremo.

El motivo lacrimógeno aparece en momentos de clímax poético en los que los personajes aparecen abatidos por el destino adverso. Sin embargo, estas mujeres alferianas son fuertes y tras el llanto, que no abandonan totalmente, consiguen reponerse y cumplir sus objetivos: justicia, venganza o aceptación valerosa de la muerte.

Otro elemento constante en las obras de Alfieri y que caracteriza a gran parte de los personajes femeninos es su fortaleza, su valentía para expresar los sentimientos de rechazo y oposición hacia aquellos personajes que las dominan, personajes a los que odian con una fuerza implacable y que, a pesar, de que sus vidas peligran son capaces de decir todo lo que piensan, de acusar, despreciar y rechazar a sus tiranos captores. Son conscientes de su situación desfavorable, pero eso no les impide decir aquello que sienten en cada momento. Este comportamiento está relacionado con las ideas de Alfieri de libertad y de oposición al tirano, por ello, en sus obras sus personajes mantienen su dignidad y su pureza y prefieren la muerte a ser esclavos.

Uno de estos personajes sometidos es Romilda de la tragedia *Rosmunda*, que vive con la madrastra, la terrible Rosmunda, y el padrastro Almalchilde, asesino de su padre. Romilda se mueve en un ambiente hostil y enemigo en el que su vida corre constante peligro, pero aun así ella no titubea en reprochar a ambos su maldad y sus faltas, es consciente del peligro en el que vive, pero no teme la muerte (*Rosmunda*, I,1):

Ove tu vinca,  
E aver di me piena vendetta brami;  
fra queste mura stesse, ove del padre  
l'ombra si aggira invendicata, dove

vil traditor, che lui svenò, sen giace  
a lato a te, nel talamo suo stesso;  
qui dei la figlia uccider tu; qui lunghi  
martiri orrendi, e infami strazi darle.

Romilda es un personaje positivo que representa el carácter opuesto de Rosmunda. Es un personaje libre, porque prefiere morir a ceder, no perdona a los asesinos de su padre, ni se muestra agradecida cuando Almalchilde la protege. Rosmunda, por el contrario, encarna un terrible furor de destrucción, que se transforma en un odio absoluto, por lo que es incapaz de encontrar el equilibrio. Odia a Romilda por lo que representa (es totalmente opuesta a ella) y siente unos terribles celos de ella. A este personaje la vida le ha llevado de víctima (lo fue antes del drama) a verdugo y muestra sus sentimientos de mujer malvada que no actúa por motivos políticos o por ninguna razón de estado, sino que lo hace por venganza, por odio y por celos. Tanto Rosmunda como Romilda se comportan como mujeres apasionadas, enamoradas, rivales, la diferencia está en la actitud de cada una de ellas y en su destino, pues Romilda muere asesinada a manos de Rosmunda. Personaje aislado en un mundo hostil es también Electra en *Oreste*, en esta tragedia Agamenón ya ha sido asesinado por Clitemnestra inducida por su amante Egisto (ese es el final de la tragedia *Agamennone*). Electra vive en el palacio con ambos, Egisto y Clitemnestra, a sabiendas del peligro que corre. Ella misma lo dice en el monólogo con el que se abre la obra (*Oreste*, I, 1):

Tributo, il solo ch'io dar per or ti possa,  
di pianto, o padre, e di non morta speme  
di possibil vendetta. Ah! Sí: tel giuro:  
se in Argo io vivo, entro tua reggia, al fianco  
d'iniqua madre, e d'un Egisto io schiava,  
null'altro fammi ancor soffrir tal vita,  
che la speranza di vendetta.

Electra presenta un carácter fuerte, valiente y audaz que no teme a nada y que sólo desea obtener justicia en la venganza, de carácter muy parecido a Antígona, otra valiente y orgullosa mujer alferiana que se opone al tirano con todas las fuerzas hasta el punto de ser capaz de decirle (*Antigone*, II, 2):

[...] al tuo cospetto innanti  
sperai venirme; esservi godo; e dirti,  
che d'essa al par, piú ch'ella assai, ti abborro;  
che a lei nel sen la inestinguibil fiamma  
io trasfondea di sdegno, e d'odio, ond'ardo;  
ch'è mio l'ardir, mia la fierezza; e tutta  
la rabbia, ond'ella or si riveste, è mia.

Otro ejemplo de valentía lo representa Merope que vive en su antiguo palacio, ocupado ahora por el tirano que usurpó el reino a su marido y acabó con la vida de su esposo y sus hijos. Su vida es casi la de una prisionera, pero ella es capaz de reprochar con ironía al tirano:

Or, vuoi

ch'io grazie a te renda pur anco esprese,  
del non m'aver tu tolto altro che il regno,  
e il mio consorte, e i figli?...

La tragedia *Merope* se enriquece con la oposición de sentimientos contrarios como son la ternura y la agresividad, sentimientos que expresan todos los personajes que aparecen en esta obra, incluido Polifonte aunque él actúa llevado por el interés y por la astucia. Esta tragedia es la obra del amor materno y, de hecho, Alfieri dedicó esta obra a su madre, Monica Tournon Alfieri, a quien en el prólogo escribió:

Una mia tragedia, che ha per base l'amor materno, spetta a lei, amatissima madre mia. Ella può giudicar veramente, se io ho saputo dipingere quel sublime patetico affetto, ch'ella tante volte ha provato; e principalmente in quel fatal giorno, in cui le fu da morte crudelmente involato altro figlio, fratello mio maggiore.

En realidad, *Merope* es un personaje contradictorio en el que confluye un sentimiento maternal, muy fuerte y trágico, junto con un deseo de venganza y de dolor extremo, bastante irracional. Tanto es así, que está a punto de provocar la muerte de su hijo, al que no conoce, sin apenas pruebas del delito y sólo por la necesidad que siente de venganza. Otra madre que sufre por sus hijos es *Giocasta*, de hecho su papel de madre es central en la tragedia *Polinice*, así como también su "mortal duelo", como ella lo define, pues su mayor dicha, ser madre, es también su tragedia: "inorridir di madre al nome io soglio: / eppur da te caro mi è quasi il nome / udir di madre" (*Polinice*, 1, 1). *Giocasta* vive su propia tragedia: su amor de madre es grande, pero se siente indigna y siente su maternidad como una culpa, como el origen de la enemistad que existe entre sus dos hijos y la causa del final trágico de todos. De este personaje Alfieri escribió: "Di *Giocasta* non mi occorre dir nulla, perché ella a me pare ch'ella sia vera madre..." (Alfieri 1978: 88). Otro personaje femenino alferiano que desempeña un interesante rol de madre es *Clitemnestra*: dual, débil, desleal, amante de un hombre pérfido y ambicioso y también madre, aunque en muy pocas ocasiones se comporta como tal. Este personaje se debate entre el amor de madre y el amor a *Egisto*, sin encontrar solución. No puede ser feliz, porque el crimen cometido contra *Agamenón* la debilita y también la aleja de *Egisto*; sin embargo, tampoco puede actuar de una manera positiva. En *Agamennone* aparece débil, voluble, manipulable y obsesionada con *Egisto*. En su relación con su hija parece que se han invertido los papeles, puesto que *Electra* asume la madurez y el sentido común que *Clitemnestra* no tiene. En la segunda tragedia, *Oreste*, la situación de *Clitemnestra* ha empeorado y su triste final le llega sin haber resuelto su conflicto. *Clitemnestra*, por tanto, representa el drama de la mujer dominada por pasiones extremas. Alfieri de su creación opinaba lo siguiente:

*Clitemnestra*, ripiena il cuore d'una passione iniqua, ma smisurata, potrà forse in un certo aspetto commovere chi si presterà alquanto a quella favolosa forza del destin dei pagani [...] Ma chi giudicherà *Clitemnestra* col semplice lume di natura. E colle facoltà intellettuali e sensitive del core umano, sarà forse a dritto nauseato

nel vedere una matrona, rimbambita per un suo pazzo amore, tradire il piú gran re della Grecia, i suoi figli, e se stessa, per un *Egisto* (Alfieri 1978: 100).

Mientras que de ella en su segunda tragedia *Oreste* afirmaba lo siguiente:

*Clitemnestra* pure riesce un carattere difficilissimo a ben farsi in questa tragedia, dovendo ella esservi *Or moglie or madre, e non mai moglie o madre*: e ciò era piú facile a dirsi in un verso, che a maneggiarsi per lo spazio di cinque atti. Io credo nondimeno, che questa seconda.

*Clitemnestra*, attesi i rimorsi terribili ch'ella prova, i pessimi trattamenti ch'ella riceve da *Egisto*, e le orribili perplessità in cui vive, possa inspirare assai piú compassione di lei, che la *Clitemnestra* dell' *Agamennone*; e credo, che lo spettatore la possa giudicare quasi abbastanza punita dalla orridezza del presente suo stato.

Y es que este personaje se comporta de un modo totalmente irracional, sin poder cumplir plenamente los roles familiares que le corresponden de esposa, madre y amante. Por ello, es el personaje más llamativo de todos los que creó Alfieri, el que presenta más matices realistas, el más complejo y moderno. *Clitemnestra* vive en un mundo particular, incapaz de ser leal y de fingir, su vida es un constante alternarse de sentimientos y razones contrarias: de la esperanza a la desesperación, del amor al odio, de la decisión al arrepentimiento, etc. Todo ello le produce un agotamiento psicológico que aprovecha *Egisto* para conseguir sus propósitos.

El elemento común a todos los personajes femeninos creados por Alfieri es el de la soledad con la que se enfrentan a su destino. Esa soledad sella su tragedia y las heroínas la asumen voluntariamente como anticipo de su heroica elección de muerte. De hecho las heroínas que interesaron a Alfieri son aquellas perseguidas por la fatalidad y derrotadas por el destino. Sin embargo, su grandeza reside precisamente en su renuncia, en su oposición al tirano y en su defensa de la libertad hasta sus últimas consecuencias.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfieri, V., *Della Tirannide*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1985.
- , *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, Asti, Casa D'Alfieri, 1978.
- , *Tragedie*, Firenze, Sansoni Editore, 1985.
- Binni, W., *Saggi alferiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- Camerino, G. A., *Alfieri e il linguaggio della tragedia*, Napoli, Liguori editore, 1999.
- , "Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, topoi", *Lettere italiane*, 52:2, pp. 327-332, 2000.
- Doni, C., "Alfieri e Tacito", *Lettere italiane*, 29:1, pp. 17-33, 1977.

Jannaco, C., *Studi alferiani vecchi e nuovi*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1974.

Joly, J., *Le desir et l'utopie. Etudes sur le theatre d'Alfieri et de Goldoni*, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1978.

Mensi, P., *Gli affetti nella tragedia di Vittorio Alfieri*, Padova, CEDAM, 1974.

Russo, L., "Vittorio Alfieri e l'uomo nuovo europeo", *Belfagor*, 4, pp. 385-401, 1949.

Salsano, R., *Capitoli alferiani Roma*, Bulzoni editore, 1977.

## **LAS MUJERES DEL RENACIMIENTO ITALIANO Y EL TEATRO: UN ESPACIO DE EMANCIPACIÓN**

**WOMEN IN ITALIAN RENAISSANCE AND THEATRE: AN EMANCIPATION  
SPACE**

Isabel Rubín Vázquez de Parga  
Universidad Complutense de Madrid

### **RESUMEN:**

El Renacimiento fue período de gran importancia en todos las artes en Italia, entre otros países. En esta época las mujeres adoptaron un papel relevante, tanto que sin su labor no se habría llegado a tal esplendor. En este artículo para confirmar esta idea se analizará la vida y la producción de tres mujeres italianas que supusieron un antes y un después para el teatro renacentista.

### **PALABRAS CLAVES:**

Mujer, Renacimiento, Italia.

### **ABSTRACT:**

Renaissance was a very important period in every arts in Italy, and in other countries. In that time women played so a relevant role that it would not raise that splendour without their labour. In this article, in order to confirm this idea, we will analyse the lives and the production of three Italian women who were a before and an after for theatre in Renaissance.

### **KEY WORD:**

Woman, Renaissance, Italy.

## 1. PRIMEROS PASOS HACIA LA EMANCIPACIÓN FEMENINA EN EL RENACIMIENTO

Con el Renacimiento tiene origen una nueva visión de la mujer y, al mismo tiempo, se asiste a la creación de la mujer moderna. Las mujeres tienen un papel fundamental en el desarrollo y en las conquistas del Renacimiento. Podemos decir que sin esta presencia activa pero en segundo plano de las mujeres no se habría llegado al pleno esplendor de la época. Recordemos que es la época en la que el hombre se adueña nuevamente del conocimiento que hasta ahora había sido un atributo exclusivo de Dios. Época de grandes acontecimientos como el descubrimiento de América, la muerte de Lorenzo de' Medici, el inicio del papado de Rodrigo Borgia, el sacerdocio de Erasmo de Róterdam o el momento en el que en Granada se emana el edicto contra los hebreos y los moros, que poco después abre las puertas a la Inquisición. Una época que viene descrita como "quel rifiorire dell'arte e del pensiero; quel rigoglioso sviluppo di ogni attività dello spirito; quella concezione del vivere tutta incentrata nel concetto di umanità intesa come libertà, pensosa dell'interiorità ove l'uomo celebra veramente se stesso; quella brama ansiosa di una vita piena e santa nella sua libera esplicazione" (Garin, 1980: 11) y que en cierto sentido también representa el renacer de la mujer.

Un factor importantísimo para hacer, de algún modo, despegar a las mujeres de esta época hacia un interés diferente dentro de las sociedades que no fuese simplemente el papel de la esposa, la viuda o la monja fue la invención de la imprenta con caracteres móviles de Gutemberg a finales de la edad media. Esta invención representa para las mujeres la posibilidad de empezar a construir un espacio de igualdad, al menos sobre el papel, con los hombres. La introducción y difusión de la imprenta representa y comporta una revolución de los estudios. Con Aldo Manuzio, estableciéndose en Venecia a finales del siglo XV, la tipografía se vuelve arte, instrumento de un pensamiento más libre y medio de expresión cultural. Varios factores influyen en la ampliación de la sociedad literaria de la época, ya que la codificación del vulgar como lengua culta y literaria y el desarrollo de la imprenta hacen que un público mayor pueda acceder a la cultura y es una gran oportunidad para que algunas mujeres hagan públicos sus pensamientos y se den a conocer en este campo tan hostil para ellas.

De este modo las mujeres empiezan a tomar parte activa en la vida intelectual. En el nuevo clima espiritual, la comunicación obtiene un papel fundamental, y sólo a través del saber se manifiesta, para las mujeres, la posibilidad de mostrarse como individuos. A finales del siglo XVI ya están en circulación unos nueve millones de libros impresos contra unos cuarenta mil manuscritos, hasta ese momento único producto de escritura y fuente de saber (cfr. Quondam, 1997).

Elevándose culturalmente, las mujeres adquieren la capacidad de discutir, de expresar su propia opinión y de gobernar, algo que hasta el momento se daba en contados casos. Se podría afirmar que el Renacimiento, refiriéndose al movimiento femenino, toma impulso del nuevo *status* de la mujer (cfr. Niccoli, 1991).

Un grupo de mujeres, algunas de ellas pertenecientes a la burguesía y a la aristocracia, aprovechan este movimiento de emancipación del individuo que invade a los humanistas y conquistan un espacio para ellas utilizando la escritura. El saber es instrumento de liberación para las mujeres, o mejor dicho, para aquellas que tienen acceso a él. Si una mujer tiene la capacidad de leer y escribir bien, automáticamente adquiere un *status* único por su condición, no importa si se trata de una dama o de una cortesana (cfr. Servadio, 2007: 30).

Jacob Burckhardt afirma que: "Finalmente, per bene intendere la vita sociale dei circoli più elevati del Rinascimento, è da sapere che la donna in essi fu considerata pari all'uomo" y que "l'educazione della donna nelle classi più elevate era essenzialmente uguale a quella dell'uomo; gli Italiani del Rinascimento non esitarono a far impartire ai loro figli d'ambo i sessi l'identica istruzione letteraria e perfin filologica" (Burckhardt, 2008: 292). Sin embargo también precisa que a la mujer no se le pide una intensa actividad literaria, sino, como mucho, poemas que expresen una armonía del alma. Es decir, estas mujeres no tienen que pensar en un público, sólo tienen que ganarse la consideración de los hombres más representativos que frecuenten sus casas. A la mujer que escribe se le concede un papel social, más que artístico-literario. Esto sigue confirmando que desde la antigüedad, a las mujeres, se les asigna un papel social subalterno con respecto a los hombres, favorecido por un prejuicio antiguo que atribuye sólo al hombre la posesión de la razón, relegando a la mujer al ámbito de la naturaleza, de la sensibilidad. Obvio que de este modo la historia haya reconocido pocas veces a las mujeres la capacidad de elaborar un pensamiento racional, y esto vale también para el arte. Por ejemplo, Vittoria Colonna intenta conversar como si fuese uno más con los humanistas de su tiempo, pero sólo se le concede audiencia una vez que exhibe, junto con su erudición, su intacta virginidad y su *pietas*. No es fácil ser considerada una más entre los humanistas pero se pueden destacar varios ejemplos de mujeres que lucharon para alcanzar un puesto privilegiado entre las "donne illustri" de la época, como la ya nombrada Vittoria Colonna, Lucrezia Marinelli o Gaspara Stampa, o en la vida política como Margherita di Parma o Isabella Gonzaga, quien tuvo mucha influencia en la política y más poder que sus maridos.

En realidad el Renacimiento presenta también un lado oscuro al lado del de gran esplendor, ya que el cuadro sobre la posición de la mujer dentro de la civilización renacentista es probablemente menos brillante de cómo lo presenta Burckhardt si pensamos en su todavía inferioridad fisiológica, moral, jurídica o política.

Fue específica en el Renacimiento la toma de conciencia, por parte de la mujer, del mito cultural de su inferioridad contra la verdad de la naturaleza. La mujer humanista, como por ejemplo Isotta Nogarola, afirma el derecho a la autonomía en la igualdad jurídica pero teólogos y juristas temen que la igualdad moral de la mujer lleve a una subversión jurídica y a derechos socio-políticos. La mujer escritora polémica sabe que para salir de la minoría tiene que valerse de su propio intelecto, sin la guía de los maestros, como empezó a hacer Christine de Pisan. En realidad, esta soledad a la hora de la lucha por un lugar, bien merecido, en las páginas de la historia constituye la esencia del Renacimiento femenino, el fundamento de la conciencia moderna de la mujer.

## 2. LA MUJER EN EL TEATRO DEL RENACIMIENTO

Mientras en Inglaterra, en Francia y en España el Renacimiento es la época en que la tradición teatral deja todos los *autores* clásicos, en Italia el teatro es un ámbito en el que los verdaderos profesionales son los *actores*. Grandes textos de teatro italiano de este siglo son sobre todo obra de actores profesionales o de intelectuales que se prestan, por entretenimiento, a la escritura teatral. La tradición teatral italiana se caracteriza por el hecho de que mientras el ámbito de los actores se profesionaliza, el ámbito de la escritura teatral queda fundamentalmente a un nivel de aficionado. Esto no quiere decir que en esta época no haya textos teatrales de valor sino que no hay autores profesionales. También en las tradiciones teatrales, como en todas las manifestaciones de ingenio humano, la aportación femenina siempre ha sido considerada de escaso valor con respecto a la masculina, a no ser que fuese de mujeres consideradas, de algún modo, dentro de los cánones que los hombres habían elegido para ellas. Hay que darse cuenta de que el teatro vive del espectáculo por lo tanto es un arte muy completa, hecha de escritura, de recitación, de artes visivas, de música y de dirección. En este trabajo presentaremos tres ejemplos de mujeres que han vivido la experiencia teatral como espacio de emancipación, escribiendo, recitando y contribuyendo de formas diferentes a la creación teatral. En estos casos para estas mujeres el teatro ha representado también una ocasión para encontrar un espacio que les permitiese afirmar plenamente su propia creatividad y, por lo tanto, reivindicar el reconocimiento de sus derechos y de su dignidad. En estos siglos el espectáculo teatral no goza de muy buena fama, ya que se identifica con un lugar de prostitución y esto implica una valoración moral negativa. Condenado como lugar de perdición el teatro resalta a la mujer en todos sus aspectos tanto negativos como positivos. Hasta cierto punto los espectáculos teatrales son definidos como cosas de prostitutas o pornográficas, en 1508 el decreto de diciembre del Consiglio dei Dieci de Venecia prohíbe cualquier tipo de producción teatral pero especialmente en recepciones privadas y festejos nupciales. Estos personajes femeninos cantan, danzan, se mueven por el escenario, se abrazan, se besan, cometen

adulterio y hasta asesinan, y son representados por jóvenes actores, lo que refuerza la conexión entre el teatro y la sexualidad transgresiva. La homosexualidad y la ambigüedad sexual son los ingredientes de la provocación fundamental consistente en sacar personajes femeninos fuera de la casa. Más tarde estos jóvenes serán sustituidos por actrices profesionales que en muchos casos serán consideradas prostitutas y en pocos elogiadas como artistas (cfr. Duby, 1997: 290-291). Los papeles representados eran por una parte el normativo (joven virgen, esposa casta y viuda ejemplar) y por la otra el transgresivo (adultera, prostituta o cortesana).

El suponer que las actrices estén a un paso de ser prostitutas y viceversa asedia continuamente a las mujeres antes y después de que obtengan el derecho a ejercer la profesión teatral. El reconocimiento profesional de estas mujeres tanto en Italia, en Francia como en España coincide con la profesionalización del teatro en estos países especialmente con la aparición de las compañías de la comedia del arte durante la mitad y final del siglo XVI. Aunque la recitación era una profesión precaria y difícil los más dotados de talento podían hacer una carrera de gran éxito, como por ejemplo Isabella Andreini, de quien hablaremos a continuación. Famosa por sus interpretaciones, tanto de personajes femeninos como masculinos, se salvó de ser considerada una prostituta gracias a su matrimonio ejemplar e incluso recibió sepultura cristiana. Isabella demuestra que las mujeres pueden hacer una carrera más allá de las paredes domésticas que sea artística y no tenga que ver con el sexo. El temor a la mala reputación de las mujeres que se dedican a esta profesión y la preocupación de distinguir la profesión de actriz de la de prostituta, son una constante en la compañía teatral de la que ella forma parte.

A pesar de todo la opinión pública general no deja de considerar la recitación una profesión nada respetable. Incluso las mejores actrices dotadas de talento y muy reconocidas no dejan de ser víctimas de cotilleos y difamaciones y tienen que defenderse de prejuicios, discriminaciones e incluso de continuos acosos. Las relaciones entre actrices y nobles estaban en boca de todos y suscitaban resentimientos aunque alguna termina en matrimonio. De todas formas y como sigue sucediendo hoy en día, normalmente las actrices reciben un sueldo menor que sus compañeros de reparto masculinos y en contadas ocasiones llegan a alcanzar un estatus literario y social como el que algunos actores llegaron a tener.

## 3. TRES EJEMPLOS DE EMANCIPACIÓN FEMENINA DENTRO DEL TEATRO DE LA ÉPOCA

### 3.1 *Antonia Tanini Pulci*



Muchas dudas acompañan a los datos que de esta escritora han llegado hasta nosotros como la fecha de nacimiento que probablemente fue en 1452 y la de su muerte de la que poco sabemos, dudas también en torno al origen de su nombre que Elissa B. Weaver nos aclara explicando el error en el que muchos estudiosos habían caído atribuyéndole el apellido Giannotto a la familia para después descubrir que en realidad se trataba de Tanini.

Nacida en el seno de una familia numerosa y de mercaderes, tiene cinco hermanas, un hermano y dos hermanastros, aprende a leer y a escribir gracias a su madre que es una literata (cfr. Weaver, 1999: 474). Se casa con el más joven de los hermanos Pulci, Bernardo di Jacopo Pulci, que goza de buena fama en la corte de Lorenzo el Magnífico y se dedica sobre todo a la poesía religiosa. Gracias a este ambiente literario en el que entra a formar parte, por motivos familiares, a partir de 1483 Antonia empieza su propia actividad de escritora, orientándose hacia el teatro componiendo *sacre rappresentazioni*. Su primera obra es de este mismo año *Rappresentazione di Santa Domitilla*. A finales de siglo la "Raccolta Miscomini" publicará este primer trabajo y otras dos, *Rappresentazione di Santa Guglielma* y la *Rappresentazione di San Francesco*. En dicho volumen también se encuentra *Rappresentazione di Giuseppe figlio di Giacob*, que probablemente sea también de la escritora. Posteriormente una edición de la *Rappresentazione del figliuol prodigo* publicada en 1550 se atribuirá directamente a ella.

A la muerte de su marido en 1488 Antonia se convierte en una *ammantellata* y deja su casa para ir a vivir al convento dominicano de San Vincenzo con el nombre de Annalena, donde es probable que abandone la composición de las sagradas representaciones. Una vez recuperada su dote de matrimonio compra una casa donde funda la casa *terziarie agostiniane* llamada Santa Maria della Misericordia en 1502. Antonia Tanini Pulci es la única mujer italiana que publica textos teatrales en el siglo XV. Las figuras femeninas de sus obras son fuertes e intensas. Santa Domotilla y Santa Guglielma son dos ejemplos, cada una dentro de su propio estatus social, el virginal para Domitilla y el de mujer casada para Guglielma, de mujeres que luchan contra grandes adversidades.

Como sucede en la tradición de este género, especialmente en la experiencia de las escritoras florentinas de su tiempo que escriben sobre milagros y misterios, también Antonia, para sus historias se mantiene fiel a las fuentes, sin embargo esto no significa que no se conceda algunas "divagaciones" que son sin duda dictadas por un conocimiento de los mecanismos de la escena. Tanto en la *Distruzione di Saul e il pianto di David* con el martirio de la mujer de Saúl y en la *Rappresentazione di San Francesco* con la visita de Jacopa de' Sottesoli al lecho de muerte de San Francisco llama la atención que, en ambos casos, las protagonistas de las escenas de gran impacto sean siempre mujeres, quienes encuentran, en los textos de la autora y su puesta en escena, el espacio para afirmar una profunda dignidad humana, intelectual y espiritual. Otro ejemplo

muy claro es el personaje de Santa Guglielma que afronta su martirio sabiendo que es completamente inocente, lo que hace que el sacrificio sea completamente inexplicable. Aquí la muerte parece paradójicamente la única respuesta al incomprensible castigo y se convierte, a través de un giro conceptual, en la única consolación, como se ve en las últimas palabras de los Ángeles: *Se t'è in piacere, insieme in compagnia / con esso noi piglierai la tua via*.

Las obras de teatro de Antonia se publican y se editan varias veces durante el siglo XVI y gozan de mucha aceptación, también por la necesidad de encontrar mucho material para las representaciones de las hermanas que pondrán en escena los espectáculos dentro de los conventos. Las de mayor difusión son la *Rappresentazione di Santa Domitilla*, la *Rappresentazione di San Francesco* y la *Rappresentazione di Santa Guglielma*, mientras la *Rappresentazione del figliuol prodigo* y la *Distruzione di Saul e il pianto di David* caerán en el olvido durante siglos, para ser descubiertas editorialmente sólo en el siglo XIX y en el siglo XX.

### 3.2 Suor Beatrice del Sera

Si Antonia Tanini Pulci es el ejemplo más asombroso de libre autora de teatro del siglo XV, Suor Beatrice del Sera, al contrario, es uno de los ejemplos más significativos de autoras que viven en una condición de auténtica esclavitud, donde el teatro asume, al mismo tiempo, la función de vía de escape y de testimonio de tal condición.

Existe también un tipo de teatro donde algunas mujeres tuvieron la oportunidad de levantar su voz, se trata del teatro religioso, de las llamadas *sacre rappresentazioni*. Gran parte de las mujeres que toman los hábitos en el siglo XVI lo hacen contra su propia voluntad, incluso en algunos casos desde niñas, por necesidad y voluntad de la familia. Sin embargo sólo los lamentos de algunas llegan a nosotros para expresar lo que muchas sienten sin poder exteriorizarlo.

Uno de los casos más conocidos es el de la veneciana Arcangela Tarabotti, quien se revela contra el mundo con una serie de tratados y cartas escritas durante sus treinta y dos años de clausura forzada, donde defiende al sexo femenino, protesta contra la reclusión a la fuerza en monasterios y lanza un llamamiento a la libertad.

Algunas de las jóvenes encerradas a la fuerza en monasterios y conventos logran huir y aunque Suor Beatrice del Sera pertenece al grupo de mujeres encerradas contra su voluntad, no pertenece al de las fugitivas, que serán una minoría. Si bien la huida de los monasterios constituye una posibilidad, aunque solo para unas pocas, las mujeres que terminan viviendo en los conventos son muy instruidas, ya que habitualmente no se enseña a leer ni escribir a las hijas, a no ser que estén destinadas a una vida religiosa (cfr. King, 1991:103). El porqué está claro: o ignorantes en el mundo, o cultas pero fuera

del mundo, de este modo el deseo de emancipación femenina no se difunde, como una epidemia, entre las mujeres. Por esto muchas de ellas, una vez en clausura, producen textos para testimoniar los sufrimientos dentro de las instituciones religiosas. Teniendo mucho tiempo para leer, estudiar y escribir, las mujeres “encerradas” se dedican a una producción de obras de género popular-devocional.

Dentro de estos escritos encontramos algunos textos teatrales, se trata de las sagradas representaciones que se escriben en ocasión de las festividades de la Iglesia y se representan con meticulosidad ante un público de religiosas que viven en clausura. Son obras importantes, no sólo desde el punto de vista de la reconstrucción histórica de la vida social de la época, sino porque representan una de las formas y posibilidades de expresión de las “encerradas”. Suor Beatrice del Sera (1515-1586) nace en el seno de una familia de mercaderes toscanos que en un momento determinado sufren problemas económicos, por este motivo la joven Beatrice se ve obligada a tomar los hábitos sin posibilidad de alternativa. No puede hacer otra cosa que describir la vida “desde dentro” y esto la conduce a la creación de *Amor di virtù*. El texto es un drama devocional en versos, escrito probablemente entre 1548 y 1549. En el epílogo, titulado “Storia fatta per piacere di leggere e non per recitare”, la autora afirma que el texto está basado en el *Filocolode* Boccaccio. El texto narra la historia de una “giovane cortese”, llamada precisamente Fiammetta, y la autora declara que se trata de una historia de amor humano para leer como alegoría del amor espiritual. Sin embargo desde un principio la misma autora deja claro la oportunidad de poner en escena el texto sólo dentro del convento.

La declaración de que la historia narrada haya sido escrita para la lectura y no para la representación lo hace menos accesible al pueblo, que no sabe leer y por tanto atenúa su poder revolucionario. También la referencia a Boccaccio hace de máscara, sin duda tal referencia existe, sin embargo para ella esto se convierte en la ocasión de reflexionar sobre la condición de prisionera del convento y de las convenciones sociales de la época, que proponen como única solución para la joven que no quiere contraer matrimonio y busca la independencia el tomar los hábitos. Como bien explica Margareth King el verdadero sentido de la alegoría expresada secretamente en las imágenes de las murallas, de la roca, de la piedra y de la torre representan el claustro donde las mujeres permanecían prisioneras contra su propia voluntad. Éstas no habían nacido para la felicidad, se lamentaba uno de los personajes, sino para ser prisioneras, esclavas y súbditas. Al final la heroína se salva de la temida esclavitud. La autora, por el contrario, continua lamentándose de su negada libertad en tierna edad y espera una recompensa eterna por su paciencia (cfr. King, 1991:104). Estas imágenes de la alegoría son imágenes que sólo las monjas pueden identificar con su significado real. Por esto, el recurrir a la costumbre de las representaciones teatrales internas en el convento es,

en este caso, oportuno. Pero, al mismo tiempo, es necesario evitar el riesgo de que “fuera” se capte el sentido del texto, por este motivo es mejor representarlo sólo en el ámbito de la comunidad de las monjas. Sobre todo porque no hay solución y el universo masculino sigue manteniéndose indiferente ante tal problema.

### 3.3 Isabella Andreini

Lejos de los conventos, entre los personajes que habitan el mundo de la Comedia del Arte (desde saltimbanquis a bufones), existen también mujeres casi divinas, entre ellas una en especial, considerada la más grande de la historia del teatro italiano, se trata de Isabella Andreini. Natural de Padua y proveniente de buena familia, Isabella Canali recibe una educación muy superior con respecto a otras mujeres de su época y tiene la oportunidad de moverse por el ambiente cultural paduano donde la participación femenina no es escasa. Pronto inicia la carrera de actriz y poetisa, reconocida en Italia, Francia y España. Como actriz, interpreta magistralmente el papel de *Innamorata* y como autora, escribe una fábula pastoral, la *Mirtilla*, treinta y un diálogos dramáticos, publica las *Rime* en 1601 y póstumo, en 1607, su marido publica sus *Lettere* (una colección de ensayos literarios). En 1575 se casa con el comediógrafo Francesco de' Cerrachi di Pistoia y ambos toman el apellido Andreini, con él tiene siete hijos y en 1578 entra a formar parte de la *Compagnia dei Comici Gelosi* que representa el testimonio de una revolución apenas iniciada en el mundo de la Comedia del Arte, la profesionalización del oficio de actor. Isabella sobresale también en el canto y en la música y recita en varios idiomas con gran elocuencia. Antes de morir la actriz entra a formar parte de una academia literaria, algo raro para una mujer en la época, poco después en 1604, durante el viaje de vuelta a Italia, después de una gira por Francia a acusa de un aborto. Además de la pericia escénica, lo que más fascina de Isabella Andreini es el sentido metateatral de su modo de actuar, la estrategia utilizada, junto con su marido y su hijo, para construir la persona del actor y diferenciarla del personaje, con el fin de obtener la estima y el respeto social merecido a una categoría de artistas.

El verdadero esfuerzo de Isabella no es tanto el de conseguir un triunfo escénico sino el de borrar el aspecto “meretricio” de la profesión de actriz a través de la construcción de una imagen pública “virtuosa y honorada”, esposay madre ejemplar, docta literata y admirada poetisa académica, y de superar de este modo el límite del efímero teatral para conquistar la gloria y fama eterna. Escrito sobre ella y para ella, *La pazzia di Isabella* es una exhibición en la que la gran actriz pone en escena en primera persona la propia vena interpretativa, con un éxito de público que pasará a la historia. Tomándose ciertas libertades con respecto al *canovaccio* (cfr. Scala, 1976), Andreini revoluciona todos los cánones de la recitación del personaje de plaza, construyendo un personaje que muestra todas sus habilidades

interpretativas. De hecho, teniendo que presentar a una joven que enloquece por amor y al final recobra la razón, Isabella empieza su exhibición con su personaje clave, la *Innamorata*, para dejar tras de sí todas las convenciones hasta ese momento utilizadas para representar la locura, improvisando algo literalmente memorable.

La autora subdivide la gran escena de la locura en tres acciones: el “grammelot” de los idiomas, el regalo de la esposa y la parodia de las máscaras. Desde el principio es la propia naturaleza de su “locura” la que se manifiesta como algo radicalmente diferente con respecto a los razonamientos ilógicos del arte escénica habituales del momento: Isabella no se presenta furiosa y no cede a la tentación de fácil solución. El hecho, verdaderamente nuevo, que caracteriza la “locura” de Isabella es la pérdida de identidad. Precisamente la pérdida de sí misma determina que Isabella hable un lenguaje confuso e imprevisto, un “grammelot”, con desconocidos y personajes imaginarios. Isabella no encuentra su papel de *Innamorata* y por esto se identificará por turnos, en la tercera atracción, en todas las máscaras de su compañía. Andreini, crea una situación escénica en la que, jugando con la pérdida de identidad del personaje, se puede permitir salir como y cuando quiera del personaje, mirarlo desde fuera y ponerlo en ridículo.

Al final de la gran escena de la locura, Andreini “vuelve a entrar” en el *plot*, de este modo su personaje, después de haber bebido un agua especial, hace una sabia y aguda disertación sobre las pasiones de amor y los problemas que éstas pueden provocar en el ánimo humano. Después de haber escenificado una escena dinámica, construida sólo sobre la esencia del teatro, voz y cuerpo, ahora la actriz le da la vuelta a todo, pasando a un final de tono más meditativo, rico de reflexiones y fundado sobre el contenido expresado a través de la palabra. Pero sin embargo, el final no representa la vuelta al personaje de la *Innamorata*, sino la aparición en escena de Andreini intelectual y literata que habla de la naturaleza y las consecuencias del amor.

Isabella autora publica en Venecia su “favola bochereccia”, *La Mirtilla*, inspirada en la *Aminta* de Torquato Tasso, donde reinterpreta la historia poniendo mucha más atención a los mecanismos de la escena. Andreini, además de ser la autora de la comedia, ocupa dos papeles: el de la Dea Venere, que recita el prólogo (dialogando con Amore) y el de la ninfa Filli, nombre que Isabella se atribuirá también en muchas *Rime*. En realidad las relaciones entre la comedia de Tasso y la fábula pastoral de Andreini no sólo tiene que ver en la puesta en escena. Una atenta lectura nos lleva a notar más diferencias. De la *Aminta*, Isabella toma el tema del amor no correspondido pero multiplicando los personajes y uniéndolos a todos en una cadena amorosa. Desde este punto de partida emerge el elemento que marca la diferencia más importante entre los dos textos: la sabiduría escénica. Tasso es un gran literato pero sus conocimientos de los mecanismos de la escena son inferiores con respecto a los de Andreini, quien

siendo actriz escribe un texto menos elaborado estilísticamente pero muy eficaz en el momento de pasar de la lectura a la puesta en escena. Se podría decir que mientras Tasso escribe un *texto* para el teatro, Andreini escribe un guión para uso y consumo de una compañía.

Esto se aprecia muy bien en una escena en especial, la del Sátiro y la ninfa. En el texto de Tasso el Sátiro es un monstruo enamorado sin esperanzas que lo lleva a agredir a su amada. En cambio el Sátiro de Andreini no sólo se compone de sus comportamientos sino también de las razones que lo llevan a estos comportamientos. El Sátiro, al principio incrédulo, se deja convencer por las dulces palabras y promesas con doble sentido de Filli que promete besarle después de que éste le recite unos versos. El Sátiro cae y se revela un ingenuo enamorado y es aquí donde Andreini-autora realiza la obra maestra, superando la dureza de la escena de la violación de la obra de Tasso, ella le da la vuelta completamente. El juego escénico consiste en atar al Sátiro a un árbol mientras la ninfa le hace una serie de provocaciones sexuales y le promete un beso que nunca llegará. Al final el Sátiro se da cuenta de que todo es una burla de Filli y enfurece pero ya es demasiado tarde y ella le abandona dejándole sólo atado al árbol. La descripción de esta escena deja ver claramente la sabiduría teatral de Andreini, quien no se limita a parodiar la escena de la *Aminta*, sino que la desarrolla en un modo original, gracias a los profundos conocimientos de los mecanismos de la escena y al espíritu de libertad que caracteriza la cultura femenina del siglo XVI. Cuando Andreini morirá lo hará de un modo muy femenino, precisamente ella que con su inteligencia había intentado alargar los límites de un destino predeterminado por su sexo. Sin embargo su ingenio sobrevive todavía hoy y, quizás, en esa máscara apasionada y decidida a conquistar el mundo y sus maravillas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. y Zinsser, J., “Nelle corti e nei salotti”, *Le donne in Europa*, 3, Roma-Bari, Laterza 1993.
- Andreini, I., *La Mirtilla*, ed. Maria Luisa Doglio, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1995.
- , *Rime d'Isabella Andreini padouana comica Gelosa*. – In Milano: appresso Girolamo Bordone & Pietromartire Locarni compagni, [Biblioteca del Burcardo (Roma) – Coll. 3.33.4.6], 1601.
- Aquino, G., *Antonia Giannotti Pulci*, [www.escritorasypensadoras.com](http://www.escritorasypensadoras.com). Editora Mercedes Arriaga Flórez. Internet. 30-09-10. < <http://www.escritorasypensadoras.com/fichatecnica.php/191>>
- Bock, G., *Le donne nella storia europea*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

- Burckhardt, J., *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Ludovico Gatto (ed.), Roma, Newton, 2008.
- Cardini, F., "La figura di Francesco d'Assisi nella 'Rappresentazione di Sancto Francesco' di Antonia Pulci", *Il Francescanesimo e il teatro medievale. Atti del convegno nazionale di studi, San Miniato, 1982*, Castelfiorentino, Società storica della Valdelsa, pp. 195-207, 1984.
- Chemin Palma, A., "La passione di Isabella", *Apulia*, II, 2007.
- Chiaromonte, E., Frezza, G., y Tozzi, S., *Donne senza Rinascimento*, Milano, Elèuthera, 1991.
- Contu, F., "La dramaturgia de Antonia Tanini Pulci", *Destiempos*, 19, pp. 82-92, 2009.
- Croce, B., "Isabella Andreini", *Scritti di storia letteraria e politica*, vol. XL, Bari, Laterza, 1952.
- , *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931.
- D'Ancona, A., *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, Firenze, Le Monnier, 1872.
- De Blasi, J., *Antologia delle scrittrici italiane dalle origini al 1800*, Firenze, Nemi, 1930.
- , *Le scrittrici italiane dalle origini al 1800*, Firenze, Nemi, 1930.
- De Maio, R., *Donna e Rinascimento. L'inizio della rivoluzione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- Del Sera, B., *Amor di virtù: commedia in cinque atti, 1548*, ed. Weaver, E.B., Ravenna, Angelo Longo editore, 1990.
- Dersofi, N., "Isabella Andreini", *Italian Women Writers. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, , pp. 18-25, 1994.
- Duby, G. y Perrot, M., *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, Bari, Laterza, 1997.
- Garin, E., *Il Rinascimento italiano*, Bologna, 1980.
- Giannotti Pulci, A., "La rappresentazione di Santa Guglielma", en Banfi, L., *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, Torino, Utet, 1974.
- Molinari, C., "L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua "Pazzia"", Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500, II: Musica e Spettacolo; Scienze dell'uomo e della natura, Firenze, Olschki, 1983.
- Mueller, R.A.M., "Antonia Pulci", en Reichardt, M.R., *Catholic Women Writers. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Publishing Group, pp. 320-325, 2001.
- Niccoli, O., *Rinascimento al femminile*, Bari, Laterza, 1998.
- Pecchiai, P., *Donne del Rinascimento in Roma*, Padova, CEDAM, 1958.
- , *Roma nel Cinquecento*, Bologna, Cappelli, 1948.

- Pulci, A., *Florentine Drama for Convent and Festival: Seven Sacred Plays*, translated by James Wyatt Cook, ed. James Wyatt Cook and Barbara Collier Cook, Chicago and London, Chicago University Press, 1996.
- Quondam, A., "Mercanzia d'onore. Mercanzia d'utile. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento", en Petrucci, A., (ed.), *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Roma, Laterza, 1997.
- Scala, F., *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, Venezia, (ed.) Giovanni Battista Pulciani, 1611, Milano, Il Polifilo, 1976.
- Servadio, G., *Il Rinascimento allo specchio*, Milano, Salani Editore, 2007.
- Tasso, T., "Aminta", *Opere*, ed. Ferruccio Savini, Roma, Newton Compton, 1995.
- Toscani, B., "Antonia Pulci", en Russell, R., *Italian Women Writers. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, pp. 344-352, 1994.
- Vannucci, M., *Le grandi donne del Rinascimento italiano*, Roma, Newton, 2004.
- Vazzoler, F., "La saggezza di Isabella", *Culture teatrali*, 10, 2004.
- , "Le Pastorali dei Comici dell'arte: la Mirtilla di Isabella Andreini", *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1992.
- Weaver, E. B., "Amor di virtù": il "Filocolo" spirituale di suor Beatrice del Sera, Firenze, Sansoni, 1986.
- , "Antonia Pulci e la sacra rappresentazione al femminile", en Bruni, F., *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Saggi Marsilio, pp. 3-19, 2002.
- , *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, pp. 97-104, 2002.
- , "presentación de Pulci, Antonia, Florentine Drama for Convent and Festival: Seven Sacred Plays", in: *Speculum*, Vol. 74, No. 2, p. 474, Abr. 1999.
- , "Pulci, Antonia (1452?-1501)". *Italian Women Writers*. Editora C. M. Mardikes. Internet. 30-09-10.
- Zancan, M., *Nel cerchio della luna*, Venezia, Marsilio Editori, 1983.

## LA FIGURA DE LA MUJER EN EL CINE DE ALMODÓVAR

### THE FIGURE OF WOMAN IN ALMODOVAR'S CINEMA

María Mar Soliño Pazó  
Universidad de Salamanca

#### RESUMEN:

Almodóvar es uno de los directores españoles más famosos. Si por algo es conocido es por darle un papel relevante a la mujer. En sus películas encontramos mujeres que poseen un fuerte carácter, pero que al mismo tiempo sufren mucho debido a su soledad. En este artículo se analizarán los factores que tienen en común todas esas mujeres.

#### PALABRAS CLAVES:

Mujer, película, director.

#### ABSTRACT:

Almodovar is one of the most famous Spanish movie directors. If he is well-known for something, it is for giving an important role to women. In his films we can find women with a strong personality, but, at the same time, they suffer a lot from isolation. In this article we will analyse the aspects that these women have in common.

#### KEY WORD:

Woman, film, movie director.

## 1. INTRODUCCIÓN

Es bien sabido que hay muy pocos directores de cine en España que entienda cómo se siente una mujer en cualquier circunstancia, de tal forma que muchas de nosotras nos sentimos identificadas cuando vemos alguna película de Almodóvar. Todo ello, ha traspasado las fronteras de nuestro país y, ya no sólo las actrices españolas están deseando trabajar con él, sino que también desean tener esa oportunidad las actrices no hispanas. Esto, unido a que las actrices que trabajan con Almodóvar adquieren un enorme prestigio cuando trabajan con él, hace que el director sea uno de los más queridos entre la gran mayoría de las actrices. De hecho, surgió hace muchos años el apelativo de “chica Almodóvar” o “las chicas de Almodóvar” y muchas de estas actrices están deseando quedar incluidas bajo este mote, incluso Joaquín Sabina escribió e interpretó una canción titulada “Yo Quiero ser una Chica Almodóvar”, en la que describe a la perfección lo que significa quedar incluida bajo esta denominación. Entre esas musas destacan: Carmen Maura, Marisa Paredes, Bibiana Fernández (antes conocida como Bibí Andersen), Victoria Abril, María Barranco, Chus Lampreave, Rossy de Palma, Antonia San Juan, Rosa María Sardá, Verónica Forqué y Penélope Cruz.

## 2. PEDRO ALMODÓVAR Y EL UNIVERSO FEMENINO

La base de las películas de Pedro Almodóvar es la mujer. Este gran director y guionista manchego consigue que a cualquier mujer se la vea como algo hermoso, primordial y único, en que ella sola puede llenar toda la pantalla del cine.

Las mujeres de Almodóvar son fuertes, luchadoras, autosuficientes, pero sufren mucho y tienen como denominador común que están solas, aunque son plenamente dueñas de su propia soledad. La mujer es el sujeto del cine de Pedro Almodóvar y llena toda la película, tanto en el sentido visual como en el interpretativo, convirtiéndose en la protagonista absoluta, sin depender de ninguna manera del personaje masculino. Son mujeres coraje que luchan contra las adversidades de la vida y la psicología de la mujer es el eje principal del relato de la producción cinematográfica de Almodóvar. Las mujeres de Almodóvar sienten la opresión de sus circunstancias y este sentimiento de opresión, se traducen en un deseo de cambio, huida y mejora de sus situaciones.

En las películas de Almodóvar se desarrollan normalmente los celos, la traición y el sentimiento de culpa. Según declaró el propio Almodóvar a un periódico holandés (*Allgemeen Dagblad*, 2009) “las mujeres resisten mejor que los hombres los golpes de la vida; esta capacidad de resistencia siempre me ha inspirado”. Y, es precisamente, ese sentimiento el que ha estado presente en todas sus producciones, desde *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), pasando por *Todo sobre mi madre* (1999) o *Abrazos rotos* (2009).

Para el director manchego el centro de sus películas ha sido siempre la mujer; tan sólo se saltó esa “regla de oro” en dos películas: *La Mala educación* (2004) y *Hable con ella* (2002). En la primera ni siquiera aparecen mujeres a lo largo de todo el film, tan sólo la actriz Leonor Watling hace una pequeña aparición como maquilladora. En la segunda producción las mujeres sí aparecen, pero tienen un papel completamente secundario y la historia se centra en torno a los hombres y la amistad de dos hombres.

El amor por las mujeres a Almodóvar le ha llevado a emplear en su producción

filmográfica mucho los estereotipos femeninos, siendo algunos de éstos:

La mujer enamorada: En *La Flor de mi secreto* (1995) el personaje protagonista Leo Macías (encarnado por Marisa Paredes) es una mujer que vive por y para su marido.

Él es militar (Imanol Arias), “experto en conflictos internacionales”, en la boca de

la propia Leo (como el conflicto de Bosnia) y está mucho tiempo fuera de casa. Ella es una escritora de novela rosa que escribe bajo el pseudónimo de Amanda Gris. Es una mujer depresiva por falta de hombre, débil porque necesita siempre tener una presencia masculina cerca de ella y no entiende por qué no puede tener al hombre que quiere a su lado y una vida en familia, que es todo lo que una mujer – según Leo

– desea en la vida para ser feliz. Además, necesita el apoyo constante de los demás, es una mujer dependiente de los demás, la vida se le complica con pequeñeces (a tal grado que es su mejor amiga que le quita las botas que le oprimen – aunque lo que

realmente le oprime es la relación con su marido – pues ella sostiene que no puede). Su

mejor amiga – Betty –, amante de su esposo y psicóloga está representada por Carmen Elías. Las novelas que escribe Leo comienzan a fracasar en el momento en que fracasa también completamente su matrimonio y pierde ya a su marido Paco (Imanol Arias). Fracasa para su editora, porque comienza a escribir otro género “novela negra”. La falta del hombre no le permite ser feliz en ningún aspecto hasta que conoce otro tipo de hombre, Ángel (Juan Echanove).

La ama de casa, desesperada, histérica, harta de hacer cada día lo mismo y un tanto esperpéntica, es la que representa Carmen Maura en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) Gloria, una ama de casa, una mujer de su casa, comparte el poco espacio de su casa con su suegra, su marido y sus hijos. Casada con un machista, celoso, gruñón,

con un hijo traficante de drogas y adicta a los tranquilizantes, cuya única amiga

San Juan en *Todo sobre mi madre* (1999), a este personaje se le puede enmarcar en dos categorías, ya que además de ser prostituta es transexual. En este caso presenta la profesión de una manera más dura, pero apoyado en el humor suaviza las situaciones de tensión. Almodóvar presenta los típicos estereotipos para presentar estos personajes en sus filmes: el descaro, la ropa de colores chillones, desconjuntada, hortera y de tallas más pequeñas de lo normal. Cuando aparecen en su “lugar de trabajo”, están

relacionadas siempre con el estereotipo de la droga y el maltrato físico. No queremos

dejar de mencionar el comienzo de la película *Carne Trémula* (1997) donde una prostituta (Isabel Plaza – interpretado por Penélope Cruz) da a luz en un autobús (nace Víctor Plaza uno de los protagonistas, encarnado por Liberto Rabal). Aquí se conjugan dos

estereotipos almodovarianos, la prostitución y la maternidad. También aparece la

prostituta ninfómana reflejada en Sexilia (Cecilia Roth en *Laberinto de Pasiones*, 1982)

Los transexuales: muchos de los personajes de la filmografía del director manchego tienen esta característica. Todos son hombres que se han cambiado de sexo para ser mujeres o que se visten de mujer en algunas ocasiones. En *Tacones Lejanos* (1991), Miguel Bosé se viste de mujer para interpretar a su cantante preferida en un club, *Femme Letal*. Sin embargo, en su vida normal, realiza el trabajo de juez (el Juez Domínguez) y mantiene completamente en secreto su afición por el travestismo. Otro personaje que se traviste es Gael García Bernal (Juan o Ángel) en *La Mala Educación* (2004). Emplea

los estereotipos del afán por el sexo, las drogas y las enfermedades contagiadas

sexualmente. Volveremos a este apunte más adelante.

Las madres (o la maternidad): este papel es uno de los más importantes para Pedro Almodóvar. Él ha estado muy unido a su madre y este vínculo aparece en casi todas sus películas. El denominador común de las madres de Almodóvar es una madre volcada en sus hijos, un estereotipo bastante claro sobre la mujer: la madre cuida de sus hijos a toda costa. Se puede ver en toda la filmografía, así en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) tenemos dos tipos de madres: la suegra, que cuida de su hijo pero a la nuera le hace la vida nada fácil (interpretada por Chus Lampreave, que también hace de madre anciana y sabía que aconseja a su hija en *La flor de mi secreto*). Las madres más atípicas del cine de Almodóvar son Bécky del Páramo representado por Marisa

Paredes en *Tacones Lejanos* (1991), y que interpreta a una famosa cantante que deja

es una vecina prostituta. Esta película es un canto de liberación de la ama de casa. Las prostitutas: en muchas películas han salido prostitutas y una de ellas ha sido el personaje que encarna magníficamente Verónica Forqué en *¿Qué he hecho yo para merecer*

*esto?* (Cristal). Pedro Almodóvar presenta a la prostituta como aquella mujer que

ejerce su profesión de forma natural y no reniega de ello. En esta película se presenta a Cristal dentro de un ámbito doméstico, a pesar de su trabajo, está en casa. Otra de las prostitutas del cine almodovariano es Agrado o La Agrado interpretado por Antonia

de lado a su hija, no como se supone que tiene que hacer una madre. Aquí podemos observar otro estereotipo, la mujer que para triunfar tiene que dejar de lado su lado familiar. La otra madre atípica es Gloria (Carmen Maura) en *¿Qué he hecho yo para*

*merecer esto?* Que regala a su hijo a un dentista, porque no tiene dinero suficiente para

mantener la familia. También podemos encontrarnos con madres destrozadas por la pérdida de un hijo, como Manuela (Cecilia Roth) en *Todo sobre mi madre* (1999). La maternidad viste, por tanto, de forma muy diferente en las películas de Almodóvar.

Los personajes femeninos del cine de Almodóvar van evolucionando con el tiempo, de tal forma que la mujer sumisa se rebela, la madre transexual, la madre que enloquece porque su marido no la quiere, la mujer independiente que deja de lado la maternidad para triunfar profesionalmente o la mujer independiente que mantiene a su hijo ella sola, o la mujer que pierde la conciencia cuando muere su marido y tiene que superar como sea el dolor que esto le produce. Todas ellas son mujeres que se rebelan, que luchan, que intentan salir adelante. La mujer refleja en el cine de Almodóvar el corazón del mundo, las emociones y los sentimientos, el origen de la vida y del amor o como se dice en *Todo sobre mi madre* "ser madre es una putada". Estos estereotipos que hemos presentado son los que traspasa Almodóvar al espectador a través de sus películas.

No obstante, estas mujeres almodovarianas necesitan que la sociedad acepte como normales todas sus conductas e identidades sexuales. Ser normal en términos sexuales, lingüísticos, raciales, físicos, etc. equivale a no verse disminuido por ser gay, por no hablar una determinada lengua, por no ser de una raza determinada o por tener una discapacidad física. Estas cuestiones de género nos llevan a hacer del cine de Pedro Almodóvar una lectura deconstructiva.

El cine deconstructivo funciona mediante un proceso de ruptura, que se genera al crear una cierta inquietud al espectador a partir de establecer una relación entre el texto fílmico y el público espectador, siendo este último imprescindible para descifrar el significado del conjunto fílmico, esto es de la película. Esto representa lo extraño, lo raro, lo excéntrico, lo *queer* que están presentes en la filmografía de Almodóvar y se evocan a través de imágenes de gays, lesbianas, drags, transexuales, travestis, etc. Esto quiere decir que los referentes fílmicos de Almodóvar giran en torno al concepto del *cine queer*.

### 3. ALMODÓVAR Y EL MUNDO QUEER

Los binarismos producidos por la sociedad están pues presentes en toda la filmografía de Almodóvar. Esto quiere decir que lo heterosexual / el lesbianismo / lo homosexual, la oposición mujer / hombre, lo femenino versus a lo masculino se reflejan en todo el cine de Almodóvar y éstas son precisamente base de las *teorías queer*. Así, por ejemplo, en la película *Matador* (1986) y *La mala educación* (2004), se ve claramente que lo *queer* es objeto de burla en el texto, donde los personajes masculinos de Almodóvar cuestionan todo aquello que no se amolda a uno de los extremos del binomio hombre-mujer,

Paredes, Cecilia Roth, Penélope Cruz, Carmen Maura entre otras) y los temas que trata este director manchego no los trata el cine clásico, bien los ignora o bien los oculta, por ello podemos hablar de que el cine de Almodóvar representa lo que se denomina el anticine.

Si partimos de que el *género* es la construcción social de la diferencia biológica sexual, Judith Butler sostiene que además (y cito) "es una identidad instituida mediante la repetición de actos estilizados", donde el libreto y el escenario anteceden al sujeto; Eve K. Sedgwich, en diálogo con la teórica anterior, añade que el género debe de ser entendido como la interpretación o significación cultural del hecho biológico.

Almodóvar es quien pone en escena el desplazamiento producido entre lo que la norma quiere decir y quien la ejecuta, por ello representa la dimensión preformativa de la que hablan estas dos autoridades de la *Queer Theory*.

Para entender mejor esto pensemos en *Todo sobre mi madre* (1999), film dedicado por entero al travestismo, al *drag*, a este carácter actuado y a la traspelación de

los inamovibles roles de género (siempre cuestionables ¿?). El personaje Agrado (protagonizado por Antonia San Juan), después de dar cuenta al público del teatro de todo lo que ha invertido en su femenina apariencia, explica que: "Una es más auténtica, cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma". No habla de 'autenticidad' como original sino como ideal y constructo, que sólo es posible al desmontar y re-significar los referentes existentes.

Lo *queer* se define también por su carácter transformacional; recordemos otra escena de *Todo sobre mi madre* (1999), la frase que Manuela (Cecilia Roth), refiriéndose a Lola (antes Esteban, protagonizado por Toni Cantó) le dice a la Hermana Rosa (Penélope Cruz) en la sala de espera del hospital: "¿Cómo se puede ser tan machista con semejante par de tetas?". Este film representa además un profundo cuestionamiento a aquello que por estar instituido no se debería poner en tela de juicio, como por ejemplo: el rol de la madre. Aquí la maternidad se disocia de la escena institucional de la familia y da

cabida a interpretaciones *queer* de la subjetividad, ¿o no es Lola el padre (¿madre?) de ya sea a través de especulaciones sobre los otros hombres o sobre ellos mismos. Así pues, parece que en la filmografía de Almodóvar la identidad en sí misma es una pura construcción y los personajes de Almodóvar, tienen una doble ficción.

Almodóvar realiza como hemos dicho con anterioridad un cine deconstructivo al tratar temas marginales con actrices que suelen garantizar el éxito en taquilla (Marisa



*La figura de la mujer en el cine de Almodóvar*

los dos Esteban? ¿Es Rosa o Manuela la madre del pequeño Esteban (Eloy Azorín), que en poco tiempo “negativiza” la enfermedad del SIDA que Lola ha transmitido a Rosa y ella a su vez a su hijo? ¿Por qué Manuela le aclara con tanto énfasis a Rosa que ella no es su madre? –

La figura de la masculinidad se profana y se disuelve, no sólo a través del travestismo de Lola, sino del Alzheimer del padre de Rosa, y de la muerte de los dos Esteban, ¿o cuando uno de los actores (“heterosexual”) de *Un tranvía llamado deseo* le pide a Agrado en el camerino que le haga una felación, aquí también se difumina en el constante juego de palabras que confunde a los personajes y cuestiona al espectador sobre su concepción de la paternidad y la maternidad, y, en general, de los roles de género.

El anticine marcado de Almodóvar representa también el carácter circunstancial de la performatividad/actuación en la construcción subjetiva del género, ejemplificaremos esta idea con *Tacones lejanos* (1991): cuando el yerno de Bécky del Páramo le pregunta con insistencia a Femme Letal por el género de su nombre: – “¿Perdona, pero Letal es masculino o femenino?”, Femme Letal responde: – “Depende, para ti soy un hombre”.

O en *Matador* (1986), en el baño de hombres María Cardenal (interpretado por Asumpta Serna) le pregunta a Diego Montes (interpretado por Nacho Martínez): – “¿Por qué me sigues?”, y él responde: – “Es el lavabo de hombres, ¿no has visto el letrero?”, y ella agrega: – “No te fíes de las apariencias”, pasando a ser entonces ‘las apariencias’ un constructo que no remiten necesariamente al original, en el caso de que lo hubiera.

Pensamos que la deconstrucción de la identidad de género se apoya en el cine almodovariano en el desarme de la identidad individual y que el director lo logra a través de la ridiculización de los nombres propios asignados a las personas para ser identificadas y diferenciadas unas de otras. Aunque insistimos que se pone entre dicho en el caso de los nombres de Esteban y de Rosa, en *Todo sobre mi madre*.

Hemos observado lo que ocurre con los nombres propios en otras películas: un lagarto se llama Dinero por ser verde (en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984), una de las monjas del Convento de las Redentoras Humilladas se llama Sor Rata del Callejón (en *Entre Tinieblas*, 1983), Agrado (en *Todo sobre mi madre*, 1999) porque toda su vida la ha dedicado a hacerle la vida agradable a los demás, la actriz se autonombra Huma Rojo porque fuma mucho y tiene el pelo rojo (en *Todo sobre mi madre*, 1999), la prostituta Sexilia (en *Laberinto de Pasiones*, 1982), Letal (en *Tacones Lejanos*, 1991), etc. Almodóvar para deconstruir las instituciones subraya la monosexualidad de éstas y las habita de personajes *queer*, poniendo también en escena diversos grupos con la

misma característica, por ejemplo el convento de monjas ya mencionado de *Entre Tinieblas* (1983), el internado de curas de *La mala educación* (2004), el grupo de “amigas” de *Manuela* (*Todo sobre mi madre*, 1999), los cuerpos de policía ridiculizados en *Carne Trémula* (1997), etc.

#### 4. CONCLUSIONES

Podríamos pasar(nos) horas analizando los personajes, circunstancias, cuestionamientos, frases, conceptos, imágenes, etc. que Almodóvar pone en escena, construye y deconstruye sobre los géneros, pero en esta breve aportación, y sólo a manera de reflexión, cabría añadir que en general esta operación-producción cultural

por hecho o no creer que exista una sola verdad, o que la identidad sea algo compacto e inamovible.

En esta aportación hemos querido analizar brevemente cuáles son los estereotipos de la mujer en el cine de Almodóvar, su relación con las figuras masculinas, llegando a la conclusión de que la mayoría de las veces se trata de identidades separadas o identidades comunes que tienen la finalidad de emprender una política de emancipación de las mujeres y que es la base de la teoría del género (de J. Butler y Christine Delphy), y también de la teoría *queer* (de Guy Hocquenghem, Beatriz Preciado, Susana López Penedo entre otr@s much@s).

Almodóvar representa una forma de percibir la realidad, representa estar abierto a la diversidad, a no esperar conductas normativas, a no definir el género de una persona

en función de sus genitales, a cuestionar jerarquías, refleja el modo en que se nos presenta el mundo, a visualizar otras realidades y sobre todo otras realidades desde la perspectiva de la práctica feminista como movimiento identitario, que cuestiona el carácter natural de los géneros masculino/femenino, afirmando su construcción social y cultural. Pero..., que cada uno saque su propia lectura.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Butler, J., *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
- Holguín, A., *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Zurián, F. A. y Vázquez Varela, C., *Almodóvar: el cine como pasión: acta del Congreso Internacional “Pedro Almodóvar”*. Cuenca, 26 al 29 de noviembre de 2003, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla y La Mancha, 2005.

*La figura de la mujer en el cine de Almodóvar*  
es articulada por una minoría *queer*, en el sentido amplio del término; sin embargo, el significado de lo *queer* es necesariamente pospuesto, porque no es nada todavía: la esperanza no radica en lo hecho, donde las posibilidades están ya agotadas, sino en lo que aún falta por hacer, pensar y construir: el devenir. Así que no podemos dar nada

María Mar Soliño Pazó

## **LAS CREADORAS DE ESCENA Y EL VOYEUR. NUEVOS FORMATOS EN CLAVE DE MUJER, QUE ASALTAN LOS ESCENARIOS MADRILEÑOS**

*THE SCENE CREATORS AND THE VOYEUR. NEW FORMATS IN WOMEN'S KEY  
THAT STORM MADRILEAN SCENARIOS*

Julio Castro Jiménez  
Redactor en Red Escénica



Ella: Escucha esto: *"Implantan una mini-cámara orgánica en un espermatozoide para poder observar al feto durante la gestación. Posteriormente, permanecerá funcionando alojada en el bulbo raquídeo hasta cinco años después de la jubilación."* Él: *¿Cinco años nada más? bueno, supongo que voluntariamente se podrá prorrogar todo el tiempo que quieras.* Ella: *Pues no te confíes, que como está la cosa, lo mismo nos recortan hasta la libertad de observación.* (ados@dos, de Petra Martínez y Juan Margallo).

Desde hace años, nos encontramos ante una explosión artística que en estos momentos encabeza la creación teatral en las salas alternativas o de pequeño formato en Madrid, en la que el papel más relevante parece haber sido abordado por las mujeres, ofreciendo una visión diferente que, a mi modo de ver, matiza o transforma todo lo preexistente. Sin embargo, mientras que en cuanto a las visiones diferentes la actriz, directora y profesora Angélica Briseño, me dice *"más allá de que sea de mujer o de hombre, creo que es de persona, de forma de concebir las cosas, de sentirlas y de verlas. Pero sí hay una diferencia. Aunque no sé exactamente si es una diferencia de género o de persona. Puede que sea mi forma de ver las cosas"*(Castro 2010r), la directora y programadora Marina Skell, afirma: *"la mirada masculina es diferente a la femenina. Ni mejor ni peor: es diferente. Creo que hay una sensibilidad diferente, y ya solamente por eso, hay otros caminos, otras formas de ver determinadas situaciones, pero creo que también es muy enriquecedor"* (Castro 2010: Entrevista a Marina Skell, 11-09-10 -pendiente de publicación-). Son dos de las mujeres que desarrollan su labor teatral en Madrid desde hace años. Creo que la diferencia de edad no hace marcadas distinciones en esta opinión, así que no he querido centrar mi análisis y exposición en algo que, por fuerza de nacer de la subjetividad de cada persona, no puede ser tomado en consideración para establecer un criterio objetivo concluyente. Otra cuestión es considerar los campos tan diferentes en los que las mujeres han ocupado el espacio teatral en el lugar más profundo de la creación, la innovación o la apuesta por los dos ámbitos, garantizando una pervivencia que durante décadas se consideró en riesgo en nuestro país. Me interesa porque no hablamos de puestos ocupados por designación o por cuestiones económicas, sino por esfuerzo, mérito, compromiso o, sobre todo, gracias a la nueva concepción que una generación nueva de actrices y actores, de dramaturgas y dramaturgos, de gestoras y gestores de salas, de docentes y otras personas ligadas al hecho teatral, se ha dedicado a transformar desde una visión de desequilibrio de la mujer respecto al hombre, a fin de concebir la escena como resultado de un ensamblaje entre los esfuerzos y capacidades de quienes las integran. Podría hacer un repaso de ellos y ellas en relación de unos con otras, pero es un trabajo más largo y pendiente. Creo más inmediato y necesario reseñar la importancia de la actualidad teatral que recrean las mujeres en algunos de los distintos ámbitos que he podido observar en la escena que se desarrolla en Madrid y, concretamente, allí donde (a mi parecer) nace lo más elemental y más rico de la creación teatral: las llamadas salas alternativas o de pequeño formato.

Reclamo así mi “libertad de observación” (como parodia Petra Martínez junto a Juan Margallo en otro sentido en su obra *ados@dos*), con la discreción y el respeto que merecen quienes integran este medio cultural, y con la pequeña indiscreción de quien a veces al observar, comprende una tercera dimensión, más allá de la simple pantalla plana que dejarían los viejos telones teatrales al terminar la obra. Así, me mostraré como el “voyeur” que quiero ser, del significado, evolución y resultado que se genera hoy, para continuidad y crecimiento mañana en este medio cultural.

### 1. AUTORAS Y DRAMATURGAS.

Probablemente es el origen de todo, porque la persona que ama el teatro ya sea como medio de expresión, ya como forma de comunicación, fácilmente se ve atraída y tentada de acercarse más a una creación más real, así como al contacto con el público. En este sentido, las escritoras que acaban participando de su propia creación son numerosas, aunque también existe el camino inverso, que pudiera parecer más natural, el de la actriz o directora que acaba por escribir sus propios textos. La primera vía, parece haber agotado los nuevos círculos de la creación teatral, para ser reemplazada por mujeres que, antes que provenientes del mundo literario (o además de ello) proceden del teatro y, consiguen así imprimir un doble sello diferente a la hora de plasmar su propuesta. Me sorprende que, en ocasiones, sean las mujeres más jóvenes aquellas que cuentan con una mayor producción dramática o literaria, o las que se correspondan con textos de una seriedad y ámbito documental más elaborado. En este sentido, la burgalesa María Velasco González, a partir de su texto *Perros en danza (intrahistorias de la república y la guerra)* (Álvarez 2010), demuestra que la edad no es un límite para plasmar una propuesta históricamente bien construida, que se sale de lo establecido para reflejar una realidad bien documentada, sin necesidad de aburrir al público o de limitarse a la literalidad para narrar la guerra civil española y la postguerra. En este sentido, para la puesta en escena de la obra en la RESAD, la autora afirma que “*decidimos que no queríamos respetar el proceso de producción tradicional en el que el texto es la punta de lanza del montaje, o bien, todo surge a partir de la propuesta unidireccional del director*”. El resultado es un trabajo formidable que debiera apoyarse como modelo y como resultado. En el sentido creativo, María nos dice que “*a lo largo del siglo XX, se incidió en la diferencia entre literatura dramática y el teatro como hecho escénico. Yo apuesto por una hibridación de la palabra y la escena*”, y esta parece ser, precisamente, la línea de otras autoras que ven en esa hibridación que manifiesta María Velasco, un hecho indisociable, aunque no lo expresen en palabras, sino en resultados.

Joven y nueva en el ámbito de la autoría dramática es la sevillana Victoria Herrera, con un trabajo que entronca con la temática del anterior, a la vez que contrasta con el mismo en cuanto al tono más serio. No me cabe duda de que ambos trabajos

profundizan en las raíces históricas de un asunto, tan cercano a los hechos de esa guerra contra el fascismo, perdida en España en los años '30, que aquí protagonizan las presas del franquismo. La diferencia fundamental se encuentra en el tono en que expone Victoria su obra *Irredentas*, que refleja el fruto de un trabajo de investigación a partir de fuentes directas, lo que le permite tratar el tema en primera persona. La seriedad de ese trabajo facilita que se pongan más trabas a la distribución y puesta en marcha de su obra, lo que demuestra que, mientras nuestra sociedad ha madurado (tal y como ella esperaba), no todos los responsables institucionales lo han hecho, más allá de la propia farsa. La característica principal de esta dramaturga es afrontar las dificultades, empeñada en no abandonar su trabajo.

Para mí, una autora por excelencia es, sin duda, la uruguaya Denise Despeyroux, que se mueve esencialmente entre Barcelona y Madrid. En el Teatro LaGrada primero, y en la sala Cuarta Pared más tarde, donde tuve ocasión de asistir a *La muerte es lo de menos* (Castro 2009e), pero también de coincidir con ella y de tener acceso a varios de sus textos dramáticos, donde compruebo que una motivación diferente aporta un nuevo estilo dentro de lo absurdo, para hacer que el espectador decida si toma posición ante lo se le muestra, sin que sea preciso orientarle en el camino de ese proceso, sino en plena libertad ante lo que percibe. Para explicar este posicionamiento, la autora y dramaturga me expone la siguiente reflexión "*cuando un espectador va a ver una obra de teatro mía no tiene por qué interesarle lo que yo piense sobre nada en cuestión, lo único importante es que encuentre allí un mundo nuevo capaz de seducirlo y de hallar alguna resonancia en el suyo propio*". Así, Denise concibe el teatro como "territorio de libertad, de descubrimiento y de goce" en esos términos. Sus textos son un placer que engancha al lector (o al espectador), y en su lectura no es posible esconder la sonrisa o la risa durante la lectura de los mismos ante las situaciones que plantea, tan calcadas de la absurda realidad con que nos acosa en sus obras. Recomiendo leerla por la calle, para ser observado con recelo, como al uno de sus locos protagonistas.

Cierto aire de locura cotidiana rodea a Vanessa Palomo Llanos, otra autora y dramaturga, con la peculiaridad de escribir junto con las actrices de su compañía Pombo Teatro, o contar con su colaboración para crear los personajes a la hora de generar los textos. Todo comienza en una parodia de velocísimos sketches, en los que la autora explica que "*el tema sería crímenes en la vida cotidiana*", la idea inicial era de tres piezas teatrales cortas que luego se engranaron en una. La conexión del primer trabajo, *Matar x Matar* (Castro 2010g), con el teatro de Despeyroux se centra en lo absurdo de la realidad, una cuestión recurrente que podremos observar más tarde en los *Monstruos de Marina Wainer*. En un tono diferente, y siempre con toques de humor inteligente, la propia Vanessa crea por encargo *Cáscara Amarga* (Castro 2010h), una línea muy próxima a las mujeres (aunque dirigida a cualquier adulto con sentido de la crítica y

del humor), donde comparten protagonismo por igual la discriminación de género, la auto-represión, y ese cambio generacional, respecto a lo que se arrastra de un pasado reciente. El teatro de Vanessa y de Pombo Teatro intenta *“crear cosas originales y con puntos de vista nuevos, y siempre, aunque hablemos de cosas serias, con un toque de humor”*: hasta ahora lo consiguen, y mantienen sus obras en cartel durante meses.

En este mismo entorno, cerrando la línea del absurdo realista, tenemos a la argentina Marina Wainer, que no es ninguna novel en la autoría teatral, sino que cuenta con una muy extensa trayectoria en todos los aspectos artísticos del ámbito teatral, y con una obra muy ligada al teatro sobre mujeres, cuestión que no sólo no la limita, sino que parece darle alas para abarcar todo tipo de aspectos que implican solidaridad en el último trabajo escrito y dirigido por ella, bajo el nombre de *Monstruos*, producido por la sala Pradillo en el verano de 2010, obra en la que podemos contemplar todo tipo de seres aberrantes de nuestra sociedad, (anticipa Marina: *“los personajes reales les parecerán ficción...y la ficción, tan real que aunque lleve una corona creerán haberla visto en la fila del mercado”*) incluyendo entre ellos, a quienes contemplan el maltrato a las mujeres, o a los mismos espectadores, que pueden ser parte de esos monstruos en la forma de mirar y de comprender algunas de las escenas. Más allá de su grandísimo sentido de la observación y del humor con que se desarrolla, es una obra transformadora de quien la ve, pero también de sus intérpretes a través de los ojos del público. La propuesta de la autora es la siguiente: *“riámonos de ellos como ellos tantas veces, se han reído de nosotros; demos con la risa en sus narices”*. El formato cercano al cabaret, y rayano en la realidad consigue atrapar para el público elementos de nuestro entorno cotidiano, transformándolo en sorpresa. Como contraste, este trabajo llega apenas pocos meses después de *El cuerpo deshabitado*, con otro enfoque en el que, no deja de tratar de plasmar la concepción esa realidad desde otros puntos de vista.

En un entorno bien distinto encontraremos a Rocío Mostaza, con la que inicio un recorrido más complicado, como es el llamado teatro para todos los públicos, es decir, el que abre el teatro a la infancia. Y creo que es el más complicado de los ámbitos de trabajo, porque su público no tiene límites. En este entorno, la actriz y dramaturga elige un tema duro, ya que hablar a la infancia desde la visión de un niño, requiere de posiciones arriesgadas, especialmente cuando se trata de conducir el argumento por la vía del compromiso social, en el que se abarcan las diferencias económicas, las diferencias culturales o cómo tratar de evitar las discriminaciones a unos seres humanos respecto a otros. Así, este trabajo con el título de *El Lazarillo ¡Un niño de mundo!* (González 2008), reúne a Raquel Mesa, Nuria Pascual, Claudia García y Susi Posilio (y a dos músicos en escena), juega a intercambiar el personaje de Lázaro entre las actrices, mientras mueve el foco entre las adultas y el pícaro inocente, como una moviola de tiempo, con protagonistas de otro género.



Milagro Lalli, además de su dualidad danza-teatro, ejerce la labor docente, y ante el desafío de la sala Cuarta Pared, para realizar un montaje propio dirigido a la infancia, se compromete a *“seguir siendo fiel al código de comunicación que a mí me interesa, y no subestimar la capacidad intelectual de los niños”*. Al tratar su creación desde lo teatral para abordar luego la parte de movimiento con actores que no son bailarines, Milagro me señala que no puede afirmar *“que se encare desde la danza o el teatro. Personalmente es algo que cada vez, pienso menos, yo hablo de un trabajo plástico, en todas sus formas”*. Así da el primer paso para generar un trabajo como *¡Vaya Regalo!*

Dentro de un realismo crítico cercano al de María Velasco, pero en otro formato, podemos englobar otro tipo de la obra *Lo he visto en la tele, entonces será verdad...*, de Marta del Puerto, en el cual por medio de la crítica humorística, inteligente, mordaz a veces, más inocente otras, diseña un panorama que recoge casi todo nuestro entorno sociopolítico, primera obra larga que escribe la autora tras varios relatos. La autora escribe y realiza trabajos de interpretación desde que hace años abandonara su profesión de ingeniería para dedicarse a su auténtica vocación, que es la escena. El hecho de que su trabajo artístico en la compañía Desheredadas sea exclusivamente con mujeres, no tiene un motivo tangible, sino que, para ella *“es una decisión instintiva o intuitiva”*, pero sea como sea, el resultado es muy bueno y muestra gran adaptabilidad al momento, el lugar y el tipo de público, con una evolución consciente en el tiempo.

Marina Muñoz, que además de escribir textos teatrales, es actriz y productora de otras obras, plantea algo cercano a muchas de las mujeres de las que trato en este artículo: la necesidad de divertirse en su trabajo, como valor añadido a la necesidad del teatro. En sus propias palabras, *“trato divertirme, permanecer sobre el escenario todo lo que pueda, avanzar y jugar y ‘confeccionarme’ los personajes que me apetece hacer”*. Tras verla por primera vez en *Titanias*, un trabajo escrito e interpretado por la propia Marina y por Vicky Castillo, he asistido a otros trabajos en los que participa como actriz. En esa obra, que trata en tono de humor la discriminación de las mujeres por su elección como lesbianas, ella se siente muy satisfecha, porque el cambio de tono respecto de otros trabajos en los que había participado, le ha facilitado acceder a papeles más *“alocados, histriónicos, inconscientes, inocentes”*. En cuanto a la creación de sus obras, afirma que lo hace en buena medida porque *“al escribir los textos imaginas cuál es el personaje que quieres hacer”*.

## 2. EN COMPAÑÍAS DE MUJERES.

Por lo que he podido extraer de las entrevistas o el intercambio de información con las protagonistas, formar una compañía en la que todas o prácticamente todas las integrantes sean mujeres, no es algo intencionado, sino que surge así y, si funciona, se perpetúa. En muchos casos, los resultados son buenos, como por ejemplo en La

Xirgu IndieAir, integrada por Carmen Del Conte, Ana Astorga, Ana Adams y Patricia Jordá y que surge en 2008 y *“que aboga por la iniciativa personal y la autogestión como fórmula de trabajo”* en este sentido, me señalan que su *“objetivo es lograr un medio que nos permita el desarrollo de la creatividad y la fantasía, manteniendo una actitud crítica y de denuncia con el sistema que nos acoge y nos coarta”*, y añaden que desde sus inicios querían *“hacer un teatro sobre la mujer, la ansiedad, las exigencias de ésta, la obligación que impone la sociedad de que seamos buenas profesionales, físicamente bellas, siempre arregladas, buenas madres, cuidemos del hogar, constantes exigencias estéticas en revistas, televisión... Queríamos hacer un teatro que criticara esta situación”*. Así es como se muestran en *Le Petit Cabaret des horreurs et des perversions*, tal y como señalo en un artículo de principios de 2010. El público debe saber *“apreciar los puntos de sentido crítico que se introducen en cada una de las historias, que seguramente es una de las principales finalidades del texto y del montaje, más allá del puro entretenimiento, y que, seguramente, sus autoras sabrán agradecerlo en quienes así lo comprendan”* (Castro 2010a). Precisamente este trabajo es el que me hace consciente de la actualidad de la mujer en el teatro, en una sensación que venía percibiendo desde hacía tiempo, pero que en ese mismo momento quise constatar. Su segundo trabajo, *Mise en Scène*, una profunda crítica al entorno que viven las protagonistas de series televisivas, posee un carácter diferente, y sin embargo saben darle raíces comunes, mostrando al público que poseen un estilo definido. Por su parte, *Pombo Teatro* es una compañía en la que tres actrices y una dramaturga, desarrollan trabajos muy cercanos a las mujeres con un mensaje que muchos varones debieran ver y ser capaces de interiorizar. Vanessa Palomo como dramaturga y directora, Pili Palomo, Laura Garmo y Paloma del Campo como actrices, son el núcleo escénico de la compañía, que interpreta sus propios trabajos, en los que podemos ver *Matar x Matar*, y *Cáscara amarga*, dos trabajos que comentamos en el apartado de Autoras y dramaturgas. En esta compañía prima el humor, tras el que subyace la crítica salvaje a determinadas actitudes, que provienen en un caso de la violencia personal y cotidiana, pero también abarcan la discriminación sexual y la marginación de las mujeres en su elección, desde la situación que tres mujeres de distinta edad y posición, sufren ante su opción como lesbianas, ante el punto de mira en su respectiva situación social y educacional. *Desheredadas Teatro* es la compañía por la que más mujeres han pasado como integrantes: Aida Rivas, Lucía Piquero, Gloria March, Camila Redondo, Carolina Peinado, Carol Nere Rodríguez, Sara Villanueva y Marta del Puerto. Ésta última, Marta, es impulsora desde el inicio de la compañía, y dramaturga de la obra que vienen representando desde junio de 2009 *Lo he visto en la tele*, entonces será verdad... En cuanto a su forma de entender el trabajo, Marta me explica que para ellas *“el teatro es algo que debe mantenerse vivo en cada función, a pesar de la repetición. Para mantenerlo vivo hay que construir algo nuevo cada vez que nos subimos a un escenario, hay que “volver a empezar”*. El espíritu crítico y de denuncia consiguen dar

actualidad y revitalizar una serie de planteamientos que el espectador debe analizar en su entorno, sacando sus propias conclusiones. El estilo de su trabajo se puede poner a caballo entre el cabaret de La Xirgu, aunque menos clásico, y el de los sketches de Pombo Teatro, pero con un estilo que profundiza más en los temas tratados. No todo es humor en su trabajo, pero sí se muestra como un eje conductor importante. Clownas, compañía de payasas, ofrece un formato muy distinto de las anteriores. El clown es uno de los estilos que se sale del resto de los formatos teatrales más convencionales, aunque desde hace décadas, viene calando en los demás, de manera que éstos recogen las aportaciones del nuevo payaso a modo de innovaciones adecuadas a otras ofertas. Este grupo de mujeres, compuesto por Ana Serzo, Mireya Castizo, Elisa Niño, Ruth Franganillo y Valentina Bassi, por medio de la dirección de Joaco Martín, ofrecen desde 2007 un conjunto de espectáculos individuales, en los que “cinco mujeres de nariz roja, a través de situaciones cotidianas, o no tanto, nos muestran sus emociones a corazón abierto, nos cuentan sus pequeñas y grandes historias, y nos regalan lo mejor y lo peor de sí mismas” (Clownas 2010). Las participantes en la compañía, que tienen diversos orígenes de la geografía internacional, cuentan con espectáculos consecutivos, interaccionando tan solo en los interludios y cambios de escenario. No actúan todas en cada función, sino que se reparten a fin de que no dure más de 60’ en total. La realidad y la ficción son tratadas en cada uno de sus espectáculos, mezclando ambas cosas de la manera más natural e hilarante. Casualmente, Elisa Niño, integrante de las Clownas, pertenece también a la compañía Dale que Dale Teatro, un equipo formado por cuatro actrices, para las que una dramaturga, Blanca Suñén, crea sus dramaturgias de acuerdo con las actrices en un trabajo de equipo en el que, si bien es ella la encargada de poner la carne en el asador de las letras, el intercambio entre las partes, no sólo es previo, sino que continúa una vez la obra ya está en marcha. En una entrevista realizada a la compañía (Castro 2010e), Isabel Romero de León dice *“casi todas las obras están escritas por hombres y para hombres. Pero hay buenísimas dramaturgas mujeres, sobre todo a partir del siglo XX, y conocemos a muchas. Pero están dando un punto de vista diferente, sencillamente, porque antes no podían. Así que de lo que hablan es distinto”*, afirman que no pretenden dirigirse a mujeres, y Analía Tarrío-Lemos dice *“reivindicamos el papel de la mujer en cuanto a salir de esos clichés en que nos han encasillado y decir que las cosas no son así”*. De quienes he entrevistado en estos años, ellas son de las más abiertamente críticas, de manera que Carmen Vera afirma que *“en este país no existe una cultura teatral, ni de danza, ni de muchas cosas en general [...] hay programadores que te programan y luego te vetan bolos, porque cuando comprenden lo que estás diciendo, no interesa. Porque el teatro aún tiene mucho poder”*. Por su parte, Elisa Niño dice que *“lo que te tienes que buscar es cómo no dejar de contar y hacer lo que haces, ver de qué modo llegar. Es también nuestra función”*. Su trabajo colectivo del año pasado lleva por título *No hay perdiz en el menú*, donde las clásicas princesas de los cuentos de hadas, rompen los esquemas para hacer pensar sobre lo

que han representado y representan en la cultura universal, así como en la incultura de la discriminación. Cada una de ellas lleva otros proyectos teatrales aparte, además de dedicarse a la enseñanza teatral, pero esta asociación ha tenido un excelente resultado, muy recomendable.

Muchas mujeres se han adentrado en el género unipersonal, más sencillo de promocionar, por cuanto que precisa de pocos medios y se ha adaptado a los cafés con espectáculo, tan proliferantes. Pese a lo que parece, no es un género sencillo, porque si no innovas respecto a otros actores, acabas por ser uno más que se diluye en la larga lista. Tenemos autoras como de Victoria Siedlecki, con sus Relatos eróticos, que se mueve entre lo humorístico y lo sensual o la Leona de María Miguel, más autobiográfico, y siempre con humor. De entre todo lo visto, destaco a Ester Bellver, actriz que ha pasado por todos los formatos y las más grandes compañías de este país, desde el teatro clásico hasta el moderno, con el CDN, y la CNTC. A veces las dificultades de la profesión y la necesidad de avanzar hacia otros caminos, hacen tomar senderos no imaginados, como es el caso de su protAgonizo, una obra al estilo monólogo, en el que convierte su propia biografía casi en un diálogo consigo misma, siendo el público su otro yo, que la escucha, la analiza y la comprende o no, ya sea en los aciertos como en los errores. Me quedo con lo que fue el titular que puse a este trabajo "*texto valiente y gran interpretación*" (Castro 2009d), porque se corresponde con el personaje, que es la persona que desnuda en escena de principio a fin, su cuerpo y su vida con el pudor que todos podemos tener, pero con la decisión de quien sabe lo que quiere y debe llevar a cabo. El éxito de este trabajo no estaba en la agenda, y comienza como una necesidad de escribir por parte de su autora y protagonista, para irse convirtiendo a lo largo de unos meses, en lo que es ahora y llevamos presenciando desde hace un año en las salas madrileñas (Montacargas, Triángulo) pero también en otras de otras ciudades españolas, sin interrupción.

### 3. LOS FORMATOS DANZA Y TEATRO DANZA.

La danza es la hermana maltratada de las artes escénicas, salvo cuando se trata de un gran ballet ruso, de compañías de danza clásica o similar. A ojos del público, la danza contemporánea ha sido considerada un género colateral que, salvo en sus ciclos específicos, no tiene especial interés en los circuitos escénicos. Poco a poco me ha ido conquistando, transmitiéndome unos contenidos que convierten los diferentes estilos de lo que voy conociendo (principalmente dentro de los trabajos que se generan en Madrid), en un aspecto de sumo interés, incluso necesario por sí solo o combinado con una acción más teatral. El abanico de expresión abarcable por la danza no tiene límites. Roto el círculo exclusivo de la danza clásica, es posible apreciar nuevos y diferentes valores que creo, merecen ser destacados en el panorama actual. No se trata de

desprecio por la danza clásica, que tengo la oportunidad de seguir ocasionalmente en algunos grandes teatros comerciales, sino del sentido del formato y la innovación que supone la contemporánea en las salas alternativas, pero también de casos como el del flamenco. Es destacable que en Madrid existan diferentes eventos anuales dedicados a la danza, que se mueven en las salas alternativas. Entre ellos quiero destacar un evento pequeño (en cuanto a duración y presupuesto), como es el Festival Internacional de Danza Miradas al Cuerpo, ideado hace más de tres años por la bailarina y profesora Maite Larrañeta, y que este año ha cumplido su tercera edición en el Teatro LaGrada (otra de las excelentes salas alternativas del entorno del barrio de Embajadores). A lo largo de cada convocatoria, distintas profesionales de la danza exponen un trabajo o conjunto de trabajos, sea de manera individual o colectiva, cambiando de coreografía y de protagonistas cada semana a lo largo del mes de septiembre y parte de octubre. En los dos últimos años he podido tener la inmersión en este festival con gente como Leilani Weis, con su trabajo homenaje a Salvador Allende y a lo sufrido por los chilenos durante la dictadura, por medio de su trabajo titulado *La aparecida*, o con Mar López y Anuska Alonso en su estilo contact danza que muestran en *A 2 centímetros del suelo*. A Diana Bonilla y Ana Sánchez Couso en un estilo de improvisación que se recoge en su trabajo *Duet*. En el caso de la muestra de este año (aún no finalizada al escribir este texto), soy capaz de sorprenderme con el trabajo de María Cruz Planchuelo, que bajo el título de *El Telar de ...Durga Gea Danu...*, transmite la esencia de “ese telar de la diosa tríada entre la oriental Durga, la madre griega Gea o la irlandesa Danu, que quedará a disposición del observador al final del trabajo, generando incluso un punto de impresión en la diosa-mujer, que en el fondo es algo reflejo de la parodia del imposible dios trino de la mitología católica, o del conjunto de las tres mitologías monoteístas modernas, en ninguna de las cuales se contempla a la mujer salvo como reproductora servil” (laRepúblicaCultural (Especial, compendio de artículos) 2010), como recojo en su momento en la reseña a propósito de la obra. Aunque hay más en este festival, quiero destacar el trabajo de Maryluz Arcas, que junto a Koke Armero desarrolla un trabajo sugerente en *El monstruo de las dos espaldas*, paralelismo entre el nacimiento, crecimiento, desarrollo y muerte de un ser humano con respecto de una relación, que sigue los mismos pasos, desde el nacimiento a las consecuencias de la pérdida. Maite Larrañeta como organizadora de este festival, merece mención también por su trabajo en el montaje *¿Qué harías tú si fueras Medea?* (Castro 2009a), donde en formato danza ofrece una visión (basada en la Medea de Christa Wolf) que plantea mirar con los ojos de ver a una mujer actual, como alternativa a la tradición de Medea y Jasón. Un trabajo sumamente interesante, ya sea por el planteamiento, como por el diseño y la ejecución, que rompe algunas barreras entre lo clásico y lo actual sin juicios de valor preestablecidos.

El flamenco, siempre relegado a pequeños espacios, con el significado del tablao, y el entorno que proporciona el significado de sus orígenes, con el tiempo sufrió una

transformación en gran espectáculo trasladado a los grandes teatros como hecho comercial. Hoy día, otras formas del flamenco surgen en Madrid, que no ha dejado de ser un centro neurálgico para este género, en la música, el canto o la danza. Se me hace imprescindible citar a un jovencísimo personaje que, pese a sus apenas 21 años, viene poniendo en marcha montajes desde que contaba con una edad de 9. Hablo de Selene Muñoz, un hecho curioso que, proveniente de padre sevillano y madre danesa, se inició en la danza desde muy corta edad, para volcarse de lleno en el flamenco casi desde el primer momento. Su capacidad para absorber, transformar y transmitir lo procesado, la convierte en el gran fenómeno de ese baile flamenco, donde la parte de fusión tiene su peso, y el fruto de la improvisación ofrece el resultado que pretende Selene. En sus propias palabras: *“transmitir a la gente y que no hagamos algo puramente estético, o sólo físico o musical, sino que todo tenga un ‘por qué’, que sea un conjunto de emociones, de estética y de muchas cosas”* (Castro 2010q). Dos montajes a destacar son *Con los cinco sentidos* (Gigosos 2008), con varios años de giras, y el reciente *Cartas de amor* (Castro 2010ñ), con un estilo que conjuga lo teatral y la danza de base flamenca, y al que acopla otros estilos.

#### 4. LA ENSEÑANZA NO FORMAL EN EL TEATRO.

Parte fundamental del teatro que vivimos en la ciudad de Madrid, es resultado del trabajo de muchas personas dedicadas a la preparación o a la especialización de quienes luego posibilitan la ejecución de esa labor frente al público. Si bien tenemos por una parte la educación formal de un centro de formación reglada (en este caso la RESAD), numerosas personas de este entorno opinan que, si bien la formación oficial es muy completa, en ciertos aspectos no proporciona la salida deseada, o bien se ha quedado obsoleta en otros aspectos. Sin profundizar en el acierto de quienes afirman o niegan estos términos, estoy en condiciones de asegurar que una gran parte de la formación artística se mueve fuera de dicho centro. Prácticamente, cada sala es un centro de formación, de manera que algunos cubren más y otros menos tipos de especialidad (y con mayor o menor eficacia). La lista sería larga, y quiero citar a algunas de las mismas, con las que he podido tratar, o a cuyos resultados he accedido de alguna manera. Maite Larrañeta, profesora del Conservatorio Superior de Danza “María de Ávila”, y también en la escuela del Teatro Lagrada, plantea que *“hay tres aspectos que considero fundamentales para la formación de un intérprete de danza: la exploración, la capacidad de análisis y la práctica escénica”*. En el desarrollo de estas tres claves, converge con otras formadoras, al afirmar *“no deben dejarse las presentaciones únicamente para un examen o evaluación, debe ser algo mucho más cotidiano. Así el intérprete aprende sobre las tablas a comunicarse con el público y el coreógrafo tiene ocasión de ver si funcionan o no sus*



*propuestas*”, y esto es precisamente lo que proporciona un mayor impulso y sentido a las escuelas de cada sala teatral.

La mexicana Angélica Briseño, afincada en Madrid y que imparte su docencia en La Usina, dentro del ámbito de Entrenamiento e Investigación de la Voz, asegura que se dedica a ello *“para enseñar, porque no consigo otra forma de enseñar que no sea aprendiendo. Me descubro muchísimas cosas enseñando”*, y en su materia, vuelca su línea de enseñanza en *“el trabajo de encontrar tu cuerpo y tu voz como una misma cosa, de ver otras posibilidades en lo creativo, que no tiene que ser la historia, o lo que cuenta o lo que se escucha bien, o los gorgoritos,... sino trabajar desde la desestructuración, el rompimiento, la no-lógica, la fantasía, el juego...”* (Castro 2010r).

Ya citaba a Selene Muñoz que a sus 21 años, lleva varios de ellos dedicada a la docencia que valora casi tan importante como la investigación, al igual que Maite Larrañeta, y como la danza a la que se dedica. No obstante, puesta a optar se decanta por *“bailar, porque mucha gente también aprende viendo, pero sobre todo, porque es el momento en que puedes hacer algo que transmites”*. Selene imparte clases en el centro Amor de Dios, pero también cursos y seminarios en otras capitales europeas, además de su reciente paso por Japón.

Rocío Mostaza, aborda otro tipo de enseñanza, dirigida a los más jóvenes, que en sus inicios se enfocó al trabajo en zonas deprimidas de Madrid, en programas de animación a la lectura y de igualdad y cree que *“hay que tocar a la sociedad para que vaya cambiando sus malos hábitos, pero donde está la pureza es en la infancia, y si ésta lleva una educación potente, será una sociedad fuerte”*. También basa sus métodos de trabajo en la investigación, pero su característica principal en la formación, consiste en orientar cada uno de los caracteres de los niños, mediante un trabajo en grupo en el que evita los protagonistas principales que destacan frente a otros, pero recalca que investiga junto con sus alumnos, aprendiendo de ellos y de sus resultados.

Los resultados del trabajo de la profesora de origen argentino Milagro Lalli, docente en la sala Cuarta Pared, me llevaron a indagar sobre algunos aspectos referentes al mismo tras ver el montaje de ¡Vaya Regalo!, obra para todos los públicos con la dualidad de la base teatral y la de la danza. Como profesora de movimientos, me señala que *“intento que el trabajo del cuerpo no se estanque solo en lo físico, sino en establecer vínculos con otras áreas artísticas que despierten y motiven el trabajo dando mucha libertad a los intérpretes. Más allá del trabajo consciente referente al cuerpo, existe una estimulación continua impulsada por la música, los sonidos, la pintura, la escultura, el texto y la imagen. Me parece necesario estimular a la gente y abrir las perspectivas a otros campos artísticos para enriquecer su mundo intelectual y con ello el creativo”*. No es casual el resultado que puede apreciarse claramente en este trabajo escénico, tal y como veremos.

## 5. TEATRO FAMILIAR O PARA NIÑOS.

En este apartado encontramos dos líneas principales paralelas, consistentes en un teatro de mayor profundidad y otro más ligero. Ambos contemplan una función educativa, así como la del entretenimiento y la diversión, ya que de otra manera, sería casi imposible captar la atención del público más joven. Al margen de estas dos líneas, existe un sinfín de matices que utilizan las compañías que se dedican a ello, pero quiero recalcar que este ámbito escénico se caracteriza por estar más poblado de mujeres que el teatro para adultos y muchas compañías se componen de mujeres en su mayoría o en la totalidad. Por ejemplo, la compañía Los Gorriones, que dirige Enara Navarro, en la que trabajos como *Un paseo por el mar*, *Aqua*, *1, 2, 3 imagina* o *La lavadora Dora*, se dirigen a un público eminentemente de corta edad, con trabajos de su propia creación en los que usan siempre un fondo de guiñol con mayor o menor peso en la parte interpretativa, ya que puede servir de apoyo o constituir hasta el 50% de la función, compartiendo escena con alguna de las actrices y volcando su propio saber hacer, que consigue que desde el primer instante salten de sus asientos y participen en la obra, sin necesidad de mucha más motivación. Estos trabajos siempre cuentan con un trasfondo educativo, pero también con algún mensaje social que niños y niñas captan de manera natural y, como señalaba en su momento, el público más pequeño participa *“desde el primer momento, como si les hubiesen puesto un resorte en el culo antes de empezar. Con canciones y juegos, algunos suben al escenario sin miedo [...] Nunca seré capaz de comprender (como adulto), qué mueve a niños y niñas ante una obra de teatro, a interactuar sin necesidad de que se les diga nada”* (Castro 2010d). La compañía Creaciones Colectivas, que dirige Rocío Mostaza (ya citada) junto a las otras actrices de la compañía ofrece en su obra *El Lazarillo ¡Un niño de mundo!* una visión alternativa del personaje, permitiéndose introducir connotaciones sociales actuales, sobre la marginación y la discriminación. El trabajo de Milagro Lalli y la compañía Cuarta Pared *¡Vaya Regalo!*, de gran plasticidad en formas, movimientos, intérpretes, escenario y colorido, consigue llegar en el doble formato de la danza y el teatro a públicos de cualquier edad. Como reseñé en su día, creo que se trata de *“un trabajo muy físico mezclado con música y textos rimados, de un nivel tan sencillo como complejo se quiera ver, pero con una gran expresividad, en la que han sabido encajar muy bien el lenguaje de personitas mayores que tienen [los pequeños] cuando ponen pose de seriedad, cuando quieren algo, o cuando aseguran alguna ‘verdad innegable’”* (Castro 2010i). Simplemente han sabido generar el ambiente adecuado, engranar las piezas de danza, teatro y escenografía, con el contenido y los objetivos del trabajo original, consiguiendo algo que ofrecer tanto a niños como a adultos. Su autora afirma que *“mi objetivo fue seguir siendo fiel al código de comunicación que a mí me interesa y no subestimar la capacidad intelectual de los niños”*, ya que para ella se trata de *“un público muy sincero y sin complejos en la respuesta, inteligente y también vulnerable”*.



Creo que es interesante estar atentos a una compañía tan joven como la Merendarte, y a su primer trabajo *La merienda de los locos*, basada en un análisis de la Alicia de Lewis Carroll, y que cuenta con una gran profundidad que alcanza a los más pequeños, pero también a los adultos, y en la que sus tres actrices Pau López-Bravo, Laura de la Paz Rico y Sol Romero, (junto a Mario Núñez Ronda en el papel del Sombrerero) hacen un gran papel, especialmente Sol Romero, interpretando a una enloquecida y pérfida liebre. No quiero olvidarme de citar a Teatro Porsiacaso (con Pilar Gil, Iratxe Gallardo, Zoe Sepúlveda), compañía a la que pude ver hace unos años, con su obra *La niña invisible*, de Rita Siriaka, trabajo muy volcado en el tema de la xenofobia, las fronteras y la exclusión social, con la que llevan a cabo una gran labor educativa, además de resultar una gran provocación para el público infantil.

## **6. LAS SALAS TEATRALES.**

Una de las apuestas más interesantes de la escena madrileña viene marcada por la creación de las salas alternativas. Actualmente, la denominación se va transformando en el de salas de pequeño formato, por cuanto que algunas pretenden identificarse como “algo opcional” a otros teatros, sino como una diferenciación de esos grandes teatros comerciales, cada vez con mayor concentración empresarial, y orientados a una opción volcada más en el entretenimiento basado en el glamour, en tanto que las alternativas se centran más en la creatividad cultural teatral (nunca exenta del carácter de espectáculo que entretiene e interesa, y que está al alcance de todo aquel al que le gusta el teatro). Sería preciso un largo recorrido por las distintas salas alternativas madrileñas, que poco a poco vengo realizando desde hace unos meses, recogiendo las peculiaridades más inmediatas de cada una, mediante entrevista a sus director@s y programador@s, trabajo que en poco tiempo se verá concluido en su primera fase, a fin de poder profundizar después en otros aspectos referentes a detalles más específicos de actividades relacionadas con las salas. Lo fundamental es que estos espacios constituyen el soporte para la actividad más efervescente de la escena madrileña y que, de no existir, sería preciso inventar, ya que de otra manera no habría espacio para las decenas de compañías que se mueven por la escena de esta ciudad. Una cuestión de importancia a reseñar es que la gestión teatral en las salas alternativas demuestra en muchos casos, que la mano de las mujeres proporciona un toque especial y esencial para esa vida que se maneja en su interior. Contamos con salas dirigidas y gestionadas por mujeres, como es el caso de la sala Liberarte, ubicada en el barrio de Tetuán, y más alejada del núcleo teatral habitual. Dirigida y gestionada por Yolanda L. García, que lleva al frente de la misma y de su programación prácticamente tres años, e incluye una escuela teatral, que ella misma dirige. Cuenta con un reducido grupo de trabajadoras, y su programación tiene una vertiente que se inclina especialmente al teatro para la

infancia (con producciones y coproducciones propias), pero también gestiona una programación de adultos vinculada en su mayor parte al teatro contemporáneo como sala que se encuentra más alejada del centro urbano, y sin otros espacios teatrales en su entorno, ve dificultada la difusión de sus actividades, y es aquí donde se puede comprobar que un entorno más diverso, potencia la gestión cultural, pero además Liberarte se enfrenta a un entorno más impenetrable para el teatro en sala. un caso similar, es la sala El Montacargas, ubicada al otro lado del río Manzanares y que con casi dos décadas de existencia, es una de las veteranas en el espacio teatral alternativo. La programación de este teatro corre a cargo de Aurora Navarro, creadora de la misma junto con Manuel Fernández, así como de la compañía del mismo nombre, que supera las dos décadas de actividad escénica. Una de las especialidades de la programación que elabora Aurora consiste en la organización de ciclos, como el Clown, festival que ha durado 14 años hasta que la administración madrileña le cortó la subvención. También cuenta con un ciclo anual dedicado a la mujer entre marzo y abril, y otro de creadores del espacio madrileño, denominado MATEM. Como en todas las salas pequeñas, la vida de El Montacargas no ha sido fácil, pero tiene el hándicap añadido de su ubicación en un barrio obrero del extrarradio fluvial, aunque es un edificio con un gran encanto y donde las tres trabajadoras de la sala (además de Aurora y Manuel) proporcionan una atención muy profesional, dentro de un ambiente que se respira (y es) familiar. Plot Point es un espacio peculiar que, como muchas salas surge de la necesidad de una compañía teatral. Su directora de programación, Marina Skell, es también autora de algunas de las primeras obras de la compañía, con la peculiaridad de que, pese a no ser intencionado, ha devenido en un lugar donde hay cierta preeminencia por el teatro hecho por mujeres (que no para mujeres), de forma que diversas compañías de peso femenino, aparte de la de la propia sala, recalcan en este espacio de escenario diminuto, en la medida de las posibilidades. En un estilo muy cabaret en cuanto a su distribución, permite, sobre todo, dar a estudiantes de su escuela la posibilidad de estrenar o ensayar sus trabajos, subiéndose a escena varias veces durante su formación. Nudo Teatro, una sala muy reciente, se inserta en un nuevo entorno que ellos han contribuido a crear en la calle de La Palma, donde varios locales asocian sus esfuerzos para impulsar una oferta teatral y cultural amplia. Cuenta con dos socios y dos socias, con distinta vinculación profesional al teatro, como son la interpretación, la escenografía arquitectónica o las artes plásticas. Son Eva Caballero, Viviana Vasco, Ángel Málaga y Doriam Sojo, quienes mantienen ese pulso sostenido de los comienzos de un espacio teatral que, con medios realmente precarios, han querido apostar por la difusión en todo el entorno del barrio de Malasaña. Otros lugares con más experiencia o más recientes, y de distintas características, entre ellos la sala siempre presente Pradillo, donde el espacio mujer es destacado en su gestión y en su programación; por supuesto el teatro LaGrada, en el entorno del barrio de Embajadores, al igual que la

joven sala La Usina, donde veremos a Angélica Briseño entre las docentes de teatro, o Tarambana, en Carabanchel la parte más alejada respecto a las salas alternativas. Otras más diminutas como la Escalera de Jacob, y algunas con programación más específica como Espacio DT (también del núcleo más veterano de estas salas), o la sala TIS, en el entorno Lavapiés. Todo ello merece el estudio aparte que está pendiente de publicación definitiva en estos momentos, con un trabajo de investigación avanzado y muy extenso.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Álvarez, J., "Perros en danza: ¡Mientras en España siga reinando dios, no habrá república posible!". *laRepúblicaCultural*. Edita: *laRepúblicaCultural.es*. Internet 25-06-10. <http://www.larepublicacultural.es/article2909.html>
- Bellver, E., *protAgonizo*, Madrid, ROTURA, 2010
- Castro, J., "La niña invisible pasó por el teatro de Montánchez en su tercera edición". *laRepúblicaCultural*. Edita: *laRepúblicaCultural.es*. Internet 4-09-08. <http://www.larepublicacultural.es/article1001.html>
- Castro, J., "Una Medea fuera de la tradición y en formato danza, de la mano de Maite Larrañeta". *laRepúblicaCultural*. Edita: *laRepúblicaCultural.es*. Internet 15-07-09a. <http://www.larepublicacultural.es/article1870.html>
- Castro, J., "Maite Larrañeta: 'lo realmente alternativo se gesta en las trastiendas de escuelas, centros culturales, espacios de ensayos'". *laRepúblicaCultural*. Edita: *laRepúblicaCultural.es*. Internet 22-07-09b. <http://www.larepublicacultural.es/article1891.html>
- Castro, J., "No hay perdiz en el menú: princesas sin príncipe salvan princesas de caer en la trampa". *laRepúblicaCultural*. Edita: *laRepúblicaCultural.es*. Internet 18-11-09c. <http://www.larepublicacultural.es/article2192.html>
- Castro, J., "Ester Bellver pone en escena *protAgonizo*, texto valiente y gran interpretación". *laRepúblicaCultural*. Edita: *laRepúblicaCultural.es*. Internet 22-11-09d. <http://www.larepublicacultural.es/article2210.html>
- Castro, J., "Si la iglesia anda por medio, La muerte es lo de menos". *laRepúblicaCultural*. Edita: *laRepúblicaCultural.es*. Internet 24-07-09e. <http://www.larepublicacultural.es/article3193.html>
- Castro, J., "El complejo arte del cabaret y la divertida sencillez de sus integrantes, en *Le Petit Cabaret des Horreurs et des Perversions*". *laRepúblicaCultural*. Edita: *laRepúblicaCultural.es*. Internet 10-01-10a. <http://www.larepublicacultural.es/article2338.html>

- Castro, J., "Ester Bellver: 'la cultura está muy "valorada", hay importantes marcas que lavan su cara promocionando eventos culturales'". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 10-01-10b. <http://www.larepublicacultural.es/article2339.html>
- Castro, J., "Clownas Revolution, cinco espectáculos en uno: Humor y furor". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 25-01-10c. <http://www.larepublicacultural.es/article2376.html>
- Castro, J., "El mensaje constructivo de Un paseo por el mar". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 08-02-10d. <http://www.larepublicacultural.es/article2434.html>
- Castro, J., "Dale Que Dale Teatro: 'Reivindicamos el papel de la mujer para salir de los clichés en que nos han encasillado, pero no nos dirigimos sólo a mujeres'". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 22-02-10e. <http://www.larepublicacultural.es/article2489.html>
- Castro, J., "Un bosque y la imaginación motivos para los peques en 1, 2, 3... Imagina". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 23-02-10f. <http://www.larepublicacultural.es/article2491.html>
- Castro, J., "Matar por matar en clave de humor, hasta morir de la risa". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 28-02-10g. <http://www.larepublicacultural.es/article2512.html>
- Castro, J., "Cualquier definición es buena para la Cáscara amarga de Pombo Teatro". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 18-03-10h. <http://www.larepublicacultural.es/article2576.html>
- Castro, J., "La discriminación sexual, a través de enredos sencillos, en Titanias". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 23-03-10i. <http://www.larepublicacultural.es/article2593.html>
- Castro, J., "Un divertido ejercicio de responsabilidad en ¡Vaya regalo!". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 16-04-10j. <http://www.larepublicacultural.es/article2677.html>
- Castro, J., "Si no han visto a Desheredadas Teatro, aún no han visto todo". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 19-05-10k. <http://www.larepublicacultural.es/article2793.html>
- Castro, J., "El deseo se disfraza de Premonición". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 10-06-10l. <http://www.larepublicacultural.es/article2868.html>

- Castro, J., "Un extenso catálogo de perversos en el cabaret de los Monstruos". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 09-07-10m. <http://www.larepublicacultural.es/article2973.html>
- Castro, J., "Del cabaret a la serie televisiva, con Mise en Sène de La Xirgu". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 26-07-10n. <http://www.larepublicacultural.es/article3047.html>
- Castro, J., "Del flamenco al rock clásico con las Cartas de amor de Selene Muñoz". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 12-08-10ñ. <http://www.larepublicacultural.es/article3089.html>
- Castro, J., "Teatro LaGrada: 'en nuestra dimensión, tenemos algún grado de libertad más que las salas comerciales'". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 19-07-10o. <http://www.larepublicacultural.es/article3020.html>
- Castro, J., "Cuarta Pared: 'queremos hacer un teatro que no sea parte de la cultura del ocio, sino que trascienda'". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 17-08-10p. <http://www.larepublicacultural.es/article3102.html>
- Castro, J., "Selene Muñoz: 'cuando un artista sube a un escenario, tiene que salir limpio, no se puede utilizar el arte para limpiarse'". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 9-09-10q. <http://www.larepublicacultural.es/article3174.html>
- Castro, J., "Angélica Briseño: 'Una escuela cabal, es aquella donde la enseñanza te haga un animal creativo y no estés a expensas de lo que te enseñen'". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 15-09-10r. <http://www.larepublicacultural.es/article3193.html>
- Castro, J., "Teatro El Montacargas: 'en otras comunidades hay mayor inteligencia a la hora de cuidar sus productos, aquí, si hay un gran fasto, se trae a alguien de fuera'". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 22-09-10s. <http://www.larepublicacultural.es/article3222.html>
- Clownas, "Dossier de Clownas, Compañía de Payasas", Clownas. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 14-08-10 [www.clownas.blogspot.com](http://www.clownas.blogspot.com)
- Despeyroux, D., *Díptico del más allá*, Barcelona, Montesinos/Teatral, 2010
- Despeyroux, D., *Bienvenido a Girasol*, Buenos Aires, Teatro a la Intemperie, 2008
- Despeyroux, D., *Terapia*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2005
- Gigosos, M., "La otra mirada del flamenco, de Selene Muñoz". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 7-08-08. <http://www.larepublicacultural.es/mot105.html>

González, C., "El Lazarillo, ¡Un niño de mundo!, la obra de Creaciones Colectivas". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 17-10-08. <http://www.larepublicacultural.es/article365.html>

laRepúblicaCultural.es, "II Festival Miradas al Cuerpo 09 (Especial)". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 10-11-09. <http://www.larepublicacultural.es/mot105.html>

laRepúblicaCultural.es, "III Festival Internacional de Danza "Miradas al Cuerpo" 2010 (Especial)". laRepúblicaCultural. Edita: laRepúblicaCultural.es. Internet 10-09-10. <http://www.larepublicacultural.es/mot148.html>

Martínez, P., Margallo, J., ados@dos Madrid, Huerga y Fierro, 2008, pp. 25.

O'Connor, P.W, Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español, Madrid, Fundamentos/Teatro, 2006

Wainer, M. "Breve Curriculum de Marina Wainer" Marina Wainer. Edita: Marina Wainer Internet. 15-08-10. <http://marinawainer.com/novedades/curriculum/>

## ASÍ SE LLAMAN LAS MUJERES DEL TEATRO DE GOLDONI

WOMEN FROM GOLDONI'S THEATRE ARE CALLED LIKE THIS

Teresa Gil García  
Universidad Complutense de Madrid

### RESUMEN:

Goldoni fue uno de los máximos exponentes del teatro veneciano del siglo XVIII. Sus obras reflejan la realidad que vivía la sociedad de esa época con gran maestría. Por tanto, sus dramas constituyen una importante fuente de documentación acerca del papel de la mujer en la sociedad patriarcal y estamental de Venecia del siglo XVIII.

### PALABRAS CLAVES:

Goldoni, mujer, teatro.

### ABSTRACT:

Goldoni was one of the most representative figures of the Venetian theatre in the 18th century. His works reflect with great skill the reality where the society in that time lived. Therefore, his plays constitute an important source on female role in the patriarchal society of states of Venice in the 18th century.

### KEY WORD:

Goldoni, woman, theatre.

*Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata.  
Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne.*  
(Mirandolina)

En el siglo XVIII, mientras la civilización veneciana se teñía de crepúsculo, Carlo Goldoni preparaba la reforma de su teatro consiguiendo que la expresión de los actores representara efectivamente la cara humana de los hombres y mujeres de su tiempo. Son sobre todo ellas, los personajes femeninos, las que mejor van a demostrar la renovación perseguida por el comediógrafo, y no tanto porque Goldoni no se hubiera aplicado con maestría en la construcción de distintos modelos escénicos de mujer que han pasado a ser proverbiales en la historia del espectáculo, o de la cuestión femenina en general. El verdadero acierto del autor ha sido el de enseñar a los espectadores a *mirar* la escena de otra manera, de forma que, tras el telón descornado, pudieran observar ese espacio que la sociedad les ofrecía para vivir su vida y a su manera. Más que sus compañeros de época, las mujeres estaban sometidas al equilibrio entre las fuerzas inestables de la tradición que las quiere conservar en su papel y el impulso renovador que las lleva a asumir otros compromisos.

Por esta vía, los personajes femeninos encuentran en las comedias de Goldoni la mejor elaboración dramática de su historia, pues la visión innovadora que quiere aplicar *razonablemente* al teatro pasa por eliminar el velo encubridor de la verdadera naturaleza de las cosas: hombres y mujeres son los que son, los que viven en ese mundo, y sólo hay que saber desvelarlos y *escribirlos*. Y estamos en el siglo XVIII, cuando las últimas manifestaciones de la sociedad monolítica del Antiguo Régimen dejan paso libre a su transformación en un poliedro de múltiples facetas que en el teatro, como modelo de vida, ofrece ejemplos espectaculares muy distintos a los anteriores. Aquí se mezclan los humanos vicios y virtudes con aires nuevos que fomentan deseos de libertad y democracia. Ahora bien, en el siglo XVIII el término *democracia* no significaba lo que hoy entendemos como gobierno del pueblo, sino la búsqueda de un mayor equilibrio entre los distintos estamentos de la sociedad, consecuencia de la crítica que ya se hacía de la concentración de poderes en manos de unos pocos (Palmer 1971: 24-32).

Sobre este entramado se construye el universo de Goldoni, creando figuras que son como la vida misma. Su idea del teatro, pues, le permite poner en evidencia y con el efecto de firme anclaje en la realidad, la sociedad a través del tejido espectacular de sus dramas. Sus personajes, y en este caso, sus personajes femeninos, se muestran con tal caracterización y verosimilitud que por ningún otro medio escrito los receptores de ayer y de hoy, podrían haber captado mejor las luces y las sombras de la mentalidad colectiva que distingue el siglo XVIII. Porque precisamente la lucha contra prejuicios y residuos irracionales para la creación de un mundo nuevo se advierte especialmente en aquellas manifestaciones en las que el ciudadano es el receptor inmediato- ciudadano

anónimo pero, eso sí, acertado y confiado en sus energías y potencialidades- pues cualquier intento de reforma procede de una percepción distinta del mundo, un mundo que siempre debe hacer cuentas con el pasado y valorar, sobre todo, la posibilidad y la capacidad de satisfacer las exigencias fundamentales de quien allí vive en un futuro inmediato.

Entendido así, en pocas palabras, un proceso de renovación conlleva ademásde un cambio radical en las estructuras sociales, un planteamiento diferente en el tratamiento de las manifestaciones públicas, siendo el teatro precisamente, más que otras expresiones culturales, el lugar y el momento en el que el espectador puede observar los mecanismos escondidos donde arraigar su estilo de vida. El triunfo de Goldoni consiste en haber dado forma a la nueva sensibilidad, a la transformación del gusto, a la transmisión de la nueva ética y estética, partiendo de una realidad concreta que no se le escapa por entre las rendijas de lo irracional. Este es el criterio que preside la invención y la redacción de las tramas. Su idea del teatro apunta a una definición de la escena mediante la presentación de conflictos, sentimientos, pasiones que se materializan en personajes casi reales, diríamos, como si fueran material tangible sobre el que trabajar. En sus textos se percibe la validez de la *razón* para proponer, con intuición, sutileza y buen gusto al público cansado de convenciones, la lección extraída de la observación directa de la vida donde hombres y mujeres están construyendo el mundo real.

Por tal motivo, ningún esquema predeterminado puede serle útil a Goldoni para tan gran objetivo, porque ya nada es como solía ser. Solo sus dotes de observador inteligente de la realidad son capaces de rehacerla espectáculo en la multiplicidad de tipos humanos que la habitan, en la variedad de situaciones vividas e imaginables. El realismo social de Goldoni tiende así un puente entre el cincuenta por ciento de la sociedad y el otro cincuenta, hombre y mujeres, sin alterar las relaciones de una sensata convivencia. Cabrían, desde luego, otras interpretaciones en las comedias de nuestro autor veneciano, pero apoyamos la lectura de Goldoni no solo en planteamientos teóricos de la crítica especializada, sino en la concepción escénica que interesa a estas representaciones. Los espectáculos del Piccolo Teatro de Milán, por ejemplo, dirigidos por uno de sus míticos directores, Strehler, se centraban siempre en piezas de un realismo social declarado y muy explícito, y este ha sido siempre el modo tradicional de llevar a escena a este autor.

Ahora bien, la diferencia entre ambos sexos, entonces muy desfavorable a las mujeres, se acusa en todos los ambientes, entre la mayoría popular analfabeta, y entre la minoría ilustrada. Ni la revolución científica incipiente ni los cambios ideológicos en marcha pueden modificar la consideración emocional e intelectual de la condición femenina, ya que su mejor ornamento social y su misión tradicional es tener hijos y

educarlos. En la época incluso podemos ver cómo el teórico de la educación de los individuos conforme a su naturaleza, Jean Jacques Rousseau, marca diferencias considerables entre las pautas educativas de Emilio y de Sofía, para quien prevé una base que el matrimonio debe completar siguiendo los consejos y opinión del marido. De igual modo que estas ideas viven por doquier, ya que responden a consideraciones generalizadas o *razonadas* incluso, también se percibe la voz contraria de quien cuestiona la lógica de estas opiniones y la necesidad de desmontar las bases de una sociedad a punto ya de desaparecer. Y de ahí que se rechace el principio de inferioridad de las mujeres por causa de su naturaleza imperfecta como un disparate y se defienda, incluso, el principio de la educación para todos los que viven dentro de las paredes del hogar como instrumento transformador del género humano y de mejora de la sociedad.

A las mujeres, más que atender a cuestiones de instrucción, que de poco les servirían pues no se las contempla en una vida pública fuera de su casa, lo educativo implica fundamentalmente la necesidad de formarse un carácter, que siempre es un buen apoyo sobre el que aunar la vida y salvar con garbo las funciones asignadas en la sociedad. Son mujeres, diríamos de mucho carácter –y muy bien caracterizadas en el teatro- para ocupar su puesto. El primero, y más literario, es el de la mujer receptora de cultura. Y aquí aparece, entre otras, Gasparina, con ese nombre tan evocador de la condición literaria femenina en la ciudad de Venecia, la protagonista burguesa de *Il campiello*, que representa, aun en su juventud diminuta, a un instruido espectador de comedias; ella misma se muestra orgullosa de su condición excepcional que entiende lo que se desarrolla en escena y es capaz incluso de ofrecer un juicio acertado, motivo que le sirve para aumentar sus méritos ante un futuro marido: “Co vago a una commedia,/ Zubito che l’ho vizta,/ Zo giudicar, ze la zè bona, o trizta;/ E quando la me par cattiva a mi,/ Bizogna certo, che la zia cuzi!” (*Il Campiello*, acto IV, escena II).

No se puede negar que estas propuestas de cambio, aun limitadas, abren paso por su fuerza y novedad a una forma de pensar distinta que un ambiente receptor favorable puede convertir además en motor de transformación o, al menos, de progreso. Sólo hay que saber encontrar quien maneje adecuadamente las voces de estos razonamientos y los exponga en la plaza pública para que todos los escuchen; en esto consiste la fuerza social del teatro. Pero no sería del todo justo que solo viéramos en Goldoni a un magnífico traductor de realidades y creador de dramas en los que imita a la naturaleza de las cosas, su reforma del teatro equivale a un proyecto completo y detallado de invención de personajes que se mueven exclusivamente por el poder de la palabra, que es precisamente el instrumento comunicativo entre todos cuando hay que venir al encuentro de las necesidades comunes desde las fatigas propias: “Una comunicazione che gli uomini fanno tra loro delle proprie fatiche per riparare alle comuni necessità”. ¿Comercio o comunicación? En este caso, esta frase es la definición de comercio,



recogida en el original tratado Della moneta de otro ilustrado contemporáneo de Goldoni, Ferdinando Galiani (Galiani 1751). Aun así tanto comercio como conversación son actividades propias del hombre en una cultura en que ambas realidades son sus puntos emergentes: se habla para participar en la sociedad, para ser reconocido como miembro activo de ella, en unas relaciones en las que también las mujeres tiene algo que añadir. Nuestro autor tiene un sentido muy arraigado de la sociabilidad y de los compromisos que deben todos asumir, cosa que tampoco era extraña pues en el siglo XVIII surge la figura del escritor que vive de su propio trabajo, y este oficio se convierte en moneda de cambio entre el creador y quien está dispuesto a pagar por sus servicios. También Goldoni debía buscar el éxito de sus obras para llevar una existencia digna. La conciencia de este esquema teatral ofrece la posibilidad de contar con una cantidad excepcional de información: si hay que hablar, se hablará de todo. Mejor aún, encima de un escenario, hay que dejar la palabra, que es creadora de sorpresa, a quien no la ha tenido nunca, a las mujeres. Así que la escena se llena de mujeres de todo tipo, clase y condición, italianas y extranjeras, capaces todas ellas de ilusionar a los espectadores que se sientan en una butaca para solaz de su vida rutinaria, que es otra función digna del teatro. Y les pone un nombre que, como luminoso ropaje poético de su alma, las saca del guion y les da cuerpo. Tanta fuerza creativa les ha transmitido Goldoni a estas mujeres que él ha pasado a la historia como un valeroso defensor, incluso, de la condición femenina en un mundo y una época en el que todavía quedaba por conocer el remedio de sus males.

En sus dramas, como documento testimonial de la mentalidad burguesa (Binni 1976), se reconocen los componentes de aquella civilización iluminista que detesta lo que puede comprometer la tranquila y serena convivencia: mentira, hipocresía, vanagloria, falta de respeto o de palabra; y de ahí la antipatía hacia los nobles vacíos y su ocio de parásitos, sentimientos todos que acercan a Goldoni al patriarca del movimiento ilustrado. La admiración que sentía por Voltaire y por sus obras queda reflejada en el homenaje rendido al francés con su comedia *La scozzese*, que, si bien mantiene el mismo título del original, es una adaptación a los gustos del público veneciano. A pesar de ser una historia desarrollada en tierra extranjera, esto no le impide a Goldoni resaltar en el teatro de su ciudad la figura de un héroe -heroína en este caso, Lindana- cuya fuerza no impresiona por su origen noble, sino por ser una simple ciudadana honesta y por tanto digno modelo que seguir, en una sociedad que valora el lenguaje universal de los sentimientos. En sus Memorias Goldoni advierte de su deuda con la obra francesa: “Già si sapeva, che il fondo di essa non era direttamente mio, ma l’arte, e le premure impiegatemi per avvicinarla ai nostri usi, e costumi, equivalsero al inerito dell’invenzione” (Memorias, cap. XLVI, tomo II). No hay edición en castellano de la comedia de Goldoni, en cambio, existe una traducción de *La escocesa* de Carlo Goldoni al sefardí, trabajo estudiado por Patricia Panico (Panico 2003).

Gran éxito de público acompañó a la representación de *La scozzese*, que superó incluso al de la comedia de los pescadores de Chioggia, *Le baruffe chiozzotte*, en la última temporada de Goldoni en Venecia antes de su exilio parisino: quince representaciones tuvo en ese Carnaval del año 1761, por solo nueve del drama local (Pignacco 1996: 118-9). Ni autor ni público pudieron mostrar mejor su reconocimiento a la universalidad de las Luces y a la intención Voltaire, que antes había escrito “La comédie intitulée *L’Écossaise*, nous parut un de ces ouvrages qui peuvent réussir dans toutes les langues parce que l’auteur peint la nature, qui est partout la même” (Voltaire 1768: 176). Goldoni se atrevió a llevar a escena verdades universales, a pesar del temor a las críticas no disimuladas de sus detractores que eran muchos y poderosos. Temían que nuestro veneciano contaminara la tradición con la peste moderna, con el mal francés, que era la Ilustración, escondida en los ropajes de aventuras exóticas y sutiles parlamentos.

Pero diez años antes, en 1750, el mismo año en que desafiaba al público con la creación de dieciséis comedias nuevas, el maestro veneciano ya había explorado las posibilidades de introducir ciertas verdades en otra figura femenina, procedente de la patria inglesa de las Luces (Trivero 1993), la protagonista de la novela de Samuel Richardson, *Pamela or Vertue Rewarded*, y había conseguido materializar la atención de los espectadores en una comedia titulada en su nombre *Pamela nubile* -más tarde, vistas las posibilidades escénicas, la historia tuvo su continuación en la *Pamela maritata*-. La ampliación del espacio dramático con elementos novelescos de gran éxito en Europa, a veces tildados de lacrimosi, en cambio, demuestra la posibilidad efectiva de trasladar a las costumbres y a la moral italianas, categorías de juicio ético válidas para hacer posible la coincidencia entre el bien individual y el de todos, que es aspiración de los reformadores ilustrados. Y sin embargo, los críticos más conservadores y radicales rechazan las innovaciones que intenta llevar a la escena Goldoni. El más radicalizado de ellos, enemigo acérrimo de Voltaire, Giuseppe Baretti se atreve incluso a escribir: “Il Goldoni, che in mille luoghi delle sue commedie ha questo difetto, in comune coll’altro poeta Chiari, di voler fare il filosofo e il moralista senza avere studiata nè la morale nè la filosofia, e che, come il Chiari, non distingue mai netto tra il bene e il male, vorrebbe qui distogliere le fanciulle dal pigliar marito” (Baretti 1831: 41).

El juicio de Baretti es excesivo, pues a través de estos personajes femeninos de nombre exótico y extraño a la realidad local, Pamela o Lindana, solo se invita a los espectadores a pensar en que mujeres con estos atributos son dignas de respeto y amor, pudiendo por ellas mismas manejar sentimientos. Ciertamente es que no son ni venecianas ni siquiera italianas, pero aparecen en escena con el carácter simbólico de la feminidad que exige ya el reconocimiento de sus propios designios. Y esto podía alcanzar incluso a ámbitos en los que la tradición defiende otra respuesta. La trama de las comedias

deja entrever la posibilidad de matrimonios desiguales (Plebani 2003), cuya razón no es precisamente el acomodo vital que justifica estos compromisos. En esta sociedad burguesa cada vez más perfilada, los condicionamientos familiares y los motivos sociales empezaban a jugar la partida con los sentimientos; y todo por obra y gracia de la razón, que convenía aplicar a lo contingente y a lo importante de la vida, que con estos beneficios y otras mejoras se ampliaba en felicidad y años.

La sintonía entre Goldoni y los ilustrados quedaba expresada en los juicios de los teóricos y defensores de este movimiento intelectual. Voltaire lo elogiaba en sus cartas y el italiano Pietro Verri reconocía un fondo de “virtù vera, d’umanità, di benevolenza, d’amor del dovere” en sus comedias (Verri 1755). Estas palabras más que amables demuestran el respeto de sus contemporáneos hacia quien buscaba también una ética burguesa desde el teatro. Allí, en las tablas de un escenario, los espectadores del siglo XVIII veneciano se topan con discursos que les hacen reflexionar sobre realidades universales y sobre la suya propia, a través de personajes sacados de una aventura emprendida para adoptar usos y costumbres que mejor convienen por coyuntura temporal. Los nombres extranjeros de las protagonistas de estas dos comedias contienen el punto de exotismo justo para advertir de un comportamiento razonable y una conducta útil a los ciudadanos de la República, que conviene observar aun viniendo del otro lado de los Alpes. Y sin embargo, como hacedor de títulos no daría la impresión de que se hubiera aplicado mucho Goldoni en hacer avanzar el género, pero titular es también un arte y hacerlo bien, propio de artistas. En este caso, un gentilicio, la escocesa Lindana y un nombre propio, Pamela, salvan la exigencia de orientar a los destinatarios del espectáculo. Los títulos de nuestro autor son siempre obras de entendimiento que anuncian a los espectadores lo que se va a tratar o quién va a aparecer en escena, y si con ello les convence de que allí pueden encontrar cosas interesantes, el resultado es siempre un acierto. Y aunque nunca seremos capaces de saber con certeza cuál puede ser la influencia de un buen título en la recepción de un texto, podemos intuir que no es un factor secundario tampoco: unas veces viene antes de lo escrito, otras después; otras, los dueños son los receptores; pero no es imposible entender que esas pocas palabras condensan cierta aura del imaginario del autor. Precisamente, de la interpretación de Franco Fido de los títulos de las comedias de Goldoni, se han percibido detalles muy interesantes para reconstruir la poética que subyace en las comedias del autor veneciano (Fido 1995: 13-21).

Para tener éxito con una comedia, decía en sus Memorias Goldoni, había que comenzar por convencer a las mujeres, y esto es siempre un buen motivo para esmerarse en lo primero que se lee. En su autobiografía, el autor defiende también que la materia de su teatro proviene de la observación y la reflexión sobre lo que ha visto, y esto no solo le sirve de inspiración, sino que pertenece a su propia naturaleza.

Su virtud, su capacidad de atreverse con la pintura de la condición femenina en este caso, consiste en ver la vida también como un teatro. Incluso su otra vocación, la de abogado que defiende a un encausado encierra también un cierto tono espectacular, pues, como si desempeñara un papel, el letrado siempre debe hacer convincentes sus argumentos ante el tribunal para captar benevolencia y justicia. Así también los títulos, en su valor de síntesis, catalogan escuetamente la condición del personaje –culpable o inocente, virtuosa o no- con el fin de guiar a los espectadores. El título marca además el comienzo del espectáculo haciendo que el público se muestre expectante ante lo que se fragua en la escena, y señala el final, al clarificar el sentido de la obra. Constituye, pues un elemento aclaratorio del drama, y desempeña un papel importante al condicionar la asistencia al espectáculo. Si ya encontramos indicios de la intencionalidad del autor en los títulos de las comedias, no es difícil comprender la abundancia de textos dedicados a las mujeres, donde ellas son además protagonistas, ni tampoco advertir que hay rasgos de cierto feminismo en el tratamiento de estos personajes. Son muchas y de mucha categoría, a pesar del respeto que demuestra Goldoni en la distribución de los papeles escénicos entre hombres y mujeres y el reconocimiento de la superioridad masculina en estas relaciones. No obstante, desde la titulación se capta que a las mujeres las contempla tanto en sus virtudes como en sus defectos, y por tales afectos se atreve a llamar la atención y a alimentar las expectativas del público presentándolas bajo una calificación conveniente a su categoría de común mortal: La donna bizzarra, La donna di garbo, La donna di governo, La donna di maneggio, La donna forte, La donna sola, La donna stravagante, La donna di testa debole, La donna vendicativa, La donna volubile. Incluso más que una donna, una vez es una dama: La dama prudente.

Con mayor o menor fortuna en las tablas, las mujeres de estas comedias muestran en escena la fuerza de su especie a manera de modelo que observar, si bien la contención en la pintura de los caracteres femeninos es acto reflejo del débil equilibrio existente entonces entre el valor atribuido a la mujer en una sociedad todavía misógina y la apertura de miras de la incipiente burguesía. La solución espectacular de los conflictos pasa siempre por mostrar al receptor la eterna lucha entre el bien y lo razonable y los comportamientos ambiguos que hacen pagar un alto precio a quien los sigue. Si hay varias protagonistas, el plural del título muestra con mayor claridad el carácter del grupo femenino que dramatiza Goldoni y esta mentalidad de la época que califica su estatus. Aquí encontramos *Le donne curiose*, *Le donne de casa soa*, *Le donne di buon umore*; *Le donne gelose*, *Le donne vendicate* (también conocidas como *Le contadine bizzarre*), convertida en un intermezzo musicale por Niccolò Piccinni y por ello drama jocoso muy famoso en la Europa de su tiempo; incluso existe una traducción al español del año 1763, *Las mujeres vengadoras*, lo que prueba también la acogida magnífica y rápida de la obra de Goldoni en la España de su tiempo (Pagán 2003). Cuando quiere Goldoni cambia incluso el nombre de la sustancia humana que le sirve de soporte al

adjetivo que inspira la pasión, y las convierte en *femmine*, *Le femmine puntigliose*. Ya por el título, los espectadores son capaces de reconstruir en su fantasía la referencia externa que les genera cierto efecto de sentido de la realidad, que es precisamente a lo que aspiraba su autor. Las mujeres que imagina Goldoni, las que traza con palabras elocuentes, son el fundamento de cualidades y defectos percibidos con la intensidad necesaria para que ser como son, como aparecen en escena. Todas van calificadas con epítetos que son modelos de moralismo clásico, centrados en la virtud o en el defecto dominante de la protagonista. Al espectador le toca descubrirlo porque la ironía es también otro de los motores creativos de un título. No se engañe quien asiste a una representación de *Le donne di casa soa*, pues la *siora Bette* y la *siora Anzola*, ceden a la espontánea suposición de imaginarlas sólo como *casalinghe*, y son mujeres, en cambio, muy resueltas: “Se no fussimo nu che fussimo valente, l’omeni de casa no i xe boni da gente” (*Le donne di casa soa*, acto I, escena II)

La realidad es que especialmente entre las figuras que representan a la burguesía, como debía ser en la vida, Goldoni coloca personajes provistos de temperamento, autoridad e iniciativa. En el siglo XVIII, Venecia es lugar de destacada presencia femenina en el mundo de las letras, sobre todo porque al cambiar los tiempos, también había medios para que ellas dejaran su huella en la memoria. Hay actrices como Teresa Ventura, casada con el noble Venier, cuya casa se constituyó en un lugar de encuentro para artistas y literatos; damas nobles como Fiorenza Vendramin, hija del propietario del Teatro di San Luca donde estrenaba Goldoni; e incluso estudiosas: Elisabetta Caminer casada con el botánico Antonio Turra, que dirigió un periódico, *Il Giornale Enciclopedico* donde aparecían noticias, novedades literarias y científicas y se distribuía en toda Europa; y Luisa Bergalli Gozzi esposa de Gasparo y cuñada de Carlo que publicó la primera antología femenina de poesías en dos volúmenes que contienen la obra de más de doscientas poetisas del siglo XIII hasta entonces. Y ellas no debían de ser desconocidas a nuestro veneciano.

Pero hay otra la lista en sus comedias también advierte de los excesos que la mujer puede cometer y el tributo que puede pagar si se excede en sus ambiciones. Como correctivo de la fuerza del carácter femenino más libre e independiente, otro grupo de obras presentan a las protagonistas en el centro de la vida familiar. Ellas son, o deben ser -como se ve en *La buona madre*, *La buona moglie*, *La madre amorosa*, *La moglie saggia*, *La sposa sagace*, *La figlia obbediente*, *La pupilla*-, las defensoras de la familia apreciada como un valor burgués donde se fragua el origen y el remedio de ciertos males que preocupan a todos, y por tanto esta institución es el centro temático de la reforma goldoniana. El nuevo estilo de vida familiar en el siglo XVIII crea las condiciones favorables para el desarrollo de personalidades seguras de sus posibilidades y representa la contribución más importante a las necesidades de la

sociedad mercantil. No es difícil enumerar las características de este sistema, aun en su grado de mayor generalización, donde la mujer era l’angelo del focolare, en una expresión que parece ser de acuñación contemporánea a Goldoni. La misión milagrosa de la madre se concreta en su tarea educativa ejemplarizante, lo que aumenta su responsabilidad y el vínculo afectivo con los hijos, creando a veces una continua tensión en la familia, pues esta excesiva importancia de la relación entre madre e hijos no contribuye a una convivencia siempre serena. Y si no, véase como Goldoni no quiere concluir bien *La familia del anticuario* o *la suegra y la nuera*, donde un hijo respetuoso se encuentra entre estos dos fuegos femeninos, porque no imagina una solución definitiva al problema: “ma chi può assicurare che queste due dame ristrose non rinnovassero nel giorno appresso le lor contese? Posso ingannarmi, ma il mio sviluppo parmi piú naturale” (*Memorias* cap.VIII, tomo II). Y luego nos explicó también que tuvo que modificar el título original, *El anticuario*, al suponer que éste sería un tanto opaco pues el público recordaría más los contrastes dialécticos entre *Isabella* y *Doralice*, suegra y nuera, que son precisamente asuntos de envergadura.

Goldoni, con gran sensibilidad, puede imaginar “mujeres razonables” y “madres cariñosas” y cuando no lo son, surge el conflicto. Su idea de educación que genera el equilibrio en la vida burguesa nos lleva a entenderla como una dualidad dialéctica cuyos polos son, de una parte, la norma de la razón y de la otra, la sensibilidad y el amor, y así lo advierte a sus lectores (*La buona madre*, *L’autore a chi legge*): “Io ho sempre compatito, e compianto la gioventù mal condotta dall’inclinazione, o dal mal esempio [...]. Non ho mai però compatito, anzi ho sempre detestato, e aborrito i genitori disattenti verso de’ loro figliuoli, e specialmente le madri che per soverchio amore tradiscono la loro prole...” El juicio de Goldoni conviene en esta comedia en dialecto veneciano a las desventuras de Nicoletto, sufridor de los manejos de su progenitora, Bárbara, cuyo nombre informa ya de su carácter. No obstante, son los personajes masculinos los que tutelan o deben tutelar al resto de la familia, pues ellas no desempeñan un papel todavía real en esta microsociedad, por mucho que lo intenten. Y por este motivo también encontramos dos comedias interesantes donde las protagonistas son viudas. En *La vedova spiritosa*, Placida -cuyo nombre advierte irónicamente de un rasgo característico- no parecía en principio dispuesta a renunciar a la libertad que le ofrecía su estado: “La libertà acquistata vo’conservar, s’io posso” (*La vedova spiritosa*, acto I, escena I); en cambio, en *La vedova scaltra*, Rosaura, tras la muerte de un marido anciano, decide buscar quien colme los deseos de su corazón, con una intuición que combina sentimiento y razón y la guía en sus designios: al pretendiente español lo rechaza, pues quería pasarse por lo que no era, como había hecho Lucrecia, la culta condesa lombarda de *La fingida Arcadia* frente el exhibicionismo de títulos de su pretendiente italiano (Croce 1963: 99)

Así que, además de que no faltan motivos literarios de la tradición europea, en sus comedias, Goldoni observa las costumbres convencionales que son la base del nuevo orden social, y siempre traza un modelo de comportamiento que no prescinde del respeto a la persona.

Llama la atención que frente a la abundancia de comedias donde se analiza de todo punto de vista la realidad familiar, enfocándola precisamente desde la perspectiva femenina que muestra una visión distinta a la costumbre, hay un número escaso cuya trama da cuenta de los oficios a que éstas se dedican, a pesar de que el trabajo de las mujeres siempre ha sido una fuerza motriz en el desarrollo de la comunidad desde antiguas civilizaciones. Con la esperanza de una tarde de fiesta y de una vida mejor, sobreviven a la rutina que las aplasta *Le massere*. Son cuatro criadas, Zanetta, Meneghina, Gnese, y donna Rosega, las que filtran en sus parlamentos el complejo y contradictorio mundo de los burgueses venecianos a quienes sirven. Y lo expresan en dialecto, que es el mejor modo de reivindicar la dignidad que les corresponde, al menos hasta donde la fantasía alcanza. En otras dos comedias, *La serva amorosa* y *La cameriera brillante* -Argentina se llama precisamente la protagonista porque brilla por sus dotes teatrales y maneja ella sola las situaciones- se hace realidad la criadita resuelta de temperamento vivo y despierto con que se quiere distinguir a la mujer en el siglo XVIII.

Y entre los textos de Goldoni en que una mujer trabaja y lucha para conseguir el reconocimiento y la dignidad, al menos donde la fantasía lo hace posible, encontramos la famosa *Locandiera*. De los innumerables personajes goldonianos, asociados a un carácter con gracia, humorismo, ingenio y buen gusto, ha quedado en la memoria proverbial la protagonista de esta historia, por su nombre propio. La locandiera es *Mirandolina* o mejor, *Mirandolina* es *La locandiera*, al haberse convertido en el epónimo de libertad femenina; cabe añadir que en los años setenta en España se representaba una adaptación musical del texto que llevaba por título casi un verso: *Mirandolina* en su posada hace lo que le da la gana. Quizá no sea la obra más significativa de Goldoni, pero es, según sus palabras, la “più morale, la più utile e la più istruttiva”. Con el tiempo sería también una de las más representadas y mejor acogida por el público. Ella más que otros personajes representa a la mujer que no desea riquezas ni títulos nobiliarios si no ser respetada por sí misma y merecer el reconocimiento social de sus propios méritos: “La nobilità non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste nel vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne” (*La locandiera*, acto I, escena IX). Por otra parte, la historia de una mujer que rechaza a todos sus pretendientes nobles para contentarse con Fabrizio, un pequeño burgués, es una alusión muy directa a la nueva situación social, a un mundo donde han cambiado de tono las relaciones

entre todos, nobles y burgueses, mujeres y hombres. Son otros tiempos y por tanto otras costumbres.

Dar vida a personajes supone inventarles un nombre que les conduzca a la eternidad. El nombre, como seña de identidad, es fundamental en el teatro, pues califica y da corporeidad a un personaje vertebrado en torno a una idea. Claro está que por mucho que veamos a los personajes como seres vivos, tampoco podemos obviar que son creaciones de su autor, y de un autor teatral que además se propone entretener y divertir. *Mirandolina* es un diminutivo que paradójicamente no conviene al espíritu de la protagonista, pues bajo apelativos cariñosos de este tipo se solía presentar en escena a la *servetta* de la *Commedia dell'Arte*. Ella, al contrario, dueña de su negocio y de su propia vida, es una mujer fuerte y decidida, cualidades que la han convertido en uno de los primeros retratos femeninos modernos que el teatro nos ha dado.

Y diminuto parece también el nombre de *Marcolina*, en escena la nuera de Sior Todero Brontolon y mujer de su hijo Pellegrin, aunque bajo esta apariencia nominal divertida y despreocupada, se encierra un cierto Marco de los antiguos romanos, que advierte de un carácter educado para ser fuerte en sus designios. Más que razonable, el personaje antagonista de Sior Todero es una madre de familia, aguerrida, viril casi, que debe responder a las exigencias y las imposiciones de la ideología burguesa, sin más contemplaciones que el respeto y amor por todos los miembros.

Goldoni utiliza para la denominación de las mujeres que salen a escena una onomástica que encierra un mensaje, cuyo significado no plantea más dificultad al auditorio que fijarse en la categoría del personaje y entender el porqué de esta atribución. Los intérpretes de la clase burguesa se materializan en signos de la tradición teatral y narrativa, o relacionados con rasgos de su carácter o costumbres, tal vez escondidos en la etimología de la palabra: Eugenia, Flaminia y Clorinda son las celosas protagonistas de *Gli innamorati*, donde todo acaba bien porque así debe ser; Giacinta, Costanza, Sabina son las mujeres que en *La trilogia della villeggiatura* muestran los enfrentamientos, contrastes y desacuerdos que emergen en la dinámica de la vida social.

Fuera de las denominaciones a que Goldoni nos ha acostumbrado para honrar el espíritu femenino, han quedado sin embargo, los trazos más generosos de su expresión. Y sólo el género gramatical del sintagma titular de la comedia nos advierte de que por entre las escenas viven eternamente mujeres del pueblo merecedoras también ellas del reconocimiento y del homenaje de los espectadores. *Le baruffe chiozzotte* no parece un título muy claro para una comedia pues no es la presentación que suele hacer el comediógrafo veneciano de un drama. Aquí la sustancia humana es sustituida por un conflicto, la *baruffa*, que se personifica en una realidad geográfica y en sus habitantes, haciendo de ellos el paradigma de cuanto puede ocurrir en la vida cotidiana del pueblo.

Es una trifulca chiozzotta, pero podía ser una trifulca popular, o incluso una trifulca humana, pues son los sentimientos de todos los que se llevan a escena. Los personajes femeninos de este drama están bautizados con nombres propios de la onomástica popular, de vírgenes milagrosas, o santas patronas protectoras de oficios y devotos. Y a todas ellas se les aplican además las ingeniosas deformaciones nominales que la creatividad lingüística permite a los hablantes: Pasqua, Libera, Checca – hipocorístico de Francesca-, Orsetta -diminutivo de Orsolina- y Lucietta son los nombres de las figuras femeninas de *Le baruffe chiozzotte*, nombres que se repiten en otras comedias escritas también en dialecto veneciano como *Il campiello* e *I rusteghi*. Las mujeres son además gratificadas con esta categoría de apelaciones que descubren rasgos de su carácter: Lucietta, por esa ejemplar referencia a la luz, aparece distinguida como la más abierta de las muchachas, la más avispada, la que irradia más atracción entre los jóvenes de su edad.

Estas virtudes onomásticas se potencian cuando Goldoni crea para los personajes populares un apodo, como ocurre entre la gente del pueblo. La preferencia por el uso de sustantivos que sustituyen al nombre propio está dictada por la costumbre, por la rutina de valorar la dignidad de los convecinos, que unas veces se rebaja, otras es una manifestación del afecto colectivo; pero esta actitud siempre es fruto de la reiteración de un sentimiento que depende del grado de simpatía demostrado a quien se lo merece. Y así lo transmite Goldoni, porque cierto es que en el texto conservan toda su eficacia dramática por su carácter directo y su clara expresividad. De su nombre y su apodo, el espectador advierte una forma de ser del personaje, siendo así capaz de percibir más información en este tratamiento simbólico de la personalidad. Lucietta es, además de la luz en su grupo de amigas, panchiana, esto es fabuladora, fantástica, que cuenta mentiras enmascarando la realidad. Y no sabemos por qué. Cabe preguntarnos si en la mente de Goldoni, la efectividad de los nombres fue concebida sólo para presentarlos y para que los conozcamos mejor. O para que juguemos a divertirnos adivinando su historia. Poesía y verdad son, pues, los ejes justificativos de sus creaciones.

Parece que durante siglos el carácter femenino no ha conocido muchos cambios. Las mujeres son sujeto u objeto de amor, débiles o independientes, felices o infelices, virtuosas o menos. Estos esbozos de sociedad que se mueve por entre las escenas, muestran de qué manera Goldoni saca lección vital del mundo, reconociendo su deuda en una expresión ya clásica y conocida de todos: “I due libri su’quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il Mondo e il Teatro”. Esta es la declaración de principios que proclama con toda lucidez desde la primera edición de sus comedias en 1750, la famosa Bettinelli. Sus textos dramáticos no se inspiran ni en poéticas ni modelos escritos, sino en la realidad de todos. La finalidad era crear una ficción compatible con la vida y destinada a conseguir el objetivo esencial, el respeto

del público, que es a la vez, inspirador y destinatario, espectador y protagonista. Y ya que las mujeres constituyen la mitad de los asistentes a las funciones teatrales, a ellas las recompensa con la imaginación de una vida, que es siempre un buen camino para atreverse y aventurarse por mejores y mayores compromisos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Todas las obras mencionadas de Carlo Goldoni se pueden consultar en ediciones electrónicas: [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it); [http://www.intratext.com/IXT/ITA1289/\\_INDEX.HTM](http://www.intratext.com/IXT/ITA1289/_INDEX.HTM)
- Las Memorias, también se pueden leer en el original francés en e-book, que se descarga del archivo Google.
- Baretti, G., “Delle commedie di Carlo Goldoni, avvocato veneto”, *La frusta letteraria*, v. I, 1831, Milano, Bettoni. También en ed. electrónica: [http://www.classicitaliani.it/sette/Baretti\\_goldoni1.pdf](http://www.classicitaliani.it/sette/Baretti_goldoni1.pdf)
- Binni, W., “La misura humana del Goldoni”, en *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura italiana del Settecento*, Firenze: La nuova Italia, 1976.
- Croce, A., “Tirso de Molina e Italia”, *Bulletin hispanique*, nº 65, 1-2, 1963.
- Fido, F., “I titoli delle commedie” en *Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture*, Genova, Costa & Nolan, 1995.
- Galiani, F. *Della moneta*, ed. electrónica: <http://socserv2.mcmaster.ca/~econ/ugcm/3ll3/galiani/monet2.html>
- Pagán, V., *El teatro de Goldoni en España: comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte*, E-print UCM.
- Palmer, R. R., *L'era delle rivoluzioni democratiche*, Milano, Rizzoli, 1971.
- Panico, P., “La escocesa”, *Artifara*, n. 3, (luglio – dicembre 2003). También en edición digital: <http://www.artifara.com/rivista3/testi/sefardita2.asp>.
- Pignacco, M. L. “Squarzo degli utili del Teatro (di San Luca) per le recite relative degli Autunni e Carnovali 1758-1770” en C. Alberti e G. Herry, *Tra libro e scena, Carlo Goldoni*, Venezia, Il Cardo Ed. 1996, pp. 118-9.
- Plebani, T. “Ragion di stato e sentimenti nel Settecento”, *Storia di Venezia*, 2003. Revista electrónica: [http://www.storiadivenezia.net/sito/donne/Plebani\\_Ragione.pdf](http://www.storiadivenezia.net/sito/donne/Plebani_Ragione.pdf)
- Rousseau, J. J., *Emile*. El texto también se puede encontrar en edición digital: <http://www.iep.utm.edu/rousseau/>
- Trivero, P., “Goldoni et l'Angleterre”, *Revue de littérature comparée*, III, 1993.
- Verri, P., “La vera Commedia, al chiarissimo sig. avv. Carlo Goldoni”, *Il Caffé*. Texto íntegro en edición electrónica: [http://www.archive.org/stream/delcaffperiodi00ferr/delcaffperiodi00ferr\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/delcaffperiodi00ferr/delcaffperiodi00ferr_djvu.txt)

*Así se llaman las mujeres del teatro de Goldoni*

Voltaire, *Collection complete des œuvres de Mr. de Voltaire*, Geneve, Besancele cadet de Carcassonne, 1768.

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RICL.2011.i11.13>

## PLATONE E LA FEMME FATALE: IL PERSONAGGIO DI ANTINEA NE L'ATLANTIDE DI PIERRE BENOÎT

PLATO AND THE FEMME FATAL: THE CHARACTER OF ANTINEA IN ATLANTIS BY PIERRE BENOÎT

Davide Bigalli  
Universidad de Milán

### RIASSUNTO:

Si analizza nell'articolo l'enigmatica figura di Antinea, chiaro esempio di femme fatal. Nell'Atlantide, opera di Pierre Benoît, si riscontrano anche elementi tipicamente orientali. Il romanzo è caratterizzato da una struttura circolare e narra di un viaggio iniziatico carico di simboli. La protagonista Antinea presenta numerose affinità con le protagoniste di altri romanzi di inizio '900 con cui condivide mistero e eccessi.

### PAROLE CHIAVE:

Femme fatal, Antinea, Atlantide..

### ABSTRACT:

In the article the enigmatic character of Antinea is analyzed: it is a clear example of femme fatal. In Atlantida by Pierre Benoît, some typically Eastern elements can be found. The novel is characterized by a circular structure and it tells about a journey of initiation full of symbols. Antinea, the main character, shares many features with the main characters of other novels of the beginning of the 20th century, with whom she shares mystery and excesses.

### KEY WORD:

Femme fatal, Antinea, Atlantis.

Nel 1919, dopo *Koenigsmark*, Pierre Benoît pubblicava il suo secondo romanzo, *L'Atlantide*, che riscuoteva un forte successo di pubblico. Se il primo romanzo aveva sfiorato il conferimento del Goncourt, quest'opera invece nello stesso anno otteneva le Grand Prix du Roman de l'Académie Française. Si apriva così una carriera di autore prolifico e di successo che avrebbe condotto Pierre Benoît, che primadell'attività di romanziere aveva dato prova di sé – con alterna fortuna – come poeta “neoromantico”, fino all'Académie Française nel 1932. Al successo di pubblico e ai riconoscimenti ufficiali si accompagnava anche l'indubbio segno di popolarità affidato al cinema: nel 1921 Jacques Feyder adattava il romanzo per lo schermo; ma, anni dopo, nel 1932, la fama dell'opera di Benoît veniva consacrata dal film di Georg Wilhelm Pabst, *Die Herrin von Atlantis*, nel quale compariva – a indicare una fine comprensione dell'impresa di Benoît – come protagonista Brigitte Helm, l'attrice che aveva già interpretato *Metropolis* sotto la direzione dello stesso Pabst. Ripercorrendo anni dopo le ragioni di un siffatto successo letterario, Louis Chaigne indicava una favorevole congiuntura spirituale alle origini del favore del pubblico:

*L'Atlantide* est le livre que beaucoup attendaient pour sortir du cauchemar des terribles années vécues dans la boue et sous les obus et pour s'appuyer avec douceur sur des jours plus sereins.

Ma accanto agli indiscutibili segni di favore, maturava negli ambienti letterari l'ostilità per lo scrittore, che non nascondeva le sue propensioni politiche conservatrici. Più insultante l'accusa di plagio che gli venne mossa nei confronti del romanzo *She* di Henry Rider-Haggard (1886): il personaggio di Ayesha sarebbe stato ricalcato dall'Antinea de *L'Atlantide*. Seguiva un processo che vedeva perdente lo scrittore francese, che riconduceva la fonte della propria ispirazione a motivi squisitamente autobiografici, come scriveva il 2 febbraio 1920 su “L'écho de Paris”:

De 1892 à 1907, j'ai vécu en Tunisie et en Algérie. Dès mon enfance, j'ai entendu parler des Touaregs, et mon imagination a été excitée par certaines sombres histoires, celle notamment d'une mission exécutée dans le Centre africain par deux Français dont un seul était revenu sans qu'on ait jamais pu savoir comment avait péri son compagnon. Telle est l'idée qui est à la base de *L'Atlantide*, il n'y en a pas d'autre.

Una difesa, quella dello scrittore francese, che finemente spostava l'asse dell'accusa dalla inquietante figura della protagonista Antinea alla oscura vicenda che coinvolge i due personaggi maschili, Saint-Avit e Morhange. La struttura di quello che in apertura viene definito “scritto febbrile” si rivela dotato di un movimento interno assai complesso: in primo luogo, il corpo del romanzo è costituito dalla confessione di Saint-Avit a Ferrières, che riporterà le parole del primo in uno scritto affidato a Monsieur Leroux, al quale si devono le discrete note che accompagnano lo sviluppo

della vicenda. Ma lo stesso Leroux è defunto, quindi la pubblicazione del testo vede la presenza dell'autore reale come la fredda esecuzione di un atto dovuto da parte di un semplice esecutore testamentario, dislocato su un piano diverso dai fantasmi che si agitano nelle pagine del romanzo, definito appunto "una storia, una favola forse". A prima vista, quindi, una struttura che prevede un giuoco di scatole cinesi, ma insieme una struttura che si reitera al di fuori del corpo scritto del romanzo, giacché la vicenda di Morhange e Saint-Avit si reduplica nella nuova coppia di Saint-Avit e Ferrières, votati allo stesso destino di cui le pagine narrano. "Il cerchio è chiuso" asserisce il titolo dell'ultimo capitolo; in realtà il cerchio della vicenda narrata si chiude, per trascorrere in un'altra vicenda, intuita nel momento in cui alla memoria del lettore si ripresentano le prime notazioni del romanzo, la nuova coppia sacrificale viene travolta da un'estasi, da un *cupio dissolvi* – "Una straordinaria felicità ci sommergeva l'uno e l'altro" [ora è Ferrières che parla] – elemento dinamico di un ulteriore ciclo, alla cui soglia il lettore viene lasciato. Un romanzo che acquisisce dunque la stessa figura del deserto:

C'è forse nulla di più accessibile del Sahara, aperto a tutti coloro che vogliono immergersi in esso? E c'è niente di più chiuso?

Alla struttura circolare che investe il romanzo e il suo contesto di non-scritto, non-detto, si viene sostituendo, nel momento in cui si realizza l'azione, un percorso lineare, uno sprofondarsi nel deserto, "verso il sud, dove non giunge l'ignobile mare della feccia della civiltà". Un itinerario, quello dei due europei, l'uno – Saint-Avit – in missione per ragioni politico-militari; l'altro – Morhange – per un incarico legato alla sua condizione di postulante presso l'ordine dei Padri bianchi – che ben presto assume le connotazioni di viaggio iniziatico, che comporta l'incontro con un misteriosotouareg, vero e proprio psicopompo, che conduce i viaggiatori nel cuore dell'Hoggar, "il paese della paura". Un viaggio che viene connotato simbolicamente dal trascorrere dalla luce alle tenebre, da un mondo dominato dal bianco a un mondo dove regna il nero, dalla sicurezza di un sia pur tenue rapporto con il mondo della civiltà all'ignoto:

La pianura bianca, la strada di Shikh-Salah, le soste sicure, i pozzi conosciuti ... E dalla parte opposta, quella muraglia nera sul cielo viola, quel crepaccio tetro.

E ancora:

[...] procedemmo attraverso un gigantesco caos di rocce nere, in un paesaggio che sembrava lunare tant'era devastato.

La transizione dal mondo ordinato, rappresentabile e controllabile, dicibile, ancora nella riproduzione cartografica, al mondo del "caos" si realizza con il penetrare

nell'universo dei *djinn*, di quelle creature mostruose di cui narrava la geografia fantastica della antichità e del Medioevo. Un universo che si anima, acquista voce:

Rumori bizzarri, nella sera che scendeva velocemente, si levavano attorno a noi. Parevano scricchiolii, seguiti da lamenti lunghi e strazianti, che si ripercuotevano all'infinito nei burroni circostanti. Sembrava che tutta la montagna nera si fosse messa a gemere all'improvviso.

Una movenza che richiama un analogo episodio, in altro resoconto di un viaggio che rivela un'intima natura di percorso iniziatico: si intende dire del "grido, un grido altissimo, di infinita desolazione" che emerge dalla nebbia del fiume Congo, in *Heart of Darkness* di Joseph Conrad, a segnare l'ingresso nel regno di Kurtz. L'ingresso nel regno di Antinea, anticipato dal ritrovamento di iscrizioni rupestri si realizza grazie all'azione del touareg che inebria con il fumo dell'*hascish* i due europei. Introdotti in una dimensione onirica, accolgono la rivelazione che la loro guida altri non è se non Cegheir ben Cheikh, responsabile della morte del capitano Masson, della spedizione condotta dal capitano Flatters. Un allucinato viaggio notturno li conduce finalmente alla meta finale, dove si conclude in un senso di totale spaesamento, premonizione dell'ambiguità che avvolge la figura della regina Antinea, giacché i rumori di una *roulette* in azione accolgono un Saint-Avit in stato di dormiveglia, e dove si impone una domanda: "Ma insomma, sono o no nell'Hoggar, santissimo nome di Dio?" Un mondo da *Mille e una notte*, costruito con i tasselli di un sogno d'esotismo, accoglie il risveglio dei protagonisti:

[...] mi appariva un vero e proprio paradiso terrestre, un giardino in cui i palmizi dondolavano mollemente le loro grandi foglie, e ai cui piedi crescevano tutti i piccoli alberi che essi proteggono nelle oasi: mandorli, cedri, aranci, e altri, molti altri [...]. Un ampio ruscello azzurro, alimentato da una cascata, sfociava in un incantevole lago, alle cui acque l'altitudine dava una meravigliosa trasparenza.

Sotto la patina di un quadro esotico di genere, si individua la ripresa del tema del Paradiso terrestre, come *hortus conclusus*, proprio della letteratura occidentale e anzi una probabile eco del *Kubla Khan* di Samuel Taylor Coleridge. Con una significativa trasformazione della simbolica dei colori, giacché le stesse montagne, alle quali era stato attribuito il color nero, ora si presentano "tutte coperte di neve". L'accesso all'*hortus deliciarum* apre al nucleo del romanzo, dove campeggia l'elusiva figura della regina Antinea; un personaggio al quale una serie di allusioni nelle pagine precedenti sembrava ineluttabilmente tendere. Ma dobbiamo ancora attendere prima di incontrarla, un'attesa riempita da una serie di accenni, divagazioni che rendono sempre più teso il momento di irruzione della *climax*. Nella economia strutturale del romanzo, come si è accennato, la figura di Antinea è il luogo centrale della scrittura. Ma, si badi, è un luogo, uno spazio profondamente scisso, poiché duplice è la realtà



della misteriosa regina, e ciascuna delle sue facce, delle sue dimensioni, fa riferimento a codici distinti, emblematicamente raccolti nelle figure contrastanti e complementari di “Étienne Le Mesge, professore ordinario all’Università ...” e del “Conte Casimir Bielowsky, ataman di Zitimir”. Due facce della realtà di Antinea che convivono in una irrisolta compresenza, in una dimensione di dubbio che viene finalmente dichiarato insignificante. Lungo questa prospettiva, gli accenni che precedono l’arrivo al regno di Antinea, come anche le teorie del professor Le Mesge, valgono a delinearne una dimensione mitologica, al di fuori della realtà umana, in un mondo che si colloca oltre i confini della pagina scritta, in quella regione definita dalle ritrovate pagine perdute del *Crizia* di Platone. Un regno di sogno che riempie gli spazi bianchi, quei segnali di impotenza della cartografia, che non riesce a dire, a definire, la *terra incognita*. Così anche i tentativi condotti da Morhange di decifrare la scritta tifinar, che reca il nome di Antinea, rinvenuta prima dell’episodio dell’incubo da *hascish*, per avanzare etimologie dotate di un qualche senso, concludono in una serie di significati confliggenti, che valgono a sottolineare l’ambiguità, l’elusività dell’oggetto-persona designata. Incapacità-impossibilità di una definizione, alla quale si contrappone la recisa affermazione di Le Mesge, che segnala l’irruzione del mito, pur sotto forma di rigorosa conclusione scientifica: “lei è la nipote di Nettuno, l’ultima discendente degli Atlanti”.

Prima di affrontare l’incontro con Antinea, sia consentito esaminare l’apparato concettuale dispiegato da Le Mesge per avvalorare la propria tesi. Queste pagine di Benoît si presentano come una riproduzione mimetica della letteratura scientifica che si è industriata a illuminare la questione di Atlantide. Un immediato antecedente può essere ritrovato nell’elenco di storici, geografi, filosofi e scienziati esibito da Jules Verne in *Vingt mille lieues sous les mers*; ma, ancora, grazie a una vertiginosa commistione di personaggi reali e di fantasie storiografiche, veniamo a conoscenza di un altro documento perduto, il *Viaggio in Atlantide*, di Dionigi di Mitilene, fonte della *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo. Pierre Vidal-Naquet ha rilevato ancora di recente come il testo di Diodoro bene spesso confondesse gli Atlantidi del mito platonico con la popolazione degli Atlanti della Libia, laddove in Benoît il lavoro della fantasia conclude nella affidabilità scientifica di un testo perduto:

Stabiliva in modo indiscutibile la localizzazione della fortezza degli Atlanti e dimostrava che quel luogo, negato dalla scienza attuale, non era stato sommerso dai flutti [...]. E lo chiamava “massiccio centrale mazicio”. [...]

Grazie a Dionigi di Mileto venivo dunque a sapere che la parte centrale dell’Atlantide, culla e dimora della dinastia nettuniana, non solo non era scomparsa nella catastrofe raccontata da Platone, che inghiottì il resto dell’isola, ma che quella

parte corrispondeva all’Hoggar tuareg, e che in quell’Hoggar, almeno ai suoi tempi, si riteneva che la nobile dinastia nettuniana esistesse ancora.

Si è detto del lavoro di contaminazione realizzato da Pierre Benoît: in esso confluivano le conoscenze scientifiche acquisite tramite il lavoro etnogeografico delle missioni francesi nel periodo dell’espansione coloniale nell’Africa Settentrionale e il ricordo delle costruzioni avventurose degli eruditi. Lungo questa prospettiva, le ricerche di Étienne-Félix Berlioux e i lavori dell’esploratore Ferdinand de Béhagle si coniugano e vengono a convalidare le ipotesi avanzate ai primi del XIX secolo da Jean-Baptiste-Georges-Marie Bory de Saint Vincent, secondo il quale le Canarie altro non erano se non i resti di un antico continente scomparso. Bory, inoltre, rafforzava le proprie tesi con una ricostruzione cartografica – *Carte conjecturale de l’Atlantide*. Resti di un mondo perduto di cui rimane, a dire di Le Mesge, quell’*hortus conclusus* che rappresenta il regno di Antinea, circondato dal paesaggio desolato dell’Hoggar:

Sola è sopravvissuta, in questa conchetta rocciosa, isolata per sempre dal mondo dei vivi, la splendida oasi che scorgete ai vostri piedi, quei frutti rossi, quelle cascate, quel lago azzurro, testimonianze sacre della scomparsa età dell’oro.

Dalle puntigliose precisazioni di Le Mesge emerge un’immagine rovesciata del mondo atlantideo, e del mito stesso: giacché laddove la tradizione di un sapere scientifico dove “l’errore [...] continuerà a regnare sovrano” vedeva una storia di sprofondamento, in realtà il mondo di Atlantide è scomparso a causa di una generale emersione tettonica, di una sostituzione del pieno al vuoto. La raffigurazione data da Platone è rinvenibile nei segni fisici del paesaggio, ma come in un negativo fotografico: laddove c’era l’acqua, ora rimane un terreno asciutto, non più navigabile. La “immensa catastrofe” ha operato all’incontrario. Il processo di riconoscimento, affidato alla decifrazione dei segni della natura e al confronto con la parola del mito, procede al movimento finale, ricco di suggestione: la denominazione del reale; in primo luogo, attraverso la interpretazione delle iscrizioni tifinar che, correttamente lette, stanno a indicare i confini dello spazio dove è situato il regno meraviglioso; ma, ancora più suggestiva, la etimologia del nome stesso delle regine, di Antinea che, scomposto – come in un giuoco caleidoscopico di sillabe – indica la contraddizione in atto: la “nuova Atlante” dove il mito antichissimo rivendica una propria condizione di creazione recente. A indicare quello squilibrio sottile che regge la trama della scrittura di Benoît e che condurrà alla dissoluzione finale del racconto.

Lungo un processo di differimento della epifania dell’enigmatico personaggio femminile, la dialettica di amore e morte si evidenzia nella presentazione della sala di marmo rosso dove giacciono i corpi dei passati amanti di Antinea, per sempre immobili, dove le spoglie mortali hanno subito un processo che le rende imperiture.

Un processo dove il ricordo del mitico oricalco platonico si coniuga alla recente scienza galvanoplastica. Il cuore del regno di Antinea è dunque un sacrario, ove sono consegnati all'eternità i corpi di quanti hanno incontrato la morte per amore: un amore crudele dove il giuoco è condotto dalla "Donna", e dove al conflitto sessuale si accompagna lo scontro di civiltà e di culture:

Era tempo che i figli di Iafet saldassero alle figlie di Sem quei formidabili arretrati di offese. Ed ecco che è comparsa una donna per stabilire a vantaggio del suo sesso la grande legge hegeliana delle oscillazioni. Separata dal mondo ariano dalla titanica opera di Nettuno, essa chiama a sé gli uomini più giovani e più valenti. Se il suo corpo è condiscendente, l'anima sua è inesorabile. Di quei giovani audaci ella prende quello che possono dare. Presta loro il suo corpo, ma con l'anima li domina. È la prima sovrana che la passione non abbia resa neppure un momento schiava [...]. È la sola donna a cui sia riuscito di dissociare questi due elementi indistricabili: l'amore e la voluttà.

Nell'appassionata perorazione di Le Mesge, Benoît innesta una serie di contrapposizioni irrisarcibili, da quella sessuale a quella razziale, tra semiti e ariani – dove in quest'ultima ritornava la lezione dei *Rêves* di Ernest Renan –, a quella tra corpo e anima, per concludere in un nesso inestricabile di *eros* e *thanatos*.

Dopo questa lunga ed estenuante preparazione, dove l'attesa del lettore accompagna quella di Saint-Avit, al nome più volte evocato si sostituisce prepotente l'immagine della donna. Antinea indossa abiti e ornamenti egizi che tuttavia rimandano a una sostanziale ambiguità che accenna alla più profonda ambiguità che troveremo nelle pagine seguenti:

Ma lei, sotto quell'affascinante travestimento, che cos'era, lei? Una sorta di fanciulla sottile, dai lunghi occhi verdi, dal piccolo profilo di sparviero. Un Adone più nervoso. Una regina di Saba fanciulla, ma con uno sguardo, un sorriso, quali non si sono mai visti nelle donne d'oriente. Un miracolo d'ironia e di disinvoltura. [...] Nonostante la tunica audacemente aperta di lato, il delicato seno scoperto, le braccia nude, le ombre misteriose indovinate sotto i veli, quella donna, a dispetto della sua mostruosa leggenda, riusciva a restare qualche cosa di assolutamente puro, anzi, di verginale.

Un testo indubbiamente stratificato, nel quale si intrecciano movenze che rinviano alle ambiguità di fondo del romanzo: da un lato, l'abbigliamento di Antinea viene immediatamente denunciato come "travestimento", una volontà di ricoprire unarealtà indefinibile dal punto di vista sessuale, al limite dell'androginia ("un Adone"); dall'altro, poche battute dopo, il corpo femminile emerge prepotente nella delineazione delle caratteristiche sessuali – dal seno alla oscurità del pube – che rimangono in uno spazio di ambiguità, tra la dissolutezza e la verginità. Ma ancora, a conclusione del primo subsistema della descrizione, altrettanto prepotente è l'accento all'ambiguità

di *status* della regina Antinea, quel "miracolo d'ironia e di disinvoltura" che rimanda alle successive rivelazioni sulle sue origini. Ma dopo una fluttuazione nel regno dell'ambiguo, Antinea riassume in pieno la sua figura e il suo ruolo di *femme fatale*, nella lascivia del comportamento ("Si distese completamente sulla pelle di leone, e la sua gamba destra restò tutta scoperta") e nell'atteggiamento di dominatrice sadica:

E quella mano essa l'appoggiò fortemente sulle mie labbra fino a farle sanguinare sotto quella specie di presa di possesso.

Dopo la bolla onirica, di spazio rallentato, costituita dalla epifania di Antinea, il romanzo volge con tempi narrativi più rapidi verso la sua conclusione. Un primo movimento è rappresentato dall'inquieto rapporto tra la regina e Morhange, laddove quest'ultimo, forte della condizione di quasi religioso, sottrae il proprio corpo alle profferte di Antinea, con un procedimento di autoimposta impotenza che sollecita l'ira frustrata della donna. Come contrappunto delle affermazioni di Le Mesge, che hanno fatto di Antinea la "discendente di Nettuno", si sviluppa la confessione, resa dopo una serata di bagordi e di giuoco d'azzardo, del conte Casimir Bielowsky, atamandi Zitomir. In una godibile ricostruzione del mondo del II Impero, dalle origini alla caduta, colto come un regno della facilità, politica e finanziaria, della ricerca inesausta del piacere, lungo un ritmo di scrittura mimetica del *can can* di *Orphée aux Enfers* di Offenbach, peraltro esplicitamente ricordato da Benoît, si disvelano le reali origini della regina di Atlantide, frutto degli amori del nobile polacco e una prostituta parigina, che, incinta di questi, viene, con "un bellissimo scherzo", fatta sposare a un principe tuareg in visita diplomatica a Parigi:

L'indomani [...] il diretto di Marsiglia si portava via i cinque tuareg e Clémentine. La giovane si appoggiava raggiante al braccio dello sceicco Ahmed che non stava in sé dalla gioia.

A questa vena parodistica, che rovescia la tensione drammatica assunta dal romanzo, appartiene anche la consuetudine del conte, dopo la confessione, di intonare i versi scanzonati di *Partant pour la Syrie*, una musica che – sotto Napoleone III – doveva sostituire la *Marsigliese*, troppo impegnativa dal punto di vista politico. Come, ancora, allo stesso intento di rovesciamento carnevalesco la etimologia – altrettanto fantastica di quella di Le Mesge – che riconduce il nome di Antinea a Clémentine. Se la parodia ormai mina la struttura del romanzo, tuttavia essa consente di far emergere una dimensione che va ben oltre la storia riportata, a una fondamentale dialettica di amore e morte: l'attesa dei favori di Antinea si traduce nell'attesa del momento del trapasso:

La nicchia 54 riceverà la sua preda [Morhange]. Allora, un tuareg bianco avanzerà verso di me; e io fremerò di estasi inimmaginabile. Mi toccherà il braccio. E sarà la mia volta di penetrare nell'eternità per la porta cruenta dell'amore.

Se la morte ricevuta, e attesa, da Saint-Avit si troverà ritardata dalla sua fuga dal regno di Antinea, in compagnia della schiava Tanit-Zerga, che vanta di essere davvero di nobili natali – “ultima discendente dei grandi imperatori sonrhai” – la morte visita comunque la voce narrante, in quanto morte che egli infligge a Morhange, come esecutore della volontà offesa dal rifiuto.

Come si è accennato, significativamente, Pierre Benoît doveva intitolare l'ultimo capitolo del romanzo “Il cerchio è chiuso”: certo, Saint-Avit è ritornato per recarsi ancora nel regno di Antinea e lì incontrarvi il suo destino di voluttà e di morte. Ma quella che sembra la conclusione della vicenda narrata in realtà non è che l'aprirsi di un nuovo anello nella catena, giacché Saint-Avit condurrà con sé il tenente Ferrières, il cui “scritto febbrile” costituisce il testo stesso che si è finora percorso: il lettore viene ricondotto quindi al punto di avvio del romanzo, e insieme assiste alle ultime battute della vicenda. Saint-Avit e Ferrières divengono preda di un'esaltazione nervosa affine a quella indotta – nella prima parte del romanzo – dall' *hascish*:

Una straordinaria felicità ci sommergeva l'uno e l'altro, mentre, ridendo e piangendo volta a volta come due fanciulli, non cessavamo di ripetere: “Affrettiamoci! Affrettiamoci!”

L'urgenza di Saint-Avit, che contagia Ferrières, non è mossa solo dall'incalzare della passione erotica, bensì dal timore di vedersi annullare ogni ruolo nella storiadi Antinea, giacché una quota di amanti è stata stabilita e il compimento di questa coincide con la durata della vita di Antinea. È il capriccio della principessa di Atlantide a determinare velocità e ritmi di questa voluttuosa e insieme macabra danza. Cuore di una vicenda che trascende il tempo e lo spazio, Antinea si presenta come il luogo di attrazione, il centro di un *fascinum* che costringe tutti i suoi amanti – legati dalla caratteristica di essere moderni cavalieri erranti – a raggiungerla, per adempiere alla finale missione di fuchi, in una vicenda dove la penetrazione dell'ignoto si presenta come immensa metafora della penetrazione della Donna, divinità dell'amore che, nell'eternità, riceverà l'omaggio delle sue vittime:

Al centro della sala di marmo rosso, sulla roccia ove palpita il lamento invisibile della fontana tenebrosa, è serbata una piattaforma. Là si ergerà, nella sua poltrona di oricalco, con il pschent e l'ureo d'oro in testa, e in mano il tridente di Nettuno, la donna meravigliosa [...], il giorno in cui le centoventi nicchie scavate in circolo, introno al suo trono, avranno ricevuto ciascuna la sua preda consenziente e soddisfatta.

Nella scrittura di questo capitolo finale, Pierre Benoît abbandona il fluire compatto dell'impresa narrativa, per procedere attraverso una successione di brevi paragrafi che valgono a indicare la follia ossessiva che procede da Saint-Avit a Ferrières (“trionfo per essere riuscito a trasmettermi la sua follia”). In questa sezione, dove l'immagine della apoteosi di Antinea, esplicitamente comparata alla apoteosi dell'ava Cleopatra Selene, “figlia di Marco Antonio e di Cleopatra”, permane il dubbio sulle sue vere origini:

Che m'importa il suo passato e il mistero della sua origine? Che sia la discendente accertata del dio del Mare e delle sublimi Lagidi, o la bastarda d'un ubriacone polacco e d'una prostituta del quartiere Marbeuf?

Un dubbio che permane e immediatamente viene rimosso, giacché finalmente Antinea trova la sua reale essenza: è la Donna, nella quale si esprime il mistero della vita, dove il femminile coincide con gli aspetti più nascosti della natura: “una natura insondata e vergine, un amore misterioso”. È proprio l'aspetto trascendente della Donna, intesa come obiettivo supremo della tensione della *quête*, che rende nobile anche la follia degli amanti: “annientarmi nel solo destino che valga la pena”. Certo, a ricostruire storicamente le fonti per la figura di Antinea, le ricerche di Élisabeth Kalta hanno sottolineato l'importanza della mitica regina Tin Hinan: anch'ella di provenienza estranea all'Hoggar, era divenuta la progenitrice dei tuareg. Ma qui preme sottolineare un'altra ricerca archeologica, che si fonda sulla sensibilità, sulle mitografie tra XIX e XX secolo, a cui doveva attingere lo scrittore francese. Come si è già ricordato, Pierre Benoît per *L'Atlantide* venne accusato di plagio nei confronti del romanzo di Henry Rider-Haggard, *She*: certo, tratti e presentazione di Antinea ricordano la Ayesha dello scrittore inglese, ma nei chimismi che vanno a costituire l'immaginario di Benoît non va dimenticato l'apporto fondamentale del cinematografo, che riprendeva il mito della *femme fatale*, ma lo sottraeva allo spazio della letteratura e alla fissità della rappresentazione pittorica, per darne un'immagine in movimento, dove la voluttà e la tentazione si trasformavano in atti, in gestualità. Lungo questa prospettiva, in una ricostruzione delle fonti del personaggio di Antinea, ci sembra di dover avanzare l'ipotesi dell'influenza della figura di Theda Bara, *vamp* dei primi decenni del XX secolo; in primo luogo, per l'ambientazione orientaleggiante prediletta dall'attrice americana, espressa nel giuoco di veli e di sinuose danze dalla forte valenza sensuale. Un Oriente ricostruito negli *studios* e di cui era testimonianza lo stesso nome d'arte assunto da Theodosia Goodman, anagramma dell'inquietante “Arab Death”. Rileggiamo un testo del romanzo di Pierre Benoît, dove Antinea dismette le vesti egizie, per presentarsi con tutta la stanchezza di una donna, di un'attrice, spogliata dall'apparato di scena:

Non era più la principessa sdegnosa e beffarda del nostro primo incontro [...]. Non un braccialetto, non un anello. Era vestita solodi un'ampia tunica a fili d'oro. I suoi capelli, liberi d'ogni legame, si

spandevano in ciocche d'ebano sulle esili spalle e sulle braccia nude. I begli occhi erano circondati da un alone livido e una piega stanca ne incurvava la bocca divina.

A differenza della figura femminile consegnata nella letteratura vittoriana – ai cui esiti ultimi appartiene ancora il romanzo di Henry Rider-Haggard – la *femme fatale* dell'età del cinema presenta un codice immediatamente riconoscibile della trasgressione, e insieme un codice dove si viene costituendo un mito di massa. Ma a sostenere ulteriormente l'appartenenza dell'immaginario di Benoît a un universo culturale distaccato dal lavoro di una generazione rispetto al mondo vittoriano, vale una lunga citazione de *L'Atlantide*, che si può assumere come spia di una mutata sensibilità letteraria e culturale. Si intende dire dell'episodio in cui Saint-Avit sfoglia le riviste francesi pervenute nel cuore dell'Hoggar e si immerge, con vero e proprio *engouement*, nella lettura di un testo letterario pubblicato nella "Revue des Deux Mondes", lettura contrappuntata dalle esclamazioni di indignazione di Le Mesge assorbito dall'esame della recente produzione scientifica e archeologica. Ebbene, il testo che così prepotentemente richiama l'interesse di Saint-Avit altro non è se non il dannunziano *Le vergini delle rocce*. La filosofia élitaria consegnata nel testo di D'Annunzio era consonante con le posizioni conservatrici di Pierre Benoît, ma qui preme sottolineare come la descrizione fisica del mondo roccioso dell'Hoggar trovi una speculare riproduzione ("una corrispondenza strana") nello scritto dell'italiano, con quel mondo desolato che viene indicato da Antinea agli occhi del protagonista. Il romanzo dannunziano viene esplicitamente indicato dallo scrittore francese come fonte ispiratrice della sua trasfigurazione letteraria del deserto africano:

Ai miei piedi avevo, enorme, a picco, dominante il giardino dorato sotto il sole, la roccia bianca, ora rossa, che Antinea mi aveva additato il giorno del nostro primo incontro.

Rileggiamo la prosa dannunziana ispiratrice:

Un fierissimo spettacolo avevamo ai nostri piedi, da ogni banda, nella cruda luce. La catena delle rupi, tutta palese nella sua sterilità desolata fino agli estremi gioghi, si propagava come una immensa adunazione di cose gigantesche e difformi rimasta per lo stupore degli uomini a vestigio di una qualche titanomachia primordiale. Torri dirute, muraglie fendute, cittadelle abbattute, cupole sfondsate, portici pericolanti, colossi mutili, prore di vascelli, dorsi di mostri, ossature di titani, tutte le enormità simulava la compagine formidabile con i suoi rilievi e i suoi anfratti. [...] Smisurata bocca, il cratere orbicolare si spalancava con una specie di veemenza vorticoso nel suo giro, a similitudine di un gorgo, se bene inerte. Grigio in parte come la cenere, rossastro in parte come la ruggine, era qua e là interrotto da lunghe zone candide e riscintillanti come il sale, che l'acqua adunata al fondo rispecchiava nella sua immobilità metallica.

Alla stessa atmosfera dannunziana rinvia un ulteriore dettaglio del testode *L'Atlantide*: la presenza, a compagnia e tutela di Antinea, del ghepardo Hiram-Roi. Ancora una volta, un accenno di orientalismo di maniera, ma insieme un tratto desunto dalla vita straordinaria di una delle numerose amanti di Gabriele D'Annunzio, la marchesa Luisa Casati, immortalata da Giovanni Boldini in un celebre ritratto e definita da Jean Cocteau "il bel serpente del paradiso terrestre", nota negli ambienti futuristi. Ebbene, come segno di sublime eccentricità, la marchesa amava farsi accompagnare da leopardi, ornati di collari di brillanti. Una inquietante figura di *femme fatale* che fuoriusciva dalla cronaca mondana per venire trasfigurata, nella ricreazione artistica, nell'immagine della Donna quale signora degli inferi, "averna Coré", "letèa Coré", nella prosa dannunziana.

Divinità femminile del mistero e dell'eccesso, figura liminare che attraverso l'amore sensuale conduce numerosi amanti nel regno dei morti, Antinea doveva abitare le pagine di un romanzo di successo del primo Novecento, condividendo forme e destini delle sue consorelle, dello schermo e della pagina scritta.

## IL CASO LELLA COSTA

### THE CASE "LELLA COSTA"

Loreta de Stasio  
Universidad de País Vasco

Nel panorama teatrale italiano, Lella Costa si distingue come un caso particolare: non solo per il suo genere, per la sua femminilità che tuttavia non sviscila la sua comicità pungente ed efficace – nonostante la tradizione teatrale sia lenta a cambiare opinione quando si riferisce alla comicità femminile, per cui si preferisce parlare di comicità asessuata o universale –; ma soprattutto per il suo impegno politico-sociale che trapela nei suoi brillanti monologhi comici e l'attenzione che catalizza su temi seri di attualità, gli stessi temi che tratta con una leggerezza e un'apparente frivolezza sulla base della quale sembra aver cucito e costruito i suoi spettacoli. Con la stessa apparente noncuranza e frivolezza riesce a "spostare" l'alone di seriosità che incombe su tematiche sociali di un certo peso, e a farli percepire "straniati" per operare quel distanziamento necessario alla coscienza analitica e critica: in tal modo, dunque, similmente alla lezione del giullare medioevale recuperato dall'attività filologica e teatrale di Dario Fo, l'autrice comica, come nella vecchia tradizione dei giullari popolari dell'epoca medioevale, riesce a lanciare delle proposte e iniziative sociali e a trasmettere e stimolare prese di posizione in ambito politico e culturale.

Un giullare moderno, e per giunta donna, che fa ricorso alle maschere non solo letterarie, con una retorica personalissima ben definita, che fa uso degli abiti e degli accessori anche allo scopo di attirare l'attenzione del pubblico, travestendosi, in altre parole, usando una serie di maschere, che man mano personalizza, fino a diventare il personaggio "Lella Costa". L'altro elemento di distinzione della sua teatralità è la scelta del monologo come tipo di discorso e cornice per la sua comicità e questo aspetto richiede un approfondimento a parte.

#### 1. Il "caso" del monologo

La scelta del monologo da parte di un interprete-autore, come fa notare Puppa, rimanda alla tradizione dei nostri comici dell'arte ed anche alla serata d'onore del mattatore ottocentesco, e che nel panorama artistico italiano continua ad essere un tipo di spettacolo molto apprezzato agevole per i costi, e per le tournées, cosa che giustifica perché nel teatro si assiste a un sempre maggiore interesse al monologo (Puppa 2002: 445). E non è solo per l'evidente vantaggio economico di rappresentare un'opera teatrale con un solo personaggio, pochi oggetti, una messa in scena semplice, minimalista. Molti attori che sono anche gli autori dei propri testi privilegiano questo genere anche per altre ragioni e non solo per motivi di narcisismo: nell'attualità il monologo è anche la forma preferita dal teatro politico, un teatro che più che utilizzare la memoria individuale rimanda a questioni storico-sociali, anche se sotto forma comica. Altri autori-attori scelgono la voce monologante come cornice della narrazione,

#### RIASSUNTO:

L'autrice-interprete Lella Costa è paragonabile a un giullare e spicca per la sua femminilità. Nei suoi monologhi, con la sua retorica "femminile" tratta con leggerezza argomenti di profilo sociale, politico e culturale. Il monologo, che giunge fino alla poesia e al canto, permette di comprendere meglio ciò che ci circonda tramite un personaggio dalle mille sfaccettature.

#### PAROLE CHIAVE:

Lella costa, monologo, comicità, femminilità, autrice, interprete.

#### ABSTRACT:

The authoress- performer Lella Costa can be compared to a jolly and her femininity is outstanding. In her monologues she talks about social, political and cultural issues with "feminine" rhetoric. The monologue, that includes poetry and singing, allows us to better understand what surrounds us through multifaceted characters.

#### KEY WORD:

Lella Costa, monologue, comedy, femininity, author, performer.

un protagonista su cui ricade il punto di vista dei fatti che si vuole assolutamente

parziale, per "istrionismo attorico" se preso sul serio; ma lo stesso motivo

giustifica

209

Revista Internacional de Culturas y Literaturas, abril 2011  
ISSN: 1885-3625

la sua inversione nel comico con la parodia. Il monologo comico, finalizzato al puro divertimento è una forma paraletteraria molto popolare diffusa nelle trasmissioni televisive, e soprattutto per questo motivo, nei nostri anni si può considerare la forma teatrale preferita dagli autori-attori emergenti, ma anche di quelli consacrati. La sua struttura è in stretta relazione con i generi popolari, per i modi in cui le sue tecniche e convenzioni sono passate anche ad altre forme dei mezzi di comunicazioni di massa.

Ciò che è avvenuto è un passaggio dalle convenzioni del monologo ai “mass media” e, successivamente, il ritorno del monologo al teatro. I casi di autori-attori/attrici negli show televisivi attuali, come Ascanio Celestini, Giobbe Covatta, Gianfranco Iannuzzo, Francesca Reggiani, Luciana Littizzetto, Antonio Albanese, Gigi Proietti e Sabina Guzzanti, per citare alcuni tra i più conosciuti, sono esempi della popolarità del monologo al livello dei mezzi di comunicazione di massa. Si tratta di un fenomeno artistico che ha un successo straordinario non solo in Italia: il monologo è diffusissimo negli altri Paesi e nel teatro e nello spettacolo europeo ha sempre più spazio. Il successo di questa forma teatrale è tale che, come osserva Franco Portone:

La televisione, il cabaret con i loro format hanno purtroppo influenzato non pochi autori, che in uno spettacolo anche a più personaggi prediligono ormai il monologo... Si riflette, probabilmente, l'alienazione dei rapporti interpersonali, la difficoltà di comunicazione, l'estremizzazione dell'individualismo, il linguaggio che è surrogato dai segni, per nascondere una debolezza emotiva di fondo. (Portone, 2008).

Questa stessa difficoltà e incapacità comunicativa e di ascolto per cui lo scambio interpersonale si risolve in monologhi soggettivi, il teatro la ripropone in forma artistica. Ciò spiega anche la forte attrazione per il monologo durante tutto il XX sec. – anche se nel teatro è un fenomeno degli ultimi decenni fondamentalmente – poiché numerosi drammaturghi vedono in esso un modo privilegiato di entrare nella soggettività, di far parlare la soggettività direttamente. (Martín Clavijo, 2009: 18) È uno degli strumenti più attuali e immediati per restituire all'attore la dimensione che appartiene al proprio bagaglio originario; e restituisce all'uomo o alla donna, la sua necessità di esprimere e condividere la propria esperienza. Si tratta di recuperare storie personali, spesso peculiari, oppure vissuti di persone che hanno molto in comune con noi. Per questo la messa in scena dell'autobiografia finta o non finta è la forma preferita delle giovani drammaturghe contemporanee, soprattutto in Italia.

## 2. Il monologo nel teatro

È la struttura che meglio si presta alla denuncia ridicolizzata di tematiche socio-politiche come dimostrano Dario Fo, Carmelo Bene, Franca Rame, Beppe Grillo e Roberto Benigni; ed è anche il genere preferito di quei comici che si sono specializzati

nella ridicolizzazione delle manie, ossessioni, e nelle caricature esilaranti di figure o di personaggi politici, ma anche di personaggi comuni, della strada, per puro divertimento.

Il monologo è un discorso che tratta della verità apparente e di quella vera –spesso mascherata dall'intento comico–, parla e occulta il sentimento dei suoi enunciatori, esplora il loro inconscio attraverso il loro pensiero cosciente che quasi sempre libera ossessioni e contrasti irrisolti dei drammaturghi. Per questo, come sottolinea Milagros Martín Clavijo, è uno strumento particolarmente utile per la critica sociale e culturale. Anche per questo è il mezzo preferito da quelle autrici, scrittrici, e drammaturghe che cercano di aprirsi uno spazio particolare per esprimersi, per attirare l'attenzione e farsi ascoltare (Martín Clavijo, 2009: 15-17). Alcuni studiosi tra cui Chiara Alessi (2005:14), distinguono almeno tre tipi di monologo:

i monologhi narrativi;

b) i monologhi-personaggio, che si concentrano più sulla figura del locutore che sugli eventi raccontati;

c) il monologo che ha una forma dialogica: si tratta di quei monologhi che apparentemente sono dialoghi, con interlocutori che non sentiamo e non vediamo, o perché riportati con un discorso indiretto, o perché “supposti” dai “metamedia” come li definisce Paolo Puppa, e cioè il telefono, la radio, la televisione (Puppa, 2003:168). Carmelo Bene ritiene che il monologo è un delirio che incorpora, assorbe l'“altro” con cui deve stabilire un dialogo (Bene, 2002: 1002). Ecco allora che il monologo è il fenomeno che raccoglie una pluralità di “voci”, sia interiori – il dialogo con l'“altro” se stesso – sia le “voci” oggettive –quelle degli “altri” personaggi del racconto coinvolti nel dialogo con il soggetto parlante –.

Nei monologhi di Lella Costa i personaggi che l'autrice crea con la sua interpretazione dialogano costantemente tra di loro, come rappresentazioni delle sue sfaccettature e anche delle tante tipologie di donne a cui si rivolge: in un certo senso, con queste maschere –spesso rappresentate dai frequenti cambi d'abito– la Costa “ritrae” identità diverse e così facendo coinvolge il suo pubblico femminile per via di uno spettatore implicito che sia il più ampio possibile.

## 3. Il monologo di Lella Costa

Puppa fa notare che la caratteristica dell'attore/attrice autore che recita il suo spettacolo (da lui definito *performer*), consiste <math>\diamond</math> (Puppa, 2002: 446). Lella Costa, però, non si finge diversa da se stessa e tuttavia sia come autrice riesce a costruirsi un personaggio, sia come attrice diventa il “personaggio di se stessa”. Così facendo valorizza i momenti faticosi della comunicazione con il pubblico, stabilendo un dialogo con lo spettatore implicito.

Ad ogni modo si tratta di un dialogo apparente, trattandosi, in realtà, di un monologo, in cui il narratario non ha un peso e una funzione reale: perché un pubblico ben definito supporrebbe un “personaggio Lella Costa” altrettanto definito, con il rischio di fossilizzazione in una “unica maschera”, e pertanto, troppo surreale, eterea. Mentre l’esigenza di questa autrice-attrice è di calarsi nel reale e di suscitare credibilità attraverso l’identificazione con la sua realtà e attualità di donna del XX secolo con una precisa storia e responsabilità sociale.

Nella costruzione del suo personaggio “donna-con-cui-identificarsi”, la Costa crea, dunque, un personaggio dalle mille sfaccettature rappresentate dalle tante maschere quanti sono i travestimenti che adotta, proprio per “deviare” l’attenzione rispetto al personaggio “Lella Costa”, perché un rapporto dialogico con un pubblico ben definito comprometterebbe la sua possibilità di rivolgersi a più fasce possibili di pubblico e soprattutto a più tipologie di donne, per poter “raccontare” la storia di queste donne e aiutarle a prendere coscienza e distanza dalle loro nevrosi, ironizzarci e riderci sopra, come sembra essere la sua preoccupazione principale. Lo spostamento di sguardo che promuove con questi suoi personaggi, infatti, sono alla base dell’ironia che non serve solo a divertire, ma a fornire una chiave di conoscenza di noi stessi/e e per comprendere meglio il mondo e ciò che succede intorno. Ecco perché, per l’autrice interprete è necessario raccontare, per capire se stessa, i suoi vari “io”, per capire gli altri e le altre e per condividere con loro le proprie esperienze. E il monologo-narrazione in teatro permette di farlo meglio di altre forme artistiche.

#### 4. Lella Costa comica dell’Arte

Se negli ultimi tempi, come spesso si dice, la tendenza nel teatro è quella di privilegiare il monologo come espressione e cornice che elimina le ricerche sullo spazio (*dove inscenare*), sul come (*i segni dello spettacolo*) e sul quando e quanto (orari e costi della rappresentazione) perché ormai tutta l’attenzione si concentra sul *cosa dire*, come rileva Paolo Puppa (2002: 449); se questa tendenza che ha decretato un nuovo genere di narrazione definito “teatro narrazione” o “teatro racconto”, ha suscitato una certa inquietudine e allarme che ha fatto parlare da più parti di “morte del teatro”; ci sembra di poter dire che Lella Costa ha contribuito, con la sua esperienza e la sua formula spettacolare di affabulatrice comica, a recuperare la tradizione tipicamente italiana, sia attraverso l’uso dei travestimenti e delle maschere, sia attraverso la sua comicità peculiare. Le sue maschere sono prodotte dalla caratterizzazione di personaggi che avviene per la gestualità, per le espressioni assunte, per gli accenti e per i registri linguistici specifici. Ed ecco che nascono le varie tipizzazioni (maschere) della soubrette ammalante e ironica, del produttore cinematografico romano cinico e superficiale, del giornalista invadente, della centralista ipercortese e impersonale, del bancario svizzero, ecc...

I suoi spettacoli sono il risultato di una tecnica di montaggio di immagini, di racconti, di digressioni, di associazioni (in cui si riconoscono intere generazioni) e di racconti autobiografici –condivisi però

da molte donne–, che rispondono ad un assemblaggio drammaturgico e recitativo che ricorda tanto lo stile dei giullari rivisitato in chiave moderna. Questa figura di giullare-affabulatrice e allo stesso tempo interprete-narratrice “impegnata” della nuova generazione, costituisce un modello di riferimento militante e forse anche culturale, nei tempi del disamore politico e del crollo delle ideologie.

Il modello, come confessa la stessa autrice, era lo stile affabulatorio di Dario Fo che, per capire ciò che succedeva nella realtà quotidiana, inventava storie dal palcoscenico, perfino costruendo dei vangeli apocrifi, ma sempre rispettando le regole della finzione. Ma ciò che fa pensare ad un “Caso Lella Costa” è la capacità straordinaria di questa autrice-interprete di superare, con i suoi spettacoli, la funzione di testimoniare sui tempi attuali, attraverso l’intrattenimento, per giungere, con la narrazione-divagazione, alla poesia e al canto, perché i suoi testi, che spesso raccontano di problemi e temi attuali trasfigurati attraverso miti e storie antiche (la guerra, la difficile relazione uomo-donna, l’educazione sentimentale mancata, ecc.) soprattutto gli ultimi –scritti insieme a Gabriele Vacis– costituiscono una specie di partitura, con dei ritmi e delle scansioni veramente musicali.

#### 5. Storia di Lella Costa

Lella Costa debutta nel 1987 con il primo spettacolo di cui è anche autrice, *Adlib*, a cui seguiranno nel 1988 *Coincidenze*, e nel 1990 *Malsottile*. I tre monologhi citati saranno raccolti nel 1995, nella raccolta intitolata *La daga nel Loden*. Del 1992 è il monologo *Due*; nel 1994 scriverà *Magoni* (con musiche originali di Ivano Fossati); mentre il 1996 è la volta del monologo *Stanca di guerra* (testo scritto con la collaborazione di Alessandro Baricco). Il 1998 è l’anno di *Un’altra storia*, con la regia di Gabriele Vacis: i tre monologhi citati – *Due*, *Magoni* e *Un’altra storia* – saranno pubblicati da Feltrinelli nel volume *Che faccia fare*. Del 2000 è il monologo *Precise parole*: gli ultimi quattro monologhi, insieme ai primi tre già pubblicati con il titolo *La daga nel Loden*, usciranno nell’anno 2002 con l’edizione Feltrinelli nel volume, *In tournée*.

In seguito, la Costa, nel 2002, scrive *Traviata*; nel 2005 *Alice, una meraviglia di Paese* con la regia di Giorgio Gallione; del 2007 è il monologo *Amleto*: gli ultimi tre testi saranno pubblicati da Feltrinelli nel libro, *Amleto, Alice e la Traviata*, con la prefazione di Michele Serra. Nel 2009 ha debuttato con *Ragazze, nelle lande scoperte del fuori*, spettacolo con il quale è attualmente in tournée.

Per questo studio mi sono basata soprattutto sulla retorica del suo discorso così come appare nella raccolta dei suoi primi tre monologhi raccolti nell’edizione del libro *La Daga nel Loden*, con riferimenti ad interviste pubblicate e rintracciabili nel sito internet della sua casa di produzione: IRMA. Si veda: [http://www.irmaspettacoli.it/lella\\_autrice.html](http://www.irmaspettacoli.it/lella_autrice.html)

#### 6. La retorica comica “femminile”

Lella Costa dichiara più volte la sua ammirazione per Franca Valeri e per il suo tipo di comicità, riferendosi spesso alla Valeri come modello di attrice brillante –seppur distanziandosene, in parte, ironicamente quando le attribuisce un raffinato snobismo (Costa, 2009) –, ma la sua ammirazione non



comporta l'identificazione con le sue posizioni anche concettuali; né tantomeno c'è da appiattare la poetica di Lella Costa a quella di Franca Valeri, per il fatto che quest'ultima ne abbia curato la prefazione al suo primo libro *La Daga nel Loden*: nelle prime pagine della prima raccolta di monologhi di Lella Costa, la Valeri, infatti, dichiara la propria avversione per il concetto e per l'abitudine consolidata di distinguere tra maschile e femminile quando ci si riferisce al talento comico.

Eppure ritengo che Lella Costa espliciti nei suoi monologhi comici alcuni procedimenti retorici tipicamente femminili, che non tolgono nulla al suo talento e alla sua forza distintiva di comico, sia uomo o donna. Anzi si potrebbe perfino azzardare a dire che il comico, per sua natura, deve tesoriare certe trovate e procedimenti retorici per riuscire ad accattivare il pubblico, procedimenti che richiamano uno stile che può essere tipico del genere maschile o femminile prevalentemente e che, nella loro combinazione e dosaggio, possono costruire la cifra particolare di un autore o attore comico sia uomo, sia donna. E nonostante ciò il genere dell'autore o dell'attore non sarà determinante per la propria vis comica. Credo infatti che esista un modo comico tipicamente maschile di attrarre l'attenzione del pubblico, aggressivo, invadente e scioccante: nell'ambito italiano penso a figure come Vittorio Gassman, Paolo Villaggio nei suoi *sketches* televisivi (quando non interpretava il suo più famoso Fantozzi); e soprattutto a Carmelo Bene in tempi più attuali e magari Ascanio Celestini. E invece, quando ricordo le battute e gli *sketches* di Massimo Troisi, per esempio, penso che esista uno stile di comicità femminile esercitata da uomini, e che apporta un particolare lirismo alla comicità. Nel caso della Costa, infatti, mi sembra appropriato proprio questo paragone, per la caratteristica mistura di humour, poesia e grazia che la contraddistingue. In altre parole, non distinguerei tra il sesso di persone che esercitano la comicità, quanto piuttosto ad uno stile maschile e femminile del genere "comico". Il caso della comicità Lella Costa si iscrive in questo "dosaggio" ben misurato di elementi femminili e maschili e che si manifesta nei suoi monologhi.

La prima caratteristica che colpisce nella lettura dei suoi primi monologhi è la quasi totale assenza di pause, l'asindeticità, il procedere paratattico, espediente retorico già ampiamente utilizzato nella corrente letteraria del primo Novecento, noto come il flusso di coscienza e identificato come tratto distintivo delle letterate donne. La sospensione dei periodi e della punteggiatura in un discorso, infatti, serve ad indicare una serie di pensieri non formalizzati perché scaturiti da processi emotivi più che cerebrali, e per questo poco organizzati. E l'emotività o l'emozionalità viene ancora trattata dalla Costa come una risorsa tipicamente femminile.

La Costa d'altronde non nega mai un chiaro orientamento di genere: c'è una dichiarata identificazione con il femminile, visto che nei suoi spettacoli descrive i tormenti e le contraddizioni dell'anima femminile che conosce bene e ci ironizza intorno. Già questa sarebbe una buona ragione di adesione e solidarietà che giustificerebbe la sua attività e scelta artistica. Ma soprattutto, la Costa, esprime una chiara scelta anche di tipo pragmatico

commerciale per il suo orientamento tematico quando afferma nelle varie interviste, come in quella apparsa il 10 marzo 2010 sul sito internet <http://libriblog.com/video/intervista-con-lella-costa/>:

I lettori in generale sono soprattutto femminili, esattamente come il pubblico che va a teatro, e non soltanto a vedere me, è una questione di composizione maggioritaria del pubblico femminile in tutto quello che riguarda le scelte d'arte, di cultura, di letteratura, di cinema e di teatro. Penso che forse ci sia una superiore componente femminile perché la mia identità, oltretutto di monologante, è forse quella più riconoscibile.

La cifra della femminilità nei monologhi comici non si rileva solo dalla scelta delle tematiche utilizzate, che concernono l'universo femminile e i suoi problemi (vedi il riferimento ai centri di assistenza ginecologica e prematrimoniale degli anni '70 in *Adlib*), alla sua presa di posizione su questioni ancora vitali come il femminismo e l'aborto, per esempio; ma soprattutto per la forma del suo discorso. Già solo prendendo in analisi il suo libro *La daga nel Loden*, che si inaugura con il monologo *Adlib*, è evidente il ricorso alla *captatio benevolentiae*, tipica della retorica femminile per accattivare l'attenzione del pubblico, rivolgendosi in modo delicato, anche fisicamente, e non solo figurativamente, al pubblico, e lo fa in chiave comica paradossale, ribaltando le aspettative del pubblico e dichiarando fin dall'inizio i suoi intenti tra rivelazione di segreti apparenti e verità nascoste: l'attrice si presenta vestita da ballerina, in tutù, per entrare prima visivamente in "punta di piedi", con l'abbigliamento pertinente al caso, fingendo di trovarsi in un equivoco preparato ad arte:

Vi hanno avvertito che questo è un balletto classico?  
 Nooo! Non ve l'hanno detto....Accipicchia!  
 Fan sempre così...han paura che poi la gente vada via...  
 Ma proprio un balletto classico di quelli noiosi, lungo, estenuante...  
 Che poi io non sono neanche una ballerina classica, insomma... piuttosto negata direi, sì...  
 Vi ricordate gli elefanti, gli ippopotami della "Danza delle ore" in *Fantasia* di Walt Disney?  
 Ecco, io sono uguale...  
 È brutto, eh?  
 Ma no, non è vero, va...non è vero, questo non è esattamente un balletto classico. Il fatto è che fare la ballerina classica sarebbe stato il sogno della mia vita... non l'ho mai neanche detto a nessuno quindi era difficile che ci riuscissi, però ho pensato "già che ci son lì, io mi metto il tutù, che è così femminile"...  
 E son qua ... con quello che in realtà è uno spettacolo, uno spettacolino che ha una sua storia ormai... per esempio è nato in marzo... so, e non è un'indicazione da poco.  
 Perché è nato in marzo? Perché in marzo c'è il giorno 8, che in realtà c'è anche in tutti gli altri mesi, ma il giorno 8 marzo è particolarmente significativo, perché come sicuramente ricorderete è la giornata della donna.  
 Lo sanno tutti, credo ci sia anche la giornata internazionale del panda e in genere tutte le specie in via di estinzione, quindi noi abbiamo questa giornata ma veramente tutta per noi, possiamo fare un sacco di cose, ci danno i fiori, ci portano a ruzzare nei prati... bellissimo.  
 (Costa, 1993:15-16).

In seguito, l'attrice si toglie gli abiti della ballerina classica –che nell'immaginario collettivo connotano delicatezza e poesia–, e cioè la fascia di tulle rosa dalla testa, le

scarpine da mezzapunta rosa, la fascia di tulle rosa dalla vita, si toglie il corpetto nero con uno strappo, infila un paio di scarpe d'argento con tacco a spillo, e si ritrova addosso un abito attillato a disegni leopardati –abbigliamento più aggressivo e provocante, consono per il tema da affrontare con spirito “graffiante” – per meglio affrontare temi e riferimenti più aggressivi nel suo monologo. E lo fa intonando una canzone sensuale e accattivante, *This guy's in love with you* di Burt Bacharach, adattandola nella versione personale *This girl's in love with you* con voce altrettanto graffiante, per introdurre la questione scottante dell'Aids in Italia e dell'approccio mistificato al tema ancora alla fine degli anni '80. La pertinenza della maschera (gli abiti) e della retorica (i discorsi e la loro struttura) nella nostra autrice, dunque, è ben esplicitata figurativamente nei suoi spettacoli a partire dai monologhi pubblicati in *Daga nel Loden*. Questa “maschera” di femminilità, di passione dichiarata per le frivolezze –come la sua collezione di scarpe con il tacco a cui dedica una vetrina particolare nel salone della sua casa–, non esclude il forte impegno politico che anima la scelta di questa carriera artistica come dichiara nell'intervista rilasciata a Roberto Carnero per *L'Unità*, dell' 8 dicembre 2009:

Sono arrivata a fare l'attrice, il mio grande sogno – ci racconta – piuttosto tardi, dopo una stagione di impegno politico a sinistra. Erano anni, il decennio dei '70 e i primi '80, in cui si credeva alla politica come assunzione di responsabilità verso la collettività. Questa militanza politica e culturale è stata la mia formazione. E quindi, da quando ho cominciato a lavorare in teatro, ho capito che dovevo utilizzare questo mio lavoro anche per fare qualcosa di buono per gli altri.

La retorica della Costa è femminile quando fa digressioni, divagazioni o addirittura salti apparentemente poco coerenti rispetto al tema del discorso principale, trasgredendo la linearità logica, spesso considerata sinonimo di affidabilità e per convenzione attribuibile alla mente maschile. Questo si deve alla tendenza del pensiero femminile che si elabora sul modello del “link” multimediale, sempre a cavallo “tra” temi diversi che hanno tra loro delle associazioni o comunanze labili, legati ad un significato particolare, un ricordo (Vedi a questo proposito il monologo *Malsottile* dedicato a questo tema) o talvolta solo ad un suono. A ciò si deve, infatti, il ricorso comico derivante dalle assonanze e sulle paronomasie, parole associate per meri spostamenti vocalici, seguendo un filone di comicità postmoderna quasi demenziale come esprime nel monologo *Coincidenze* (p. 76), dove adatta la famosa canzone di Sergio Endrigo, *Per fare un tavolo*, intonandone la melodia con un testo giocato sul suono e la parodia dei nomi commerciali dei sedativi più conosciuti –e, per associazione, dei loro consumatori abituali–:

Per fare un Tavor  
Mi dai due Valium  
Se non c'è il Valium  
Va bene il Noziman  
Se non c'è il Noziman puoi darmi un Serpax

Se non c'è il Serpax  
Va bene il Mandrax  
Se non c'è il Mandrax posso farmi un Halcion  
Mi faccio un Halcion  
Mi faccio un Halcion  
Mi faccio un Halcion ma vorrei un TA-A-Vor...

Dal punto di vista linguistico la sua caratteristica comica si effonde attraverso i motti di spirito e i giochi di parole: ad esempio, nel corso del suo monologo *Coincidenze*, ad ogni menzione dell'espressione “Weltanshauung”, si sovrappone, come una colonna sonora, la canzone dei Beatles, *Twist and Shout* (Lepri, 1996: 38-44). Oppure per citare esempi dal suo monologo *Adlib*, quando l'autrice ironizza sull'uso di un linguaggio collettivo poco familiare tipico degli anni 70-80:

<...> Il capitolo più irresistibile era quello che noi chiamavamo degli strafalcionari: una specie di fior da fiore di tutte le gaffes, gli strafalcioni appunto, che i nostri amatissimi compagni si lasciavano sfuggire soprattutto in quegli anni... Era una roba scientifica, divisa per paragrafi, a seconda degli argomenti. C'era il genere “vacanze intelligenti” supplemento dell'“Espresso”: “Si perché noi si è stati ora a Firenze per vedere questa mostra degli affreschi del Caporetto...” Quelli che di lì a pochi anni sarebbero andati a vedere i bronzi di Versace, suppongo... Poi quelli della proprietà di linguaggio a tutti i costi “la parola giusta al momento giusto”: “No, perché, Carlo è simpatico, no, simpatico è simpatico, però quello parla, parla, parla troppo, secondo me è un vero gonorrico...” E gli alternativi? “Guarda io ne ho piene le palle del turismo di massa, cioè ti rendi conto, noi siamo stati ora in Africa no, non con un viaggio organizzato, ma veramente liberi, cioè abbiamo veramente vissuto a contatto con la gente nel cuore del continente nero, in questi villaggi poverissimi, cioè ma ti rendi conto, là la vita è tremenda... là la gente vive ancora allo stato ebraico...” <...> D'altra parte invece abbiamo i compagni sindacalizzati sino alla morte... quelli che ti dicono: “No, perché qualunque cosa succeda io non sarò mai convivente con il padrone”. (Costa, 1993: 46-47).

La sua attività di attrice brillante è quasi oscurata dalle mancate presenze negli ultimi anni sullo schermo televisivo che sembra essere l'unica vetrina di diffusione di notorietà degli autori, attori e personaggi teatrali. Il mondo del teatro e i suoi circuiti tendono ad allontanarsi dalla popolazione di massa che accede solo alla televisione e per lo più, in misura minore, al cinema. In questo modo, il teatro attuale, in qualche modo si seleziona un proprio pubblico a cui si rivolge preferibilmente, come dei “target” di utenti: c'è il genere classico, il genere popolare vernacolo, il genere cabarettistico, il genere leggero, il genere musical, ecc. Anche Lella Costa, escludendosi dalle ospitate televisive, pretende, “inventa” e si “costruisce” un proprio pubblico intelligente, colto e ironico, un pubblico che sa riconoscere la propria identità incerta, le manie, le contraddizioni e le occasioni perdute e cerca stimoli e idee per trovare soluzioni. Allo stesso tempo, questo stesso pubblico, seguendo e frequentando il “personaggio”

Lella Costa, si identifica con lei ideologicamente e si schiera, insieme alla sua paladina, contro i “dictat” televisivi e della sua cultura omologante e riduttiva.

Nell'intervista pubblicata su *L'Unità* del 8 dicembre 2009, la Costa, alla domanda su un capitolo del suo ultimo libro *La sindrome di Gertrude*, Rizzoli, 2009 dedicato alla “Televisione” –ambito in cui ha anche coltivato esperienze e che negli ultimi tempi giudica condizionata e condizionante— chiarisce la sua posizione:

Nella mia carriera di attrice, ho fatto poca tv e molto teatro. E oggi sono felice di aver scelto un lavoro, il teatro, che non dipende dai funzionari televisivi e dai loro placet, condizionati dal potere politico oltre che dalle loro faide interne. Che non mi chiamino a fare tv non è grave, perché in fondo questo non è la mia vocazione. Trovo invece grave che professionisti del piccolo schermo come Serena Dandini, Fabio Fazio o Milena Gabanelli non sappiano da una stagione all'altra se il loro contratto verrà rinnovato. La tv pubblica non può sprecare così le risorse che ha al suo interno.

### 7. Una giullare “attivista”

Del giullare Lella Costa ha la forma, la maschera, ed anche la retorica. Tuttavia non si può dire che –come vuole la tradizione dei giullari e dei commedianti dell'arte— l'attrice improvvisi nei suoi spettacoli. I suoi monologhi e i relativi spettacoli sono molto misurati, molto studiati, non si lascia quasi mai nulla all'improvvisazione. E nonostante ciò, l'effetto è di una grande spontaneità. Come dichiara nell'intervista rilasciata a *La Stampa* il 31 ottobre 2009:

Non salgo in palcoscenico se non ho scritto tutto. Poi, certo, le parole scritte devono diventare teatrali e viventi. L'improvvisazione per me è quasi inesistente. Nel caso, so precisamente dove può accadere, senza togliere ritmo e disegno emotivo al testo. Poi ci sono gli imprevisti e gli incidenti dal vivo, certo. In quei casi, anche se la reazione improvvisata funziona, è importante non provare mai a replicarli. Non funzionerebbero più.

Lella Costa è colta, apparentemente “snob”, la sua letteratura è decisamente intrisa di cultura alta, ma non ne presume, anche se la diffonde. È stata per lungo tempo doppiatrice della soap operastatunitense *Sentieri* e nei suoi spettacoli, come un vero giullare, opera contaminazioni continue tra cultura alta e bassa. I suoi monologhi sono farciti di riferimenti che provengono dalle tradizioni più eterogenee: da Walt Disney a Wilhelm Reich, da Tom Waits a Louise Mary Alcott, da Christa Wolf a Saint Exupery, da Paolo Conte ai Pooh a Gabriel García Marquez, ai nomi delle serie televisive più popolari e delle soap opera, che, come sostiene l'autrice, è capace di produrre anche piccole mitologie generazionali come *Rin Tin Tin*, o *Giovanna, la nonna del corsaro nero*. (Lepri, 1996: 38-44). Da questa contaminazione tra letteratura e cultura “alta” e “bassa”, di tradizione antica nel genere “umile”, dalla convivenza di stimoli, codici

letterari e non, e conoscenze così eterogenee, nasce la sua comicità grottesca e pertanto fortemente parodica e ironica, un po' trasognata e surreale e molto poetica, di una poesia che si fonda su elementi fortemente reali e concreti e sulle situazioni contrastanti e paradossali.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alessi, Ch., *Tra scrittura e scritture. La drammaturgia italiana al passaggio del terzo millennio*, 2005, tesi di laurea pubblicata da [www.dramma.it](http://www.dramma.it)
- Bene, C., “Il monologo”, *Opere*, Milano, Bompiani, Milano, 2002.
- Carnero, R., *L'Unità*, 8 dicembre 2009.
- Costa, L., *La daga nel Loden*, Milano, Feltrinelli, Milano, 1993.
- , *La sindrome di Gertrude*, Milano, Rizzoli, 2009.
- Geis, D. R., *Postmodern Theatrics: Monologue in the Contemporary American Drama*, Michigan, The University of Michigan Press, 1993.
- Lepri L. “Donne che si prendono in giro”, *Tirature '96: comicità, umorismo, satira, parodia*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Baldini & Castoldi, 1996.
- L'Unità*, 8 dicembre 2009: Collegamenti internet: [http://www.irmaspettacoli.it/lella\\_autrice.html](http://www.irmaspettacoli.it/lella_autrice.html)
- <http://libriblog.com/video/intervista-con-lella-costa/>
- Martín Clavijo, M., *El monologo en el teatro de Stefano Benni*, Sevilla, Arcibel, 2009.
- Portone, F., “Il corto teatrale: la drammaturgia e il teatro di oggi” in *Dramma*, <http://www.dramma.it>; <http://www.dramma.it/articoli/articolo120.htm>; ultimo aggiornamento: 14 maggio 2008.
- Puppa, P., “Il teatro del racconto: il caso Paolini”, *Granteatro: Omaggio a Franca Angelini*, a c. di Beatrice Alfonzetti, Daniela Quarta e Mirella Sandini, Roma, Bulzoni, 2002.
- , *Il teatro dei testi*, Torino, UTET, 2003.

## MASCHERE FEMMINILI VERGHIANE TRA NARRATIVA E CINEMA

VERGA'S FEMININE MASKS BETWEEN FICTION AND CINEMA

Dora Marchese  
Universidad de Catania

### RIASSUNTO:

Nel presente articolo si analizza la donna verghiana, considerata una maschera talvolta sentimentale e coraggiosa, altre volte femme fatal. Emblema delle maschere verghiane è considerata Aglea, figura di femme fatal che andrà poi sarcasticamente ribaltata.

### PAROLE CHIAVE:

Maschera, donna, Verga.

### ABSTRACT:

In this article Verga's women are analyzed. Sometimes they can be considered sentimental and brave, other times femme fatal. Aglea is an emblem of Verga's masks, she symbolizes a femme fatal that will be sarcastically reversed.

### KEY WORD:

Mask, woman, Verga.

L'etimo del termine "maschera" è incerto. Tra le ipotesi più accreditate quella della provenienza dal latino medioevale "màsca", "strega", tuttora utilizzato in tal senso nel piemontese. Altre tracce si riscontrano nell'antico alto-tedesco (leggi longobarde) e nel provenzale "masc", stregone. Dal significato originario si giunse successivamente a quello di "fantasma", "larva", "aspetto camuffato volto ad incutere paura". Secondo gli studiosi, l'evoluzione linguistica portò probabilmente all'aggiunta di una "r" facendo assumere al termine la forma dapprima di "mascra" e successivamente di "mascara". In senso figurato, l'espressione è sinonimo di finzione, apparenza, immagine, impostura, simulazione. La rigida fissità e l'ipocrisia (ricordiamo del resto che "hupokrit?s" in greco significa "attore") sono dunque qualificanti del concetto e dell'immagine stessa di "maschera".

Questa considerazione preliminare ci giova per suggerire come alcune delle protagoniste femminili della produzione letteraria verghiana della giovinezza e della maturità possano a buon diritto essere considerate appunto maschere, figure di donne tutte di un pezzo, altere, monocordi, spesso prive di una variegata e complessa caratterizzazione psicologica. Già ne *I Carbonari della montagna* Verga traccia il personaggio di Giustina quale fanciulla appassionata, sentimentale e pura, fedele all'uomo che ama, animata da amor patrio, coraggiosa e intrepida, in contrapposizione a Carolina, sciagurata e corrotta donna-demonio. Giustina assomma in sé tutte le caratteristiche peculiari delle eroine della coeva letteratura e del melodramma d'epoca risorgimentale, anticipando un'iconografia che ritornerà nel successivo *Sulle lagune* in cui l'anticonformismo di Giulia, il suo atteggiamento audace e istintivo, ricordano molto da vicino le caratteristiche della volitiva protagonista del primo romanzo dello scrittore. Ma è da *Tigre reale* in poi che Verga proporrà la maschera della *femme fatale* in netta contrapposizione a quella di angelo del focolare.

Ovviamente la prima tipologia è presente in modo preponderante nelle opere della gioventù le quali, essendo di ambientazione aristocratica e alto-borghese, pongono sotto i riflettori donne affascinanti, conturbanti, vanitose, spesso crudeli. Una tipologia in cui, val la pena ricordarlo, influì non poco, oltre alle opere di Sue, anche il modello della *Milady* di Dumas, autore conosciuto e stimato da Verga che gli inviò una copia-omaggio de *I Carbonari della montagna*.

Protagonista di *Una peccatrice*, Narcisa al fascino perverso, irresistibile e funesto di Carolina, coniuga, agli occhi del siciliano Pietro, l'elemento dell'esotismo e della estraneità geografica e emozionale. Non bella secondo i canoni convenzionali ma ammantata di un mistero "razionalmente inspiegabile, indicibile", è un'aristocratica, continentale, ambigua, la maschera stessa dell'inaccessibilità, un idolo, un'icona. Donna di lusso, artificiosa e impassibile, è descritta da Verga con toni eccessivi e melodrammatici, facendo ricorso a puntuali descrizioni inerenti il trucco, la *toilette*,

l'abbigliamento. "Io amo nella donna" – confessa Pietro – "i velluti, i veli, i diamanti, il profumo, la mezza luce, il lusso". A metà tra mito e natura, Narcisa è "silfide", "maga", "sirena", "fata", è "fiore" e "farfalla". Anche in *Tigre reale*, Giorgio La Ferlita si esprime in modo analogo: "Caro Bassano, la donna è un oggetto di lusso, quando potrò permettermi sei cavalli in scuderia, invece di due, allora mi regalerò un'amante". Quando la sua maschera si umanizzerà e la contessa di Prato si concederà all'amore di Pietro Brusio l'incantesimo sarà spezzato per sempre. La conquistata umanità ne distrugge il simulacro, l'essenza stessa, la pulsione profonda capace di affascinare ed imprigionare l'uomo in preda ad un perenne desiderio inappagato. Pietro ne è perfettamente consapevole:

Ti svelo un gran mistero del mio cuore, che Narcisa non dovrebbe mai conoscere. In mezzo a questi deliranti piaceri, in mezzo a questa felicità [...] penso che [...] a forza d'immedesimarmi nella vita di lei, a forza di assorbirne tutte le emanazioni [...] io non giunga a rompere quel velo aereo, direi, di cui Narcisa si circonda, e che comanda quasi la semioscurità, l'isolamento, per farla meglio ammirare.

Obbedendo ai canoni più abusati, secondo norma le eroine 'irregolari' espiano duramente la loro anticonvenzionalità cessando di vivere o scomparendo del tutto dalla scena. Narcisa muore e Pietro trova conforto presso la famiglia, in Sicilia. Ma rispetto alla dama delle camelie di Dumas o alla Violetta verdiana, la protagonista del racconto di Verga è caratterizzata proprio dalla fissità, dall'artificialità, dall'essere presentata come miraggio, illusione: "io l'amo come un bel personaggio da dramma e da romanzo", dirà ancora Pietro. Non a caso, l'ambiente prediletto in cui si muovono Narcisa, Nata ed Eva è proprio quello teatrale, quello delle feste e degli spettacoli, in una speculare e reciproca rifrazione fra l'alta società e l'effimero mondo del teatro.

Accanto al 'travestimento' realizzato per mezzo di trucchi, gioielli e abiti fastosi, sovente è raffigurato il travisamento del carnevale, in cui le maschere femminili verghiane si caricano di ulteriori pregnanti significati. Il ballo in maschera durante il giovedì grasso rappresenta un momento importante nello svolgimento della storia di Pietro e Narcisa; *Eva* prende abbrivio con una scena carnascialesca, il veglione al Della Pergola che introduce il lettore in *medias res* per poi ricondurlo, tramite *flashback*, alle origini della passione di Enrico Lanti per la seducente donna. Preludio dell'imminente quaresima, il carnevale diviene l'estremo trionfo dell'*eros* prima del definitivo affermarsi del *thanatos*, un momento di ambiguità in cui la sfrenata e forzata allegria si vena di sfumature malinconiche e mortifere. Anche nella novella *Di là del mare*, compendio ed *explicit* delle *Novelle rusticane*, il carnevale assume un aspetto luttuoso e sinistro. I due amanti, lui siciliano, lei continentale, dopo una lunga separazione infine si rivedevano nella vertigine del carnevale. Egli era andato alla festa per veder lei, coll'anima stanca e il cuore serrato d'angoscia. Ella era lì difatti, splendente, circondata e lusingata in

cento modi. Pure aveva il viso stanco anch'essa, e il sorriso triste e distratto. I loro occhi s'incontrarono e scintillarono. Nulla più.

L'esotismo delle immagini di donne feline largamente rintracciabili nei romanzi fiorentini (da *Una peccatrice* in cui Narcisa morente appare come una tigre urlante per lo spasimo e il dolore dell'abbandono, a *Tigre reale* – originariamente *Felis mulier* – in cui ampi e ricorrenti sono i riferimenti alla donna-tigre o leonessa), in seguito alla maturazione artistica scompare, mutandosi in più consueti paragoni e in immagini di gran lunga più efficaci e incisive. Alla fascinosa e preziosa donna tigre, leone, giaguaro, ostentante un atteggiamento frigido ed artificioso, subentra la terragna e sensuale donna "lupa", tutta natura e istinto, che solo in apparenza pare conservare le peculiarità della maschera impenetrabile, inamovibile, determinata e impavida delle eroine dei lavori giovanili. La vicenda amorosa di questa creatura primordiale che "segue il ciclo vitale della natura" racchiude in sé "l'agonia dell'esperienza dell'esistere". Così la Lupa, pur scorgendo la scure di Nanni Lasca "che luccicava al sole", "non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguì ad andargli incontro, [...] mangiandoselo con gli occhi neri". Così Peppa, l'amante di Gramigna, alle domande preoccupate della madre "non rispondeva neppure, colla testa bassa, la faccia dura, senza pietà per la mamma che faceva come una pazza, coi capelli grigi al vento, e pareva una strega". La ragazza rincorre e rintraccia Gramigna, che se la vede venire incontro "risoluta, in mezzo alle macchie fitte, nel fosco chiarore dell'alba", senza mai esitare nel seguirlo né tra le campagne in mezzo a "i fichidindia di Palagonia", né in città "dove le avevano detto ch'era in carcere Gramigna", dopo aver lasciato "il figliuolo ai trovatelli, senza voltarsi indietro neppure". Dalla pagina allo schermo, le maschere delle protagoniste verghiane di *Una peccatrice*, *Tigre reale*, *La Lupa* e *L'amante di Gramigna* si arricchiscono di nuove connotazioni, si trasformano piegate dall'ideologia politico-sociale, dai gusti e dalle necessità del mercato, talvolta semplicemente dall'ignoranza o dalla noncuranza nei confronti della poetica verghiana.

Girato da Piero Fosco (Giovanni Pastrone), di *Tigre reale* del 1916, con Pina Menichelli (contessa Nata), Alberto Nepoti (ambasciatore Giorgio La Ferlita), Valentina Frascaroli (Erminia), Gabriel Moreau (conte de Rancy), la critica dell'epoca mette subito in evidenza che, diversamente dal romanzo di Verga in cui la contessa appare "un essere strano, bisbetico, malato, viziato e insensibile, dolce e terribile, che carezza e schiaffeggia, che bacia e morde", viceversa nel film Natka è "una donna normale, profondamente innamorata del suo amante, con qualche lieve stranezza". Non solo, ma il cronista di "Cine-Fono" continua sottolineando la gravità della totale "evirazione" subita dal personaggio della moglie di La Ferlita, Erminia, che se ha reso possibile far risaltare pienamente la primadonna Menichelli e giungere facilmente all'*happy end*, in sostanza tradisce non soltanto la lettera ma anche lo spirito del romanzo. Nell'opera di Verga,



infatti, gli affetti familiari, quelli per la moglie e per il figlio, la coscienza della sacralità del matrimonio, sottraggono Giorgio dalla perdizione totale ed irreversibile, lo salvano dal baratro in cui rischia di sprofondare. Nonostante il suo bambino corra pericolo di vita, Giorgio, pazzo di passione per la contessa, lo abbandona per poter trascorrere insieme a lei una “orribile notte d’amore che sembrava durare eterna”. Sola, spaventata, disperata, Erminia trova conforto nel cugino Carlo cui è legata da antichi, inespressi sentimenti. Tra il marito traditore e menefreghista, assente nel frangente più doloroso della sua vita, e il cugino disposto a tutto compiere per lei, questa donna, simbolo di purezza, onestà e virtù, sceglie di riaccogliere il legittimo sposo e di allontanare per sempre Carlo, incarnando in modo decisivo il ruolo della sposa fedele, incorruttibile, pietosa e comprensiva. Non solo. Ma anziché attendere una dichiarazione di pentimento da parte del marito, è lei a confessargli: “Ho amato Carlo!”. Giorgio, a questo punto, “non le disse una sola parola, si chinò sul letto, la abbracciò stretta, colla fronte su quella di lei, e confusero insieme le loro lacrime”. In seguito, alla stazione dei treni, turbato dalla visione del convoglio che conduce all’ultima destinazione la bara di Nata, Giorgio, che sembra nuovamente in preda al tremendo maleficio, è ancora consolato da Erminia: “Povero Giorgio [...] noi ti ameremo tanto! Tanto...”. Ridotta Erminia a semplice comparsa, nel film di Pastrone non c’è traccia di tale complessa e pregnante vicenda.

Erminia è promessa sposa a Giorgio che, tuttavia, la abbandona prontamente poco prima delle nozze, totalmente avvinto dall’incantesimo della contessa russa: “civetta, orgogliosa, egoista, marmo di Carrara dentro e fuori [...] sorriso glaciale”. Il critico Pio Fasanelli osserva a tal proposito: “chi ha letto il romanzo ha dovuto notare lo stato d’animo di Erminia, nel vedersi trascurata da suo marito e corteggiata dal cugino, le atroci sofferenze di Giorgio roso dalla gelosia per l’assidua presenza del tenente Carlo presso la moglie, e dal rimorso di tradire l’Erminia pur non sentendo la forza di staccarsi da Nata. Sono tutti questi contrasti dell’anima umana che andrebbero rilevati in certi films, tessuti di profonda psicologia. Ma nella *Tigre reale* si aveva in animo di poggiare tutto il lavoro sulla ‘primadonna’ ”.

Francamente poco credibile, poi, nella pellicola di Pastrone, il lieto fine in cui i due amanti scampano al fuoco appiccato dal marito di Nata geloso che li chiude a chiave in una stanza d’albergo. Nonostante sia indebolita dall’incipiente tubercolosi, trovata prontamente una barca con cui fuggire “nello splendore del tramonto di fuoco...”, Nata fremente di amore per Giorgio adorato si sente miracolosamente tornare alla gioventù e alla vita”.

Se nel romanzo, dunque, vince la donna-angelo, Erminia appunto, dolce, paziente, comprensivo porto sicuro dalle procelle funeste della passione, nel film vince la *femme fatale*, la donna luciferina Nata. Lo stravolgimento del finale di *Tigre reale*, il cui soggetto

era stato ceduto dallo scrittore siciliano a Dina Castellazzi di Sordevolo insieme a quelli di *Una peccatrice* ed *Eva*, viene del resto così commentato da Verga: “Io non mi oppongo. [...] Tanto nel cinematografo se ne vedono tante, e tante me ne han fatto vedere e ne vedo”. Quando due anni più tardi (1918) appare *Una peccatrice* di Giulio Antamoro, con Leda Gys (*Narcisa Valderi, contessa di Prato*), Goffredo D’Andrea (*Pietro Brusio*), la critica è ugualmente dura:

Riduzione e sceneggiatura del soggetto dal romanzo del Verga: ignobile. [...] È una volgarità sola, dal principio alla fine. Una *signora delle camelie* riveduta e scorretta. [...] Dell’interpretazione, meglio non parlarne! Vecchi giuochi, maniera, falsità, nessuna sincerità. Le *toilettes* della Gys sempre indossate fuori era: troppi *décolletés*, troppi scarpini!

Riguardo *Eva* (1919), regia di Ivo Illuminati, con Alba Primavera (*Eva*) e Attilio De Virgili (*Enrico Lanti*), se l’accoglienza di critica e pubblico è tiepida (“Un lavoruccio simpatico, in cui se non vi è nulla da ammirare, non v’è neppure nulla da disprezzare”), le parole di Verga a Dina in una lettera del 7 giugno 1918 sono colme di rassegnazione: “Ahimè, amica mia! Questo Cinematografo è un castigo di Dio [...]. Se sapeste quanti sopraccapi e preoccupazioni e dispiacieri, in mezzo a tanti altri che ci ho di tanti altri generi!”. Un discorso a parte meritano le trasposizioni da *La Lupa* e *L’amante di Gramigna*.

Ambientato a Matera, *La Lupa* di Alberto Lattuada (1953) ha protagonista la conturbante Kerima, sin dal suo primo apparire presentata come una donna libera e indipendente, fortemente volitiva. Anche se la critica non accolse con entusiasmo la prova di Lattuada, riconoscendogli una certa perizia di mestiere ma rimproverandogli una vicinanza allo stile fiorito di d’Annunzio più che a quello scabro di Verga, pure una felice intuizione si trova nell’*incipit* allorché la Lupa si reca da don Pietro per convincerlo ad assegnare alla figlia Maricchia (May Britt) il ruolo di Sant’Agata nella processione per la patrona. Il contrasto tra l’ingenuità e la purezza di Maricchia e la prepotente sensualità della Lupa che si serve del suo fascino demoniaco per ottenere ciò che vuole ripropone la dicotomia donna-angelo / donna-diavolo presente non solo nella novella ma anche nel testo teatrale di Verga.

Se l’*explicit* della novella, di straordinaria potenza evocatrice, è: “non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguì ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri”; nelle “Scene drammatiche in due atti” le didascalie descrivono la gnà Pina “colla bocca amara [...], sarcastica [...], dura e ostinata [...], guardandolo fisso in tono di amarezza disperata [...], voltandosi verso di lui, col petto nudo, come a sfidarlo”, fino al sibilare delle ultime parole: “Finiscila! via! colle tue mani!”. Il vieto *topos* del fuoco purificatore conclude, invece, la fosca vicenda nel film di Lattuada, allorché la Lupa si barrica nell’edificio della manifattura tabacchi

e, di fronte a Nanni e Maricchia, a don Pietro, ad una folla intera che le inveisce contro, appicca l'incendio non tralasciando, tuttavia, anche in questo caso, di pronunziare ultime sprezzanti parole di sfida, scevre da ogni pentimento: "Venitemi a prendere se potete (mentre viene inghiottita dal fuoco)[...] venitemi a prendere...".

La versione del 1996 di Gabriele Lavia, con Monica Guerritore (*gnà Pina*), Raul Bova (*Nanni Lasca*), Alessia Fugardi (*Maricchia*), Giancarlo Giannini (*padre Angiolino*) e Michele Placido (*Malerba*), pur essendo un mediocre prodotto commerciale, mantiene anch'essa la nodale contrapposizione donna demone / angelo del focolare, imprescindibile per lo svolgersi della *fabula*. Per il resto, di questo esperimento poco riuscito rimangono "i paesaggi, la terra e le rocce bruciate dal sole accecante della Sicilia. A suggerire il tormento umano, reso ancor più melodrammatico dal rutilante commento musicale di Morricone".

Più pregevole la trasposizione cinematografica de *L'amante di Gramigna* di Carlo Lizzani (1969), con Gian Maria Volontè (*Gramigna*) e Stefania Sandrelli (*Gemma*), il cui intreccio, all'insegna della polemica meridionalistica e dei fermenti del '68, ha un tono epico, contrassegnato da uno stile essenziale e asciutto che riscosse notevole successo di critica e di pubblico. Emblematiche le parole con cui Gramigna cerca di scrollare i contadini paralizzati e attoniti: "Invece di sospirare, soffiare, ché se soffiamo tutti il vento si porta tutti i baroni del mondo!".

La protagonista è assai diversa dalla Peppa verghiana: "in Peppa non c'è rifiuto di un ruolo storico asservente, non c'è la dignità femminile e proto femminista che pure agita Gemma, non c'è lotta individuale per la conquista dei propri diritti come giusto riconoscimento della propria individualità. [...] Gemma *rivendica*, Peppa si lascia andare solamente all'istinto, all'animalità, alla sessualità", come la Lupa. E, come la Lupa, va incontro a Gramigna "risoluta", con lo sguardo "fisso", rispondendo alla proposta del bandito di seguirla: "Sì [...] col capo avidamente, sì". Contrapponendosi alla cieca e, almeno apparentemente inspiegabile, infatuazione di Peppa, Gemma s'infiamma progressivamente per Gramigna, sin dall'iniziale scena dell'iniqua estorsione della casa e del terreno suoi e del padre da parte del barone Eugenio Nardò. Un sentimento che nasce dall'ammirazione per il coraggio, il senso di giustizia, la volontà di riscatto del bandito. Un'intesa destinata a lievitare e a maturare fino a trasformarsi in amore reciproco e profondo, ricco di tenerezza e complicità. Positivo, fra gli altri, il commento di "Momento Sera": "Lizzani si è accostato al realismo di Verga con grande abilità, Volontè con rabbia, Stefania Sandrelli con la sua femminilità animalesca. Il risultato di questa felicissima combinazione di fattori è un film duro e amaro, preciso nei contorni come un dagherrotipo trovato in soffitta e lirico, poetico, straziante".

Il "mito del muliebrismo", per usare un'espressione di Russo, è destinato a fallire in Verga, mostrando le debolezze delle due facce dell'*eros*: l'angelica e la diabolica.

Nedda, Mena, Diodata, Bianca, Isabella, sono donne remissive e rassegnate, del tutto subalterne. Carolina, Narcisa, Nata, la Lupa, Peppa, si collocano alla periferia, pagando la loro 'diversità' con la vita o con l'emarginazione sociale e affettiva.

Grottesca ma emblematica *summa* delle maschere femminili verghiane è l'attricetta Aglae, sarcastico ribaltamento dell'immagine della *femme fatale* cara al Verga fiorentino che ne ribalta i connotati anche attraverso l'uso dissacrante di quei termini ("baiadera", "odalisca") che prima erano stati adoperati per connotarla ed esaltarla. Allorché il baronello Ninì Rubiera si reca dalla primadonna:

Un odore di stalla, in quella scaletta buia, cogli scalini unti e rotti da tutti gli scarponi ferrati del contado. Lassù in cima, un fil di luce, e una figura bianca, che gli si offrì intera, bruscamente, con le chiome sparse.

- Tu mi vuoi... baiadera... odalisca?...

C'erano dei piatti sudici sulla tavola [...].

All'uscio che metteva nell'altra stanza era inchiodato un bellissimo sciallo turco, macchiato d'olio; e dietro lo sciallo turco udivasi il signor Pallante che russava sulla sua gelosia.

Pochi, sapienti tratti sono sufficienti allo scrittore per delineare caratteri, situazioni, psicologie e stati d'animo carichi di un'energia e di una pregnanza che i fiumi d'inchiostro generosamente sparsi negli affreschi giovanili non riescono ad eguagliare. Esotismo e mistero, lusso e fascinazione, mito e fantasia, si dissolvono e scompongono nel Verga maturo come i sogni di carta dei suoi vedi anni, spazzati via dalla fiumana inesorabile della vita e del progresso, conferendogli al contempo quell'incisività, icasticità e lirismo che costituiscono gli ingredienti segreti della sua grandezza.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV., *Verga e il cinema*, a cura di Nino Genovese e Sebastiano Gesù, Catania, Maimone, 1996 (in particolare i contributi di: Cardillo M., Donne verghiane tra pagina e film, ivi, p. 74; Fasanelli P., Tigre reale, "Cine-Fono", 11-25/11/1916, ivi, pp. 258-259, 1996; Zappia C., Una peccatrice, "Cronache dell'attualità cinematografica", 30/1/1919, ivi, p. 264; Max, Eva, "La rivista cinematografica", ivi, p. 266, 25/11/1920; Generosa G., La Lupa, "Rassegna del film", n. 19, nov./dic. 1953, ivi, p. 294; Anonimo, L'amante di Gramigna, "Momento Sera", 8-9/2/1969, ivi, p. 305; Colombo F., La Lupa, "L'Eco di Bergamo", ivi, p. 323, 23/9/1996.
- AA.VV., *Giovanni Verga. Una biblioteca da ascoltare*, Roma, Edizioni De Luca, pp. 41-88, 1999.
- Brancaleoni F., "Le origini del tema della maschera: da Verga a Capuana. Linee di un percorso", in *Critica Letteraria*, n.3, pp. 551-582, 2001.





- Di Nallo A., "La zoologia dell'amore nel Verga fiorentino", in Oliva G. (a cura di), *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, Roma, Bulzoni, pp. 15-27, 1999.
- Marchese D., *La poetica del paesaggio nelle "Novelle rusticane" di Giovanni Verga*, Acireale-Roma, Bonanno, pp. 300, 2009.
- Martinelli V., *Il cinema muto italiano. I film della grande guerra, 1916*, Torino, Nuova Eri, 1992.
- Oliva G. (a cura di), Verga G., *Teatro*, Milano, Garzanti, (vd.: Appendice sceneggiature cinematografiche), 1987.
- Raya G., *Verga e il cinema*, Roma, Herder, 1984.
- Verga G., *Mastro-don Gesualdo*, Milano, Mondadori, 1979.
- , *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1984.
- , *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1987.
- Zaccaria G., *Le maschere e i volti. Il carnevale nella letteratura italiana dell'Otto-Novecento*, Milano, Bompiani, 2003.
- Zappulla Muscarà S., "Contributi per una storia dei rapporti tra letteratura e cinema muto (Verga, De Roberto, Capuana, Martoglio e la settima arte)", in *La Rassegna della Letteratura Italiana*, LXXXVI, (settembre-dicembre 1982); poi in *Letteratura Teatro e Cinema*, Catania, Tringale, pp. 217-310, 1984 e, ampliato, col titolo *Giovanni Verga e il cinema muto*, in AA.VV., *Rilettura di Verga*, a cura di R. Brambilla, Assisi, Pro Civitate Christiana, 1986.
- , "La Lupa" e l'annullarsi cosciente", in *La Lupa. Novella, dramma, tragedia lirica*, Palermo, Novecento, 1991.
- Zappulla Muscarà S., "Giovanni Verga invisibile-burattinaio artista, fra teatro, melodramma e cinema", in *Verga da vedere. Teatro. Cinema. Televisione*, a cura di F. Caffo, S. Zappulla Muscarà, E. Zappulla, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato ai Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, pp. 244, 2003.

## **MALÌA DI LUIGI CAPUANA. IL GERME DELLA MODERNITÀ IN «UN CASO DI PASSIONE PATOLOGICA»**

MALÌA DI LUIGI CAPUANA. MODERNITY'S SOURCE IN «UN CASO DI  
PASSIONE PATOLOGICA»

Laura Marullo  
Universidad de Catania

### **RIASSUNTO:**

Malia è un'opera teatrale verista innovativa . E' una delle opere più felici di Capuana, cui protagonista è l'universo femminile con lesue passioni. L'articolo contiene riflessioni e commenti di vari autori sull'opera, tra i quali Verga.

### **PAROLE CHIAVE:**

Capuana, dramma, Malia, opera, passione, verismo.

### **ABSTRACT:**

Malia is a innovative play that belongs to Italian verismo. It is one of the happiest works of Capuana, whose protagonist is the feminine world with its passions. The article includes remarks by many other authors, among which Verga.

### **KEY WORD:**

Capuana, drama, Malia, play, passion, Italian "verismo".





Vagheggiato negli anni delle «illusioni sublimi» dell'acerba giovinezza, tentato con farraginosa competenza sin dagli esordi del «noviziato di commediografo», sottoposto al vaglio dell'esame ermeneutico nel corso dell'apprendistato critico, rinnovato nelle convenzioni tecniche, sfidato nel conformismo morale, il teatro costituisce una presenza costante dell'affollata, operosa officina di Luigi Capuana. Vi si accampa, protagonista assoluto, l'universo femminile con le sue convulsioni psicologiche, con le sue accese passioni, col suo ipertrofico sentire. Insieme *incipit* ed *explicit* della sua parabola umana ed artistica, scorrendo la produzione teatrale del mineolo è possibile tracciare l'evoluzione di una poetica, delineare un percorso, talora accidentato, specchio fedele del periodo di crisi e di lento mutamento di gusto vissuto dalla letteratura italiana alla fine dell'Ottocento, dallo sfaldarsi degli ideali eroici del Risorgimento, all'affermazione del credo positivista agli albori del simbolismo e del decadentismo. Un percorso attraversato da un'ansia di sperimentazione che darà corpo ad una drammaturgia come terreno di applicazione di una teoresi sul teatro alla quale il mineolo affiderà gli esiti più maturi della sua riflessione critica, dall'elaborazione del verismo al suo superamento con l'approdo ad una sensibilità di tipo novecentesco.

Definita da Giovanni Verga un «vero gioiello» e da Federico De Roberto «un'opera forte e bella», *Malia*, il testo teatrale più felice di Capuana, col quale soleva esordire Giovanni Grasso, «il più grande attore tragico del mondo» (Muscarà, Zappulla, 1995), è compiuta sintesi dell'impegno interpretativo, della pratica creativa e della prova scenica di un intellettuale che proprio a partire dal teatro ha seguito un itinerario coerente in direzione del rinnovamento della cultura nazionale. Con l'approdo nella Firenze capitale d'Italia, laddove si reca col convincimento di divenire «niente meno che lo Shakespeare d'Italia», constatato l'anacronismo dei suoi drammi in versi ispirati alla causa unitaria raffrontati con l'avanguardia teatrale francese, il mineolo abbandona l'ambizioso progetto a favore di un esercizio esegetico che gli avrebbe consentito di «prepararsi convenientemente» alla carriera drammatica. Pubblicando sulle colonne de «La Nazione» recensioni di spettacoli di autori italiani e stranieri, Capuana avvia così un'analisi sul teatro del tempo che si palesa come la sede privilegiata per la formulazione dei canoni del verismo: il metodo impersonale, la necessità dello studio dal vero, il nesso arte-vita e ancora l'idea hegeliano-demeisiana delle forme artistiche come organismo vivente, la teoria della forma. Enunciati organici al suo sistema estetico che fisserà, con stringente argomentazione, nell'introduzione al volume *Teatro italiano contemporaneo* ove raccoglierà i saggi di critica teatrale. Un verismo che Capuana vorrebbe applicare prima di tutto al teatro in virtù di quel genere dialogato che consente una più completa eclissi dello scrittore, condividendo con Federico De Roberto l'idea secondo cui «l'impersonalità assoluta non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva consiste nella scena come si scrive pel teatro» (De Roberto, 1890: VI).

Ma il «vento della così detta cultura moderna» (Capuana, 1888: IX), che soffiava forte negli ambienti culturali fiorentini, vigorosamente disperde le aspirazioni drammatiche del mineolo, soprattutto adesso che il «mortifero veleno della novella e del romanzo» (Capuana, 1888: XXI), evocato dalla lettura di Balzac e Diderot, lo indirizza verso una forma più moderna, decretando la condanna del dramma storico. È così che Capuana si rivolge alla narrativa verificando la validità di quei principi, mutuati dagli scrittori francesi, che porrà alla base della sua produzione letteraria. A popolarne l'immaginario l'ampia casistica psicologica di donne avvinte da forti passioni che vede il suo esordio nella silloge di novelle *Profili di donne*, un volume, osserva Attilio Momigliano, che fa dello scrittore siciliano «un iniziatore di quella psicologia intricata ed ombrosa che, limitata ancora in lui e frenata da un certo abito scientifico, doveva, discendendo in parte dall'immenso Dostoevskij, dilagare e diventare sempre più malinconica e trista e inafferrabile in D'Annunzio e nel romanzo che va da Borgese a Moravia» (Momigliano, 1962: 556).

Quella propensione per il caso clinico, consegnato all'anamnesi dello «scienziato dimezzato», variamente modulandosi, costituirà l'autentica cifra del mineolo riproponendosi nelle prove migliori del narratore come del drammaturgo, frattanto tornato al teatro nella seconda metà degli anni '80 sperimentando il modello della novella dialogata con *Il piccolo archivio*, provandosi in un disordinato esercizio definito con la singolare metafora di «diarrea drammatica», provocando l'etica borghese con l'adattamento scenico del «bel soggetto, ma scabrosissimo» tratto dal suo più famoso romanzo accolto da un «urlo d'indignazione». Un filo rosso, quello dell'esplorazione di nevrosi femminili, che va da *Giacinta* a *Ribrezzo* a *Profumo* al *Marchese di Roccaverdinagiungendo* fino a *Malia* dopo un lungo processo di revisione di quei postulati teorici che alla fine del secolo recano il segno del progressivo allontanamento dallo scientismo di marca zoliana. Lo documenta la vicenda scenica di *Malia*, simbolo di un malessere psicologico che prelude all'inquietudine esistenziale di cui la letteratura del Novecento esibirà più vistosi esempi.

Il 25 novembre 1891 il mineolo comunica all'amico De Roberto di avercompletato *Malia*, sottolineandone le caratteristiche innovative che aboliscono quella «convenzione», tipica del dramma di stampo ottocentesco, già condannata nelle cronache fiorentine:

ieri alle 2 e 40 p.m. misi la parola fine alla commedia, e domani la leggerò a Cesare Rossi. Io sono contento del mio lavoro: mi pare d'aver scritto una cosa *teatralissima, drammaticissima*, senza nessuna convenzione nei caratteri, nei sentimenti, nella parte tecnica della sceneggiatura... Resta poi a vedere se quel che pare alla mia coscienza sia tale davvero (Zappulla Muscarà, 1984: 334).

Entusiasta la reazione di De Roberto che così gli scrive:

Mio caro Luigi, vorrei poterti abbracciare, sarebbe l'unico modo col quale esprimerti il piacere immenso provato nel leggere la tua *Malia*, l'ammirazione per quest'opera forte e bella che è fra le tue migliori e che se la p... fortuna dirà di sì, ti darà finalmente quel successo del quale sei meritevole. Tu hai messo le mani sopra un argomento interessantissimo, pieno di carattere, di colore locale, di teatralità, ma tu l'hai anche svolto da maestro, ne hai cavati degli effetti straordinariamente belli. Non esagero la mia impressione: leggendo avrei voluto battere le mani, saltarti al collo, stringerti la pancia. Bravo! Bravo! Bravo! (Zappulla Muscarà, 1984: 338).

E il Verga, del quale Capuana, «ansiosissimo», ripetutamente aveva sollecitato il giudizio:

Ed ora veniamo alla tua *Malia*, coll'accento sull'i, che da quindici giorni ho sulle labbra e dinanzi agli occhi, un vero gioiello. Porco, infame, assassino! mi hai fottuto una o due scene della *Lupa*, ma è la più bella cosa che tu abbi fatto, la più bella cosa che si sia fatta da qualche tempo a questa parte, e sarà un vero successo. L'ho data ad Eisenschits per la traduzione tedesca, e a Giacosa da leggere; per la gran mania che ho di vedere che la trovino bella come la trovo io tutti quelli di cui ho stima. Perdonami l'indiscrezione, se mai. [...] Sono contento come se l'avessi fatta io (Raya, 1984: 340).

Ambientato sullo sfondo di una Sicilia ancestrale, terra di passioni forti, di credenze popolari, edificato sull'ordinamento patriarcale della società, regolato dalle ferree leggi dell'onore, della famiglia e della 'roba', il testo capuaniano trae alimento dalla rivisitazione del microcosmo paesano, cui lo riconduce pure il successo del «laboratorio» verghiano, attingendone materia d'arte. Assumendo a oggetto di rappresentazione un nucleo familiare improntato ai valori su cui si regge la piccola borghesia paesana dell'Ottocento, Capuana vi introduce l'elemento perturbatore della passione illecita che viene repressa poiché potenzialmente destabilizzante l'ordine precostituito e innesta, sull'intreccio della storia d'amore di Cola e Nedda, cui fa riscontro quella di Ninu e Jana, la relazione incestuosa di Cola e Jana, definendo un triangolo amoroso il cui vertice, Jana, costituisce un personaggio nuovo nell'ambito del consolidato schema dell'adulterio. Combattuta tra il rispetto del patto matrimoniale e il trasporto per il cognato, la protagonista dell'opera non tradisce con la leggerezza che connota altre figure femminili del panorama letterario del tempo e così rifiuta il promesso sposo Ninu perché 'ammaliata' da Cola, la passione per il quale, interiorizzata, provoca dei turbamenti nella sua psicologia somatizzati in un'esaltazione nervosa che, sia pure trovando giustificazione nella superstizione della fattura, rivela il male oscuro di un'interiorità sempre più insondabile. Nell'espedito della malìa e nel gesto tradizionale dell'omicidio di Cola per mano di Ninu la risoluzione del conflitto scaturito dalla trasgressione delle norme condivise. E si ripete l'eco che risuona dalla *Cavalleria rusticana* al grido di «Hanno ammazzato compare Turiddu! Hanno ammazzato compare Turiddu!».

Ma se il tragico epilogo pone *Malia* nel solco tracciato dal fortunato dramma verghiano (con una filiazione diretta, larvamente rivendicata dall'autore, anch'ella *Lupa*), è nel personaggio di Jana che bisogna individuare un fattore di rottura della codificazione del genere. Come ha osservato Guido Nicastro «è questo l'elemento nuovo ed originale di *Malia*: se il contrasto fra Cola e Ninu e l'omicidio finale rientrano perfettamente nella struttura tradizionale del teatro siciliano, il dramma che si svolge, con esito fisiologico distruttivo, nell'animo di Jana tra dovere e sentimento, tra senso dell'onore e passione, costituisce un elemento di novità nella storia di quel teatro» (Nicastro, 1978: 125). Inquietata, instabile, isterica, vivendo con tormentata consapevolezza un turbamento interiore che viola i legami consacrati dalla tradizione e dalla fede, Jana è straziata artefice dell'inesorabile distruzione cui va incontro il suo nucleo familiare. Ne costituisce il veicolo la passione che, osserva Capuana, «esplode in alto o in basso, tra creature popolarie o aristocratiche, è cosa elevata, concentrazione di forze, complicazione di sentimenti, energia, lotta, catastrofe, dramma insomma» (Capuana, 1898: 183). Anche al critico teatrale Stanis Manca così, al riguardo, aveva precisato:

In *Malia* ho voluto rappresentare obiettivamente un caso di passione patologica che forse non è assolutamente regionale, perché la superstizione della fattura è diffusa anche in altre province italiane. Siccome io non amo l'astratto o l'indeterminato, ho cercato di rendere così nel mio lavoro in qual modo si svolgerebbe un tal caso quaggiù dove le passioni sono più calde e diciamo anche più primitive (Oliva, 1999: 109).

Riconducibile al *pathos* della gloriosa tradizione mediterranea, il motivo della passionalità, potente detonatore della carica emozionale, efficace propulsore dell'azione drammatica, fa di *Malia* un'opera fortemente connaturata ai «canoni della tragedia greca» (Morea, 1995: XIII) da cui la cultura siciliana direttamente discende. Una partecipazione alle forme del tragico, cui aderisce la ricca corallità di figure di contorno, attestata da una composita «campionatura delle marche di tragicità» (Muscariello, 2005: 86) che amplifica la valenza di dramma individuale e familiare. Ma al consueto dispositivo della passione clandestina in *Malia* si affianca un caso di psicopatologia passionale che sposta il nucleo drammatico sull'introspezione interiore della protagonista, su quell'ossessione, in cui risiede il fascino e l'originalità del testo, che rivela la spia di una diversa visione e dell'individuo e dell'arte.

Privata del sentimentalismo di tanta pratica letteraria, la passione diviene sintomo di una patologia, non più riconducibile a deterministiche variabili di *race*, *milieu*, *moment* (Jana, infatti, non è il risultato dell'ambiente degradato che aveva plasmato Giacinta bensì di una comunità fondata sul rispetto di valori condivisi), che è rivelatrice di un intricato processo psichico e insieme di inquietanti zone buie della vita emotiva ed

inconscia. Il dramma enigmatico di Jana, l'ineffabile spasmo che le fa sfiorare la follia, di cui è spia il linguaggio sincopato, disarticolato, allusivo, non istituisce un acclarato caso clinico bensì un oscuro conflitto dell'anima che gli strumenti dell'indagine positivista non possono decifrare. All'analisi scientifica dell'uomo frutto di ereditarietà succede dunque l'inesplorabile profondità degli abissi della coscienza e il dottor Follini, schermato dalla macchietta del mago don Saverio Teri che ne smorza l'energia dirompente dislocandola sul piano del bozzettismo, cede il passo allo scrutatore di anime, a quello scandaglio dell'inconscio che apre la via alla scissione esistenziale. Un esito questo certamente inaudito rispetto alle premesse teoriche del «feroce naturalista» che, se lascia indovinare l'influsso dell'irrazionale, nondimeno finisce con il riparare nell'ambito di una razionalità rassicurante, quantunque contaminata da inveterati retaggi popolari, tipica della visione del mondo della borghesia paesana.

Ma l'ancoraggio all'interiorità è rivelatore pure di una diversa concezione dell'arte affacciata alla meditazione estetica del mineolo sul crinale del secolo. Impegnato nella faticosa ricerca di una formula stilistica aderente alla maturità di un letterato sempre più insofferente delle rigide classificazioni (tanto che a Édouard Rod, nel 1883, aveva dichiarato di tenere «una gamba nel positivismo e un'altra nell'idealismo egheliano»), Capuana guarda a più vasti orizzonti interpretativi al fine di mediare naturalismo fisiologico e psicologico, verità e verismo di maniera, abbandonando ogni forma di «giacobinismo critico ed artistico» (Madriagnani, 1970: 236) a favore di un ideale dell'arte vivificato da nuove tendenze. Sia pure confermando il ruolo dello scrittore contemporaneo, che «ruba il mestiere al psicologo, al fisiologo, al professore di scienze sociali. Non già che predichi, che dimostri, che voglia far la lezione; ma egli scortica vivi vivi i suoi personaggi, ma egli pianta il bisturi in quelle carni palpitanti con la stessa spietata indifferenza di un anatomico» (Capuana, 1885: XLIII), il mineolo ne ridimensiona l'autorità per sottolineare di contro le «due divine facoltà: la fantasia, l'immaginazione, che potrebbe anche darsi siano un'identica cosa» (Capuana, 1885: XLIX), ripristinando quella componente idealistica, già operante nella riflessione giovanile, che si manifesta con evidenza nei racconti di *Ribrezzo* e in *Profumo*, cui attende, non a caso, nello stesso torno di tempo della stesura di *Malia*. Fra i «documenti umani» e lo «*spiraculum vitae*» Capuana conia così una formula composita, delatrice di una stagione di profonda trasformazione, di un'intelligenza vigile e versatile sempre pronta a cogliere i mutamenti epocali, proteso esclusivamente a ripetere, «nella forma letteraria, il segreto processo della natura», a rigettare quegli «"ismi" contemporanei» che incarnano astratte quanto imperiose tassonomie, fino ad affermare «io, caso mai, sono naturalista, verista, quanto sono idealista e simbolista: cioè tutti i concetti o tutti i soggetti mi sembrano indifferenti per l'artista ed ugualmente interessanti, se da essi egli riesce a trar fuori un'opera d'arte sincera» (Capuana, 1899: 250). Capuana, con Giuseppe Antonio Borgese, «non appartenne mai ad un sistema o ad una scuola; non

fece mai sacrificio della sua personalità a una fede o ad un metodo, ma si servì, con gioconda agilità, dei metodi e delle mode per compiacere al suo prepotente istinto narrativo» (Borgese, 1928: 176). Unico obiettivo «far del vivo», un'esigenza intrinseca al suo credo estetico sin dalla formulazione del verismo («io innanzitutto amo in arte la vita. Quando l'artista riesce a darmi il personaggio vivente davvero non so chiedergli altro e lo ringrazio. Mi pare ch'egli m'abbia dato tutto quello che dovea. E al pari del personaggio amo viva l'azione») (Capuana, 1872: XI), ma che ora si carica di un significato inusitato, coniugandosi il soffio vitale a quella tensione verso l'interiorità cui lo riconduce la nuova, moderna sensibilità artistica. «*Personae vive*» considerava il mineolo i personaggi del sodale Verga, «perché sono nello stesso tempo esteriori e interiori; perché ogni loro parola, ogni loro atto rivela uno stato d'anima – passione, calcolo, brutalità, sentimentalità – e non già per indicare, come segno algebrico, il tale o tal altro principio psicologico che passa pel capo dell'autore, ma perché proprio *continuano* nel libro *la Natura, perché proprio portano in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita sensuale, sentimentale, intellettuale, di esseri umani collocati nel centro della vita universale*» (Capuana, 1898: 45). Ma se l'arte, annota l'autore, «crea individui non tipi» e se ogni individuo è «un mondo a parte, immensamente vario, quasi altrettanto infinito quanto l'universo», «l'arduo, il difficile sta nel penetrare, nello scrutare quell'abisso e illuminarlo con la viva luce dell'arte» (Capuana, 1898: 46). La meta cui tendere è dunque «dipingere dal vero» l'«interno stato», mentre artista sarà colui che, come Verga, non soltanto ha «saputo compenetrarsi col personaggio da sparire dentro di lui», secondo il canone del metodo impersonale, ma soprattutto «ha saputo mettergli in bocca la parola giusta, rapida, incisiva, che condensa in poche sillabe lo infinito dell'anima» (Capuana, 1898: 183). È questo l'esito più maturo cui perviene la riflessione capuaniana: la scoperta di un individuo inconoscibile, il difficile tentativo, se non l'impossibilità, di esplorare l'«abisso» che abita l'animo umano sono categorie che già preludono al relativismo gnoseologico di tanta letteratura novecentesca.

Quella difficoltà di attraversare i territori impervi della perturbante prospettiva dell'ignoto, in cui è il segno del passaggio dall'osservazione del dato fisiologico allo scandaglio esistenziale, se è vera per la narrativa, cui tuttavia quell'indagine meglio si attaglia in funzione della vocazione analitica tipica del romanzo, lo è ancor di più per la tendenza alla sintesi del teatro che, nel restituire le complesse elucubrazioni del personaggio, impone uno scavo nella coscienza non soltanto da parte dello scrittore ma pure dell'attore cui è delegato il compito di tradurre in azione imperscrutabili moti dell'anima. Nella lucida consapevolezza di quel delicato processo di trasposizione, il 3 settembre 1892, da Roma, così Capuana scrive in una lettera inedita al fratello Francesco, impegnato a seguire le prove di una messa in scena catanese:

Caro Francesco

Eccoti la copia di *Malia* coi tagli e le correzioni fattevi dopo le prime recite qui. [...] La prima donna deve stare attenta alle tre gradazioni del carattere di Iana. Nel 1° atto è triste, pensierosa, ma fa sforzi per contenersi. Nel secondo è ammalata, sotto l'influenza della crisi isterica e della creduta malia. Nel terzo è guarita, ma è tormentata dai rimorsi. Sono tre aspetti diversi. L'insuccesso della prima sera qui in Roma provenne appunto dal difetto della 1ª donna che diede un colorito uguale al personaggio in tutti i tre atti.

Dopo lunghe trattative con i capocomici Francesco Pasta e Cesare Rossi, che rifiutano l'opera «perché assomiglia un poco alla *Cavalleria rusticana*» (Raya, 1984: 340), tanto da indurre l'autore ad affermare «c'è una una malia contro *Malia*» (Raya, 1984: 343), Capuana affida il dramma alla compagnia di Giuseppe Pietriboni, certamente incapace di sostenere la difficoltà del testo, che lo mette in scena il 9 maggio 1892 al Teatro Nazionale di Roma con scarso successo, come si apprende dalle cronache del tempo. Fra queste ampia e dettagliata è quella dell'amico Giuseppe Alfredo Cesareo che, nell'articolo apparso il 15 maggio sulla «Tavola Rotonda», non manca di sottolineare gli errori imputabili all'interpretazione («tutti [...] fecero la loro parte, per parlare sotto metafora, caninamente»). Significativa l'annotazione relativa al personaggio di Jana, definita «creatura viva e stupenda»: «che bellezza di carattere quella Jana! Innocente, appassionata, sincera, sempre uguale dal principio alla fine». Anche il cronista del «Folchetto», sia pure con accenti diversi, ravvisa la monotonia interpretativa della protagonista, sottolineando come il pubblico abbia ritenuto «di soverchio opprimente la figura della Jana, che piange e sospira sempre». Si comprende così l'opportunità dell'osservazione di Capuana nel raccomandare al fratello un'attenzione particolare per le diverse sfumature del carattere di Jana che la prima attrice evidentemente non seppe cogliere, restituendo al contrario una intonazione monocorde priva delle diverse tonalità attraverso cui si esplicita il segreto tormento della protagonista. «Questione d'interpretazione», si potrebbe affermare col Verga che, a proposito del dramma «intimo» *In portineria*, chiosava: «interpretazione da parte dello scrittore, dell'attore ed anche, vedi, del pubblico, che [...] dovrebbe portare una certa dose di osservazione, d'amore, e direi di collaborazione» (Raya, 1984: 242). Ulteriore passo verso l'attuazione dell'ideale della «verità» e della «semplicità» di contro alla «convenzione» e alla «retorica», una recitazione priva di accenti declamatori costituiva il traguardo da raggiungere nel processo di ammodernamento delle scene cui miravano i maestri del verismo e contemporaneamente anche la migliore sperimentazione teatrale europea, quella che a partire da Zola passa per Antoine, Brahm, i Meiningen, fino a Stanislavskij. Un processo di deteatralizzazione già auspicato da Capuana nell'assiduità dell'esercizio critico del periodo fiorentino e messo in pratica in occasione della prova scenica di *Giacinta* allorché ribadisce la volontà di «semplificare l'azione», «sbarazzarla di quelle convenzioni che il lungo uso o l'abuso, anche di scrittori di grandissimo ingegno, hanno talmente mescolate con quelle che costituiscono l'essenza dell'arte

drammatica da farle credere erroneamente della medesima natura di essa e perciò in egual grado rispettabili, anzi intangibili» (Capuana, 1999: 41). E che impone pertanto la riforma dei moduli recitativi della scuola declamatoria, la necessità di disfarsi di un arsenale di artifici e di effetti a favore di quei toni da colloquialità quotidiana che consentano all'attore di vivere la parte non di rappresentarla. «Questa commediola va recitata male per essere resa bene, cioè senza enfasi né effetti teatrali. Io voglio la stessa semplicità e la stessa naturalezza della gente che parli e si mova come i contadinie non sappia di recitare», aveva osservato ancor prima Verga a proposito della messa in scena di *Cavalleria rusticana*. E Capuana, qualche anno più tardi, nella prefazione alla commedia *Serena*:

ho voluto scrivere una commedia di soggetto moderno con antica semplicità, evitando di adoperare e i grandi e i piccoli artifici teatrali, diventati ormai ferri inservibili per l'uso e l'abuso che n'è stato fatto da secoli. [...] Per ciò essa non ha *prime parti* per comodo di una attrice o di un attore; per ciò, nel momento opportuno, quel che sembra il più dimesso e il più scolorito dei suoi personaggi assume, tutt'a un tratto, rilievo e importanza. Concepita con questi intendimenti, io preferisco di presentarla al pubblico su le pagine di una rivista prima che su le tavole del palcoscenico; se pure sarà possibile in Italia, nelle attuali condizioni dell'arte rappresentativa, trovare chi voglia coadiuvare un autore in un esperimento d'arte dove la semplicità dei mezzi sembra escludere qualunque lusinga alla abilità delle attrici e degli attori; quasi certi caratteri e certi sentimenti, che richiedono uno sforzo di delicata e profonda interpretazione, non possano far riflettere – e forse meglio di altri caratteri e sentimenti – il valore di chi riesce e renderli quali sono stati concepiti dallo scrittore (Oliva, 1999: 165-166).

Uno «sforzo di delicata e profonda interpretazione» richiedeva pure il ruolo di Jana, personaggio che reca, celato dietro il *cliché* della donna vittima di una passione travolgente, quel germe della modernità destinato a contaminare consolidate convenzioni poetiche, sceniche e sociali. Un ruolo che soltanto la 'verità' di toni, mimica e costumi di Giovanni Grasso e Marinella Bragaglia, primi attori della «Compagnia drammatica dialettale siciliana» diretta da Nino Martoglio, poteva assolvere. È per questo che il 7 dicembre 1902 Capuana presenta all'ex puparo quel dramma che nella traduzione in dialetto siciliano e per i meriti di interpreti che si segnalavano «per forte semplicità e per intuito artistico» avrebbe calcato i palcoscenici più prestigiosi di tutto il mondo, inserendosi nella stagione aurea del teatro siciliano che la benemerita attività critica e di ricerca di Sarah Zappulla Muscarà e di Enzo Zappulla ha riportato alla luce nella sua autentica dimensione di esperienza fondativa della drammaturgia contemporanea. E si compie così l'ennesima svolta artistica capuaniana, quella che porta lo scrittore all'accettazione non pregiudiziale di quel teatro regionale inizialmente considerato, alla luce dell'esigenza dell'unificazione linguistica oltre che politica del nuovo Stato, una forma d'arte «inferiore per i mezzi che usa, inferiore per il suo contenuto che non esce e non può affatto uscire da una certa classe sociale, inferiore per le sue



intenzioni artistiche che son messe al secondo, al terzo, all'ultimo posto nella mente dello scrittore» (Capuana, 1872: XXX), nel quale scorge ora l'unico mezzo per arrivare «a quel teatro nazionale, che non ha altra via di salvezza, se vuol essere opera d'arte e non opera d'artificio» (Capuana, 1911: 74).

Sintesi della polarizzazione contenutistico-formale del filone 'appassionato' e 'paesano' ma pure del passaggio dalla narrativa al teatro (per «la stessa formula d'arte» l'opera è inserita nella silloge di novelle *Le Paesane*), testo spartiacque fra vecchio e nuovo, *Malia* accoglie le più innovative sollecitazioni culturali assorbite da Capuana alla fine del secolo, fra il crepuscolo di un'epoca e un'alba foriera di mutamenti, sconfinando nei territori impreveduti dell'esacerbato dolore esistenziale. Ma a un simile inatteso esito, che avrebbe sottoposto a verifica uno *status quo* cui appartiene lo stesso scrittore, forse Capuana non era preparato. Meglio dunque rifugiarsi nel consueto tragico epilogo, lasciando soltanto indovinare dalle crepe dell'edificio verista la crisi irreversibile che attende l'individuo e la società borghese alle soglie della modernità.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV., *Studi sulla cultura italiana tra Ottocento e Novecento*, a cura di W. Tega, Bologna, Clueb, 1982.
- AA. VV., *Capuana Verista*, Catania, Fondazione Verga, 1984.
- AA. VV., *Angelo Musco e il teatro del suo tempo*, a cura di E. Zappulla, Giuseppe Maimone Editore, 1987.
- AA. VV., *Naturalismo e Verismo*, Catania, Fondazione Verga, 1988.
- AA. VV., *Capuana drammaturgo, critico, narratore*, Catania, Teatro Stabile, 1991.
- AA. VV., *Il teatro verista. Atti del Congresso di Catania, 24-26 novembre 2004*, Biblioteca della Fondazione Verga, vol. I, Catania, 2007.
- Angelini, F., *Teatro e spettacolo del primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Antonucci, G., *Storia della critica teatrale*, Roma, Studium, 1990.
- Artioli, U., *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo*, Firenze, Sansoni, 1972.
- Barbina, A., *Teatro verista siciliano*, Bologna, Cappelli Editore, 1970.
- , *Capuana inedito*, Bergamo, Minerva Italica, 1974.
- Barsotti, A., "La Lupa" e "Malia" in *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- Capuana, L., *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872.
- , *Profili di donne*, Milano, Brigola, 1877.
- , *Giacinta*, Milano, Brigola, 1879 (II ed. Catania, Giannotta, 1886; III ed. con Prefazione a Neera ivi, 1889; IV ed. Milano, Cervieri, 1914).

- , *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola, 1880.
- , *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Catania, Giannotta, 1882 (rist. a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori, 1988).
- , *Homo!*, Milano, Brigola, 1883 (II ed., Milano, Treves, 1888).
- , *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885 (rist. a cura di R. Scrivano, Napoli, Esi, 1994).
- , *Ribrezzo*, Catania, Giannotta, 1885.
- , *Il piccolo archivio*, Catania, Galatola, 1886.
- , *Giacinta, commedia in cinque atti in prosa*, Catania, Giannotta, 1890.
- , *Malia*, Roma, Tipografia Sinimberghi, 1891.
- , *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892.
- , *Profumo*, Palermo, Pedone-Lauriel, 1892 (già a puntate in «Nuova Antologia», 1 luglio-1 dicembre 1890).
- , *Le appassionate*, Catania, Giannotta, 1893.
- , *Malia, melodramma in tre atti, musica di F. P. Frontini*, Bologna, Tedeschi, 1893.
- , *Le paesane*, Catania, Giannotta, 1894 (rist. a cura di E. Villa, Milano, Marzorati, 1974).
- , *Gli "ismi" contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898 (rist. a cura di G. Luti, Milano, Fabbri, 1973).
- , *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899.
- , *Il marchese di Roccaverdina*, Milano, Treves, 1901 (già a puntate in «L'Ora», 12 settembre-11 novembre 1900, ma incompiuto).
- , *Teatro dialettale siciliano, vol. I*, Palermo, Reber, 1911 (contiene Malia, Lu cavaleri Pidagna); vol. II, ibidem (contiene Bona genti, Ppi lu currivu); vol. III, ivi, 1912 (contiene Cumparaticu, 'Ntirrugatoriu, Riricchia); vol. IV, Catania, Giannotta, 1920 (contiene Lu Paraninfu, Don Ramunnu); vol. V, ivi, 1921 (contiene Quacquarà, Prima di li milli).
- , *Serena*, a cura di P. Marletta, Catania, Società di Storia patria per la Sicilia Orientale, 1973.
- , *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno editrice, 1973-1974.
- , *Teatro dialettale siciliano*, a cura di P. Mazzamuto, Catania, Giannotta, 1974.
- , *Il Mulo di Rosa*, a cura di V. Frosini, Catania, Società di Storia patria per la Sicilia Orientale, 1976.
- , *Il Mulo di Rosa*, a cura di V. Frosini, Catania, Società di Storia patria per la Sicilia Orientale, 1976.

- , *Giacinta* [1879], a cura di M. Paglieri, introduzione di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980.
- , *Giacinta* [1889], a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Mursia, 1980.
- , *Giacinta* [1914], a cura di E. Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1980.
- , *Malia*, Catania, Teatro Stabile, 1990.
- , *Malia*, a cura di D. Morea, Napoli, Bellini, 1995.
- , *Il Paraninfo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, C.U.E.C.M., 1996.
- , *Malia*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Mineo, Centro Nazionale di Studi Luigi Capuana, 1997.
- , *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva, Palermo, Sellerio, 1999.
- , *Cronache drammatiche*, a cura di G. Oliva, voll. 2, Edizione Nazionale dell'Opera omnia di Luigi Capuana, Roma, Salerno editrice, 2010.
- , *Lettere al fratello Francesco*, a cura di L. Marullo, prefazione di S. Zappulla Muscarà, in corso di stampa.
- Colicchi, C., "De Sanctis, Capuana e la poetica del Verismo", in AA. VV., *De Sanctis e il realismo*, vol. II, Napoli, Giannini, 1978.
- De Sanctis, F., *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972.
- Di Blasi, C., *Luigi Capuana, vita – amicizie – relazioni letterarie*, Mineo, Edizione "Biblioteca Capuana", 1954.
- Ghidetti, E., *L'ipotesi del realismo. (Capuana, Verga, Valera e altri)*, Padova, Liviana Editrice, 1981 (II ed. Milano, Sansoni, 2000).
- Giudici, P.E., "Luigi Capuana autore e critico drammatico", in *Note e saggi di varia letteratura*, Alcamo, Accademia di studi «Cielo d'Alcamo», 1953.
- La Monaca, D., "La "narrazione" in scena: il teatro di Luigi Capuana", in *Il marchese e la maestrina*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2003.
- , "L'«infinito dell'anima»: 'passione' e 'metodo' nei drammi in lingua di Luigi Capuana", in Sanfilippo, M.V., *La duplice bestia nera di Luigi Capuana*, Annali della Fondazione Verga, vol. I, Catania, 2008.
- Livio, G., *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989.
- , "Il teatro del grande attore e del mattatore", in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000.
- Madignani, C.A., *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970.
- , Angelini, F., *Cultura narrativa e teatro nell'età del positivismo*, Bari, Laterza, Teatro verista, a cura di V. Bracco, prefazione di U. Bosco, Brescia, La Scuola, 1975.

- Malara, F., "Una professione inedita: il critico teatrale", in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000.
- Marchand, J.J., *Édouard Rod et les écrivains italiens*, Genève, Droz, 1980.
- Martoglio, N., *Tutto il teatro*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Newton & Compton, 1996.
- Monti, S., *Il teatro realista della nuova Italia (1861-1876)*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Musumarra, C., "Capuana e la critica teatrale", in *Critica letteraria*, a. XXV, n. 94, 1997.
- Muscariello, M., "Una commedia tra le novelle: Malia e Le Paesane di Luigi Capuana", in AA. VV., *Il teatro verista. Atti del Congresso di Catania, 24-26 novembre 2004*, Biblioteca della Fondazione Verga, vol. I, Catania, 2007.
- Nicastro, G., *Teatro e società in Sicilia (1860-1918)*, Roma, Bulzoni, 1978.
- , *Scene di vita e vita di scene*, Messina, Sicania, 1988.
- Oliva, G., *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia editore, 1979.
- Palermo, A., "La formazione critica di Luigi Capuana", in *Filologia e letteratura*, a. X, fasc. IV, 1964 (poi in *Lo spessore dell'opaco*, Palermo, Flaccovio, 1979).
- , "Per una rivalutazione dell'ultimo Capuana", in AA. VV., *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, a cura di M. Picone e E. Rossetti, Roma, Salerno editrice, 1990.
- , "Il lungo interim di Capuana", in *Ottocento italiano. L'idea civile di letteratura*. Cattaneo, Tenca, De Sanctis, Carducci, Imbriani, Capuana, Napoli, Liguori, 2000.
- Pellini, P., *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- Pullini, G., "Luigi Capuana: il teatro in lingua", in *Lettere italiane*, n. 1, gennaio-marzo 1993.
- Ragonese, G., "Capuana tra Positivismo e Naturalismo: «Il teatro italiano contemporaneo»", in AA. VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1975.
- , "Capuana tra Verga e d'Annunzio", in AA. VV., *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, Palermo, Palumbo, 1977.
- Raya, G., *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.
- Spinazzola, V., *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1978.
- Teatro dell'Italia unita*, a cura di S. Ferroni, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Tessari, R., "L'osservatorio teatrale di Capuana", in AA. VV., *Gesto e parola. Aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento*, Padova, Esedra editrice, 1996.

- Tinterri, A., *Il teatro italiano dal Naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1990. Verga, G., *La Lupa*. Novella, dramma, tragedia lirica, a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Novecento, 1991.
- Zappulla Muscarà, S., Zappulla, E., *Sicilia: Dialetto e Teatro. Materiali per una storia del teatro dialettale*, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1982.
- , *Letteratura, Teatro e Cinema*, Catania, Tringale, 1984.
- , Capuana e De Roberto, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984.
- , Nino Martoglio capocomico, «Otto/Novecento», Varese, n. 1, a. VIII, gennaio-febbraio 1984 (poi Catania, C.U.E.C.M., 1985).
- , Nino Martoglio, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1985.
- Gramsci, A., *Letteratura e vita nazionale*, introduzione di E. Sanguineti, Roma, Editori Riuniti, 1987.
- , Zappulla, E., Musco. *Immagini di un attore*, Catania, Giuseppe Maimone Editore, 1987.
- , Musco. *Il gesto, la mimica, l'arte*, Palermo, Novecento, 1987.
- , Zappulla, E., *Giovanni Grasso il più grande attore tragico del mondo*, Catania, la Cantinella, 1995.
- , *Luigi Capuana e le carte messaggiere*, Catania, C.U.E.C.M., 1996.
- , *Le donne del teatro siciliano. Da Mimì Aguglia a Ida Carrara*, Catania, la Cantinella, 2005.
- , "Il teatro siciliano in Spagna", in AA. VV., *Italia-España-Europa Literaturas Comparadas, Tradiciones y Traducciones*, XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas, coordinadores M. Arriaga Flóres, J.M. Estevéz Saá, D. Ramírez Almazán, L. Trapassi, C. Vera Saura, Sevilla, Arcibel Editores, 2005.
- , "La vocazione universale di Mimì Aguglia", in AA. VV., *Mujeres & Máscaras. Ficción, simulación & espectáculo*, Editor@s V. González Martín, M. Arriaga Flóres, C. Aramburu Sánchez, M. Martín Clavijo, Sevilla, Arcibel Editores, 2010.
- Zola, É., *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1881 (traduzione italiana *Il naturalismo a teatro*, a cura di G. Liotta, Bologna, Edizioni Libricoper, 1983).