

Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)

Introduzione e cura di
Pierangela ADINOLFI e Felisa BERMEJO CALLEJA



«QuadRi»
Quaderni di RiCOGNIZIONI

I presenti studi fanno parte del progetto “Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze”, finanziato con i Fondi per la ricerca locale del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell’Università degli Studi di Torino (2016).

Pierangela Adinolfi, Felisa Bermejo Calleja (edited by), *Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)*, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne - Università degli Studi di Torino, Torino 2019 - ISBN 9788875901332

In copertina: Auguste Lauré, *Théâtre de l'Académie royale de musique*, 1864.

Progetto grafico e impaginazione: Arun Maltese (www.bibliobear.com)

«QuadRi»
Quaderni di *RiCOGNIZIONI*
IX
2019

I «QUADERNI DI RICOGNIZIONI»

«*Quadri*» – *Quaderni di RiCOGNIZIONI* è la collana curata dal Comitato scientifico e dalla Redazione di *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne*, edita online dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. La rivista e i suoi *Quaderni* nascono con l'intento di promuovere ri-cognizioni, sia trattando da prospettive diverse autori, movimenti, argomenti ampiamente dibattuti della cultura mondiale, sia ospitando interventi su questioni linguistiche e letterarie non ancora sufficientemente indagate. I *Quaderni di RiCOGNIZIONI* sono destinati ad accogliere in forma di volume i risultati di progetti di ricerca e gli atti di convegni e incontri di studio.

ISSN: 2420-7969

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile • Paolo Bertinetti (Università di Torino); **Direttore editoriale** • Carla MARELLO (Università di Torino)

COMITATO DI REDAZIONE

Pierangela ADINOLFI (Università di Torino), Alberto BARACCO (Università di Torino), Elisabetta BENIGNI (Università di Torino), María Felisa BERMEJO CALLEJA (Università di Torino), Silvano CALVETTO (Università di Torino), Gianluca COCI (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino), Peggy KATELHOEN (Università di Torino), Massimo MAURIZIO (Università di Torino), Patricia KOTTELAT (Università di Torino), Enrico LUSSO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Alessandra MOLINO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Matteo REI (Università di Torino)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Alberto BARACCO (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Matteo REI (Università di Torino)

COMITATO SCIENTIFICO

Ioana BOTH (Universitatea «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca), Suranjan DAS (Università di Calcutta), Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ (Universidad de León), Andrea CAROSSO (Università di Torino), Emanuele CICCARELLA (Università di Torino), Thierry FONTENELLE (Translation Center for the Bodies of the European Union, Luxembourg), Natal'ja Ju. GRJAKALOVA («Puškinskij Dom», Accademia delle Scienze di San Pietroburgo), Philip HORNE (University College, London), Krystyna JAWORSKA (Università di Torino), Ada LONNI (Università di Torino), Maria Grazia MARGARITO (Università di Torino), Fernando J.B. MARTINHO (Università di Lisbona), Francine MAZIÈRE (Université Paris 13), Riccardo MORELLO (Università di Torino), Francesco PANERO (Università di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino), Virginia PULCINI (Università di Torino), Giovanni RONCO (Università di Torino), Michael RUNDELL (Lexicography MasterClass), Elmar SCHAFFROTH (Universität Düsseldorf), Mikołaj SOKOŁOWSKI (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa), Michelguglielmo TORRI (Università di Torino), Claudia Maria TRESSO (Università di Torino), Jorge URRUTIA (Universidad «Carlos III», Madrid), Inuhiko YOMOTA (Kyoto University of Art & Design), François ZABBAL (Institut du Monde Arabe, Paris)

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Centro Aldo Moro

Via Verdi fronte n. 41, Torino

SITO WEB: <http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

CONTATTI

RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-MAIL: ricognizioni.lingue@unito.it

Issn: 2384-8987



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).

Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)

Introduzione e cura di
Pierangela ADINOLFI e Felisa BERMEJO CALLEJA



UNIVERSITÀ
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E
CULTURE MODERNE

I contributi pubblicati nel presente volume sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* da parte del Comitato Scientifico
che ne attesta la validità

SOMMARIO

Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)

a cura di Pierangela ADINOLFI e Felisa BERMEJO CALLEJA

- 9-12 Pierangela Adinolfi, Felisa Bermejo Calleja, *Introduzione*
- 13-28 Francisco Gutiérrez Carbajo, *La mujer reivindicadora en el siglo de oro*
- 29-41 Giorgia Esposito, *Memoria y polifonía en Liceo de niñas de Nona Fernández*
- 43-56 Barbara Greco, *Superchería y autobiografismo en La vuelta 1964 de Max Aub*
- 57-75 Alex Borio, *Ricezione della scena teatrale spagnola su riviste torinesi*
- 77-91 Anne Teulade, *Comment d'Ouville pense la comédie*
- 93-105 Miriam Begliomini, *Un spectacle méditerranéen : La Clémence du Pacha de Gabriel Audisio*
- 107-119 Roberta Sapino, « *Pour mon plaisir à moi d'user de mon langage* » *Isabella Morra entre l'Italie et la France*
- 121-135 José Camões, *Um teatro ao natural. Os textos e as práticas cénicas no século XVI em Portugal*
- 137-148 Gaia Bertoneri, “*Harbinger*”: *o Teatro mental de Ana Teresa Pereira*

INTRODUZIONE

Pierangela ADINOLFI, Felisa BERMEJO CALLEJA

Il volume riunisce le comunicazioni presentate in occasione della Giornata Internazionale di Studi “Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)”, che ha avuto luogo il 12 ottobre 2018 presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell’Università di Torino. La giornata di Studi è da considerarsi quale fase intermedia del percorso di ricerca intrapreso dai docenti e ricercatori del Dipartimento di Lingue intorno al tema “Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze”, indagato nell’arco temporale delle ricerche locali 2016 e 2017.

L’indagine dell’*équipe* di studiosi ha beneficiato dei contatti tra le diverse aree dell’Ispanistica, della Francesistica e della Lusitanistica¹ e la Giornata di Studi ha ospitato specialisti stranieri di chiara fama nell’ambito degli studi teatrali, affiancati da giovani ricercatori del gruppo.

I contributi qui riuniti ripropongono la suddivisione per sezioni appartenente al gruppo di ricerca.

Sezione di Ispanistica

Francisco Gutiérrez Carbajo, grande specialista di teatro, presenta uno studio sulla figura della *mujer reivindicadora* come personaggio protagonista di diverse e importanti opere teatrali spagnole, pubblicate principalmente durante il Siglo de Oro, ma anche nel XX secolo. Lo studio di Gutiérrez Carbajo introduce riferimenti a scrittrici di diverse culture e origine geografica che già dal Settecento rivendicano diritti per la condizione della donna. La *mujer reivindicadora* è un personaggio teatrale che rappresenta una donna forte e vendicativa con antecedenti nella letteratura classica, nella mitologia e anche nei testi biblici. Occupandosi dell’opera di Ana Caro, *Valor, agravio y mujer*, lo studioso riporta la discussione su quale delle opere di Tirso di Molina ne sia stata ispiratrice: *Don Gil de las calzas verdes* (secondo Juana Escabias), *El burlador de Sevilla* (secondo Lola Luna) o *La villana de Vallecas*. La fonte principale della figura della *mujer reivindicadora* è, secondo Gutiérrez Carbajo, *La serrana de la Vera*, di cui esistono *romances* e due commedie di due autori del Siglo de Oro, Vélez de Guevara y Lope de Vega. La figura della *serrana*,

¹ Si ringrazia Matteo Rei per la sua gentile e generosa collaborazione.

che ha una lunga tradizione, si caratterizzava nel Medioevo per avere forza fisica e sensualità, ma, successivamente, è stata presentata come casta (Lope de Vega, Vélez de Guevara) e vendicativa. Il contributo di Gutiérrez Carbajo presenta un panorama complesso, in cui confluiscono allusioni mitologiche e letterarie, argomenti storici e romanzeschi, canzoni tradizionali. Lo studioso conclude con il riferimento a opere teatrali di autrici contemporanee che tentano di presentare protagoniste femminili capaci di superare sia la rappresentazione della donna ideale della letteratura cortese, sia quella della donna lupo o arpia, come nel caso delle opere analizzate.

Giorgia Esposito analizza il testo dell'opera *Liceo de niñas*, scritta dall'autrice cilena Nona Fernández (2016), secondo una prospettiva polifonica. Si tratta di un'analisi micro-linguistica basata su una concezione pragmatica integrata. La studiosa parte dall'ipotesi di Ducrot secondo cui la dimensione polifonica non è solo discorsiva e stilistica, ma costituisce anche una caratteristica intrinseca della struttura del linguaggio. Lo studio segue anche le posizioni di Ferrari, per affermare che le espressioni rappresentano un'interfaccia tra il livello linguistico e il livello della composizione testuale. L'analisi linguistica basata su una prospettiva polifonica si mostra uno strumento utile per spiegare gli aspetti del discorso dell'opera di Fernández, come la natura eteroglossica della memoria e il valore delle singole testimonianze nell'affrontare i racconti sul passato. In questo modo Esposito evidenzia le caratteristiche discorsive di *Liceo de niñas*, mostrando in particolare la natura intrinsecamente polifonica della negazione descrittiva, insieme alle restrizioni sull'uso di alcune particelle del discorso.

Barbara Greco analizza l'opera di Max Aub *La vuelta 1964* come caso emblematico di falso teatro, in cui l'autore adotta le tecniche più caratteristiche della sua "poetica apocrifia", come l'ibridazione di genere, la dialettica di storia e narrativa e l'approccio multiprospettico. Max Aub tratta il tema dell'esilio repubblicano spagnolo e le sue implicazioni di tipo individuale e sociale nell'identità esiliata. Il fratello immaginario di Aub, lo scrittore Rodrigo, rappresenta il suo alter-ego e la sua drammatica condizione di autore rimosso dalla letteratura nazionale; tale argomento problematico collega questo dialogo teatrale alla fiaba *El remate* (1961) e al diario autobiografico *La gallina ciega* (1969).

Il lavoro di Alex Borio intende essere una ricognizione sull'eredità e la ricezione della scena teatrale spagnola sulle riviste torinesi specializzate nel 1900. In tal senso l'esempio più emblematico è la rivista "Il Dramma", pubblicata dal 1926 al 1983. Nello specifico Alex Borio considera le traduzioni dei testi teatrali spagnoli, in numerosi casi le prime apparse in Italia, con riguardo alle selezioni e alle strategie editoriali adottate, per comprendere quale sia stata l'evoluzione della proposta da parte della rivista che, dopo una fase iniziale contraddistinta dalla mera pubblicazione dei testi ha strutturato l'offerta con articoli di approfondimento testuale e storico. Lo studio di Alex Borio intende in tal modo ricostruire la storia della ricezione del teatro spagnolo a Torino nel 1900.

Sezione di Francesistica

L'intervento di Anne Teulade, incentrato sullo studio dell'opera di Antoine Le Métel d'Ouville, è volto alla dimostrazione che l'autore non si accontenta di consegnare, nei

suoi adattamenti teatrali delle commedie di Juan Pérez de Montalbán, delle semplici riduzioni delle cornici delle commedie spagnole. Concentrandosi su un'analisi dettagliata de *La Dame suivante*, la studiosa spiega come le modifiche introdotte da d'Ouville conferiscano alla trama un significato metateatrale. Anne Teulade esamina come gli effetti comici che d'Ouville aggiunge a *La doncella de labor* di Montalbán rafforzino il virtuosismo della commedia, si sofferma poi sull'analisi del personaggio femminile, Isabelle, interprete del ruolo di attrice e di poetessa. Attraverso i suoi numerosi travestimenti, Isabelle cristallizza "une poétique de la comédie" fondata su qualità ritenute femminili, vale a dire basate sulla seduzione e il piacere e prive di finalità morali.

Miriam Begliomini propone una lettura de *La Clémence du Pacha* di Gabriel Audisio, spettacolo franco-algerino che dagli anni Venti agli anni Settanta si inserisce nell'ampio filone di "scritti mediterranei" dell'autore. *La Clémence* è una libera riscrittura di due *pièces* di Cervantes, arricchita dall'elemento innovativo del plurilinguismo, attraverso il quale l'idea di francofonia è sentita come una grande ed aperta *patrie* in cui riconoscersi. La visione audisiana di teatro non è estranea agli stringenti interessi socio-politici della Francia coloniale sull'orlo della guerra d'Algeria.

Roberta Sapino analizza l'importanza della struttura teatrale dell'opera di André Pieyre de Mandiargues ed esamina, in particolare la *pièce* *Isabella Morra* attraverso tre *filières* tematiche: la "matière d'Italie" rielaborata in maniera originale all'interno dell'opera teatrale; le "fortune" e "sfortune" della rappresentazione in Francia ed infine il "ritorno" di Isabella Morra in Italia a partire dalla traduzione realizzata da Bona Tibertelli e pubblicata nel 1900 dalle Edizioni Orsenna di Venosa.

Sezione di Lusitanistica

Lo studio di José Camões si concentra sulle modalità di rappresentazione e sulla varie proposte di suddivisione per generi che interessano le opere teatrali portoghesi del XVI secolo. A questo riguardo lo studioso segnala che le fonti più ricche di informazioni sono le opere stesse e in particolar modo quelle che, ricorrendo al procedimento del teatro nel teatro, fanno di una rappresentazione drammatica l'oggetto esplicito di alcuni loro passaggi, descrivendo il luogo della messa in scena (di norma la dimora di un nobile mecenate), l'afflusso copioso degli spettatori, i commenti salaci che precedono e accompagnano l'azione teatrale. La lettura di opere come l'*Auto da Natural Invenção* di Ribeiro Chiado o l'anonimo *Auto dos Sátiros*, permette così di comprendere, tra le altre cose, che il principale fine dei drammaturghi portoghesi del Cinquecento era la naturalezza della rappresentazione, vale a dire la sua aderenza alla realtà presa ad oggetto.

Lo studio di Gaia Bertoneri prende in esame *Harbinger*, ovvero quella che, al momento, è l'unica incursione nell'ambito della scrittura teatrale fatta dalla scrittrice portoghese Ana Teresa Pereira. La studiosa segnala che il testo analizzato è ispirato all'opera *Orpheus Descending* (1958) di Tennessee Williams e al suo adattamento cinematografico del 1960 e che, in esso, nonostante il passaggio a una diversa forma letteraria, affiorano procedimenti e temi caratteristici della produzione narrativa dell'autrice.

I contributi qui presentati mettono in luce la dimensione pluridisciplinare degli studi condotti dal gruppo di docenti e ricercatori del Dipartimento di Lingue dell'Università di Torino e la dimensione di rilievo internazionale assunta dalle ricerche torinesi nel confronto con gli illustri ospiti stranieri, specialisti del settore.

LA MUJER REIVINDICADORA EN EL SIGLO DE ORO

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO

ABSTRACT • After a few brief references to current feminist studies, several examples of the claiming woman in various romances are exposed in the theater plays of Ana Caro, Vélez de Guevara, Lope de Vega, Alfonso Sastre...etc. It is concluded that these works can be considered antecedents of the true nature of women presented by the current playwrights.

KEYWORDS • feminist studies, claiming woman, Ana Caro, Vélez de Guevara, Lope de Vega, Alfonso Sastre, current playwrights

La representación de la mujer fuerte y vengadora en el Siglo de Oro cuenta con antecedentes en la literatura clásica, en la mitología y en los propios textos bíblicos. Sin embargo, esta imagen, como la que presentaba a la mujer como un ser débil, supeditado al hombre, no responde a su verdadera naturaleza. A una imagen más acorde con la realidad han contribuido poderosamente la literatura, el teatro y las investigaciones de género. Ya en el siglo XVIII, Mary Wollstonecraft, madre de Mary Schelley, y en opinión de esta, uno de los seres que sólo aparecen una vez por generación, para arrojar sobre la humanidad un rayo de luz, escribió *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792). Esta obra inauguró la crítica de la condición de la mujer y se convirtió en “una radical novedad teórica que el primer feminismo ilustrado ejercía” (Valcárcel, 2009:71). Tres años más tarde, Olimpia de Gouges publicó la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* (1789), y en el 1928 Virginia Woolf, *Una habitación propia*. A pesar de que existen opiniones divergentes sobre esta obra, alumbra ya las ideas que se desarrollarían en la teoría feminista anglosajona en las décadas de los setenta, ochenta y noventa del siglo XX. En esta línea se ha insistido en que la mujer, además de tener un lugar propio, ha de disponer también de un tiempo propio. Y si *The Feminine Mystique* (1963), de Betty Friedan, constituye un hito en la historia de los movimientos feministas, reivindicando el papel que debía ejercer la mujer y denunciando la situación a la que estaba sometida, *Thinking about Women* (1968) de Mary Ellmann y *Sexual Politics* (1970) de Kate Millett pueden considerarse los verdaderos comienzos de la crítica literaria femenina en los EE. UU. En 1975 Cheryl L. Brown y Karen Olson empiezan a elaborar la antología *Feminist Criticism: Essays on Theory Poetry and Prose*, que se publicará en 1978 y en esta misma década aparecen libros tan decisivos como *Literary Women: The Great Writers* (1976) de Ellen Moers, *A literature*

of *Their Own* (1977) de Elaine Showalter y *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, y más tarde los Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Rosi Braidotti, Lidia Falcón, Celia Amorós, Amelia Valcárcel...

Junto a estas investigaciones del denominado primer mundo, merece citarse en los países del tercer mundo la obra de Kumari Jayawardena, *Feminism and Nationalism in the Third World* (1986), considerado uno de los veinte libros más importantes sobre feminismo entre 1970 y 1990, y en el que revisa la historia de los derechos de la mujer en Asia y Oriente Medio desde los años 1800 hasta 1980, centrándose en países como Egipto, Turquía, Irán, India, Sri Lanka, China, Indonesia, Vietnam, Japón, Corea y Filipinas.

En el año 2004 se firmó **La Declaración solemne sobre la igualdad del género en África**, y en el 2008 Abdennur Prado publica *La emergencia del feminismo islámico*, en el que se abordan cuestiones tan candentes como la hermenéutica coránica y la liberación de la mujer, la negociación entre el patriarcado y la modernidad en Irán, la organización *Sisters in Islam* y los derechos de la mujer en Malasia, el feminismo islámico en el nuevo Mediterráneo, poligamia y justicia para la mujer, etc.

Por mi parte he intentado contribuir a estos estudios tan necesarios y a desarrollar algunas de las teorías enunciadas en mis trabajos sobre Angélica Liddell (Gutiérrez Carabajo, 2006) y en mi edición y estudio de *Dramaturgas del siglo XX* (2014) en la prestigiosa editorial cátedra. En esta misma editorial he editado y analizado *La última jugada de José Fouché* y *La visita* (2017) de Carmen Resino, y *Tres obras contra la violencia machista (Cartas de amor después de una paliza, La puta de las mil noches y WhatsApp)* (2019) de Juana Escabias.

A esta autora tuve el honor de dirigirle su tesis doctoral sobre una gran dramaturga del Siglo de Oro, Ana Caro, con lo que entramos ya en la época en la que se centra este congreso.

En su tesis, Juana Escabias incluía una edición de *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, que después ha publicado en forma de libro (Escabias, 2017).

Me referiré brevemente a *Valor, agravio y mujer*, porque aborda directamente el asunto de la “mujer reivindicadora”. De la obra se conservan dos manuscritos en la Biblioteca Nacional de España, ambos del siglo XVII. El primero es de 48 páginas en 4º, y el segundo, copia del primero, de 31 páginas en el mismo formato. Se conservan también varias sueltas. En la Biblioteca Pública de Nueva York se guarda una, y otra fue editada en Sevilla. Entre las ediciones modernas, además de la de Juana Escabias, están la de Lola Luna, *Valor, agravio y mujer*, Madrid: Castalia, 1993 y la de María José Delgado, *Las comedias de Ana Caro: Valor, agravio y Mujer y El conde Partinuplés*, Nueva York: Peter Lang, 1998.

La protagonista de la obra es una auténtica mujer reivindicadora: Doña Leonor de Ribera, joven sevillana de familia noble y adinerada. Enamorada de don Juan de Córdoba que la seduce y conquista sexualmente bajo promesa de matrimonio, doña Leonor es abandonada luego por su galán tras haberse entregado a él. Enfurecida y agraviada, indaga el paradero de su burlador. Tras enterarse de que este ha huido a Flandes, doña Leonor se viste de hombre –práctica bastante habitual en la comedia aurea– y en compañía de un criado y bajo la falsa identidad de don Leonardo Ponce de León, se persona en Bélgica, armada con una espada, que maneja perfectamente. Su intención es averiguar si don Juan

continúa enamorado de ella y puede recuperarlo. En el caso contrario, vengará su honor matándole con sus propias manos. En la corte de Flandes encuentra a don Juan enamorado de otra mujer, Estela, condesa de Sora. Despechada ante el hallazgo, urde una trama de múltiples engaños de la que hace víctima a su burlador, a la condesa (a la que consigue enamorar desde su disfraz masculino) y al resto de los personajes que habitan en palacio. El enredo tiene un final feliz. Don Juan arrepentido y enamorado nuevamente de doña Leonor, le reitera su petición de matrimonio. La obra, según Juana Escabias, está inspirada en *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina. En esta pieza, la protagonista, doña Juana es seducida por el noble caballero don Martín y luego la abandona y huye para casarse con otra mujer: doña Inés. La dama burlada se viste de hombre y persigue a su burlador hasta que lo encuentra. Enterada de que don Martín pretende casarse con otra, doña Juana vestida de varón, bajo la falsa identidad de don Gil, corteja a doña Inés y consigue que se enamore de él/ella y separarla de don Martín. Después de múltiples enredos, don Martín regresa al lado de doña Juana y los dos jóvenes se casan.

Para Juana Escabias, la inspiración de *Valor, agravio y mujer* en *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina es evidente. Sin embargo, no hay un acuerdo unánime. Lola Luna en el prólogo a su edición de *Valor, agravio y mujer* en Castalia en 1993 defiende que la comedia es una réplica de corte feminista a *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. (Algunos investigadores, como Alfredo Rodríguez López-Vázquez, sostienen que esta obra no es de Tirso sino de Andrés de Claramonte, en su edición de Kassel: Ed. Reichenberger, 1987).

La conclusión de Lola Luna es que en *Valor, agravio y mujer* Ana Caro da una vuelta como un guante a la figura del burlador, que es don Juan Tenorio, y la protagonista de la obra, según la investigadora, sería una parodia de la figura del burlador de Sevilla, un don Juan engañado y burlado por una de sus seducidas amantes. La principal razón que arguye se basa en que entre ambas existe una intertextualidad y paráfrasis de parlamentos. María José Delgado, por su parte, encuentra que la obra más parecida a *Valor, agravio y mujer* es la comedia de Tirso *La villana de Vallecas*. En ella, doña Violante, engañada con la palabra de matrimonio, se entrega a don Vicente de Mendoza, que después de gozarla se marcha hacia Madrid...Una vez enterada doña Violante de las acciones de su futuro marido, abandona su casa vestida de pastora para vengar su ofendido honor porque “la mujer despreciada es ingeniosa”.

Sin entrar en estas disputas, me interesa ahora señalar las analogías de *Valor, agravio y mujer* con otras obras en las que la mujer es auténtica vengadora y reivindicadora, y señalar sus fuentes y su pervivencia. Me refiero concretamente al mito o a la leyenda de *La serrana de la Vera*, de la que tenemos buenas muestras en numerosos romances y en comedias como las de Vélez de Guevara y de Lope de Vega.

En el año 1667 recoge la leyenda Gabriel Azedo de la Berrueza en su libro *Amenidades, florestas y recreos de la Provincia de Vera Alta y Baja, en la Extremadura*. El capítulo XX está dedicado a la serrana, de cuya historia, según el autor, no hay apenas persona que no cante un antiguo romance. Esta mujer, natural de Garganta la Olla, era de una hermosura, gentileza y gallardía extremas. Puso los ojos en un joven de su mismo lugar, con quien se había relacionado desde su niñez. Sus padres, sin embargo le proponen un casamiento, “conforme a su calidad y estado”, pero, como ella tenía rendido el corazón

al otro, no acepta esta unión de conveniencia y, desesperada, se va a habitar entre las fieras que esconde la grande fragosidad de aquellas altas y empinadas sierras. Imaginándola sola, confundida y turbada en medio de los montes, el autor de *Amenidades* se pregunta: ¿qué no hará una mujer picada del apetito de su gusto y qué arrojos no emprenderá, aunque sea con desdoro de su misma reputación? La serrana, que además de ser hermosa en extremo, era briosa, esforzada y valiente, dio en salir a los caminos con una flecha al hombro y una honda en la mano –las armas que le servían para cazar y sustentarse– y saltar a cuantos pasajeros y caminantes encontraba. Si se resistían, los llevaba por la fuerza a la cueva, que había hecho al pie de un eminente escollo, y allí les quitaba cuanto llevaban. Los entretenía el tiempo oportuno, les invitaba a compartir diversas piezas de caza, y, más tarde, su lecho. Una vez satisfechos todos sus deseos, los mataba para no ser reconocida y descubierta.

Azedo, además de exponer el argumento que hemos resumido, reproduce antiguos romances sobre este mismo asunto, desde la perspectiva del acosado: “Allá, en Garganta la Olla/, en la Vera de Plasencia/, salteóme una serrana/ blanca, rubia, ojimorena/. Trae el cabello trenzado/ debajo de una montera/, y porque no la estorbara/, muy corta la faldamenta/. Entre los montes andaba/ de una en otra ribera/. Con una honda en sus manos/, y en sus hombros una flecha/ Tomárame por la mano/ y me llevara a su cueva;/ por el camino que iba/, tantas de las cruces viera/, atrevime y preguntele/ qué cruces eran aquéllas/, Y me respondió diciendo/ que de hombres que muerto hubiera./ Esto me responde, y dice/ como entre medio risueña:/ «Y así haré de ti, cuitado/, cuando mi voluntad sea».

En las *Amenidades* se inserta otra versión mucho menos popular, que bien podría ser del propio Azedo (Menéndez Pelayo, 1949: V, 397). Los primeros versos del romance son iguales que los del anterior; luego se hace una referencia a las cualidades de la mujer y a su estimación en aquellas tierras: “...Nunca las fieras temió;/ antes, como si lo fuera,/ por reina entre ellas mismas/ la levantan y respetan./ Con una piedra a la barra/ tiraba con tal destreza./ Que ninguno la ganó/ por muy tirador que fuera”. El romance finaliza explicando «el caso», las razones por las que la mujer lleva esa forma de vida: “De su casa se salió/ y habitó en aquellas sierras./ Sólo por no la dar gusto/ en un empeño que intenta:/ quiso casarse con quien/ sus padres se lo reprueban,/ y como desesperada/ se fue a vivir con las fieras”.

Don Ramón Menéndez Pidal (1938) aporta una versión incluida con variantes en otras colecciones (García Matos, 1944: 426-427; Rodríguez Moñino, 1965: 200-201). Si en los romances citados, la serrana es presentada como cazadora, sensual, cruel y forzada, en estas últimas versiones la mujer es caracterizada con rasgos semejantes, pero no aparece adormecida sensualmente por excesos venéreos sino por los efectos de la música. Para Menéndez Pidal, este romance constituye una última evolución de las serranillas medievales. Pero si estas composiciones refieren el encuentro de un caminante con una serrana guiadora en los senderos de los montes y a la vez salteadora, el romance asume el tono de las historias de bandoleros.

Doña María Goyri nos proporciona nuevos textos de esta leyenda (Goyri de Menéndez Pidal, 1906: 374-385 y 1907: 24-36), alguno de los cuales reproduzco a continuación: “Estaba la serranita/ paseando la ribera,/ vido venir un soldado/ desertado

de la guerra,/le ha cogido de la mano/ y a su cueva se lo lleva./ Le ha mandado facer lumbre,/ con huesos y calaveras;/ después que habían cenado/ le mandó cerrar la puerta;/ él, como algo picarillo, /la ha dejado un poco abierta...”. Como en las versiones anteriores, huye el caballero, despierta la serrana y le tira, con la honda, una piedra que le derriba la montera: “-Vuelve, vuelve, soldadillo; /vuelve por la tu montera./ -Yo no vuelvo, serranilla/, aunque de oro y plata fuera” .

Según doña María Goyri, en Extremadura, Valencia, Cataluña y Portugal pueden encontrarse romances de este tipo. En efecto, la composición que lleva el número 239 del *Romancerillo catalán* de Milá y Fontanals aborda el mismo tema, aunque situándolo en distinto lugar y con algunas palabras en catalán: “A la montaña de Oro,/ allí dentro de una cueva, /N’hi había una serrana/ blanca y rossa, y no es morena./ Trae el cabello cresgado/ y con una rica trenza./ Cuando quiere hallar un hombre/, ya se va por la ribera(...).S’en pren mano per mano/ y s’en van dalt de la cueva(...) “Son los hombres que yo he muerto/ allí baix a la ribera;/ lo mismo será de ti cuando mi voluntad fuera...”.

Este asunto, sin embargo, no es privativo de la serrana: el romance de “La Gallarda” localizado con preferencia en Asturias y Galicia (Goyri, 1907: 32) nos presenta igualmente una matadora de hombres: una dama que seduce a los caballeros desde “ventana florida” y los aniquila luego.

Como escribe Caro Baroja, “la inquietud que nos queda por conocer la razón de esta fobia es más valiosa que la explicación racional, dada después en textos teatrales largos y detallados o en artículos eruditos” (Caro Baroja, 1974: 279).

De todas las versiones expuestas, Caro Baroja estima que la recogida por Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos* es la menos ajustada a la tradición del pueblo que dice fue el de la Serrana:

En efecto, hoy, en 1973, bastantes de los hombres mayores con los que he hablado en Garganta la Olla no la llamaban “la serrana de la Vera”, sino la “serrana de la Cueva”, particularizando. Y añaden que, subiendo a las alturas del término, por uno de los caminos que arrancan del puente situado al Norte del núcleo urbano, se llega a unos llanos y vaguadas, familiares a los pastores, y, antes de las cimas, está la cueva donde se dice que se albergaba “la Serrana” en cuestión y donde hacía sus fechorías. (Caro Baroja, 1974: 279-280).

Lo cierto es que fragmentos de los romances analizados se encuentran en las obras dramáticas que abordan el tema de la “serrana”, aunque la forma primitiva de la canción quizá sería la de la serranilla. Menéndez Pelayo observa que el tipo más antiguo y genuino es el que nos ha legado Lope en una de las escenas del acto tercero de su comedia: “Salteóme la Serrana,/ junto al pie de la cabana./ La Serrana de la Vera,/ Ojigarza, rubia y branca./ Que un robre a brazos arranca./ Tan hermosa como fiera./ Viniendo de Talavera/ me salteó en la montaña./ Junto al pie de la cabana./ Yendo desapercibido/ me dijo desde un otero:/ “Dios os guarde, caballero”./ Yo dije: “Bien seáis venido”./ Luchando a brazo partido,/ Rendíme a su fuerza extraña/ Junto al pie de la cabana». (Menéndez Pelayo, 1949, V: 398).

En cualquier caso, se trata de distintas versiones sobre un mismo asunto, ya que como observa Adolfo Bonilla hay que distinguir tres temas: 1) el tema medieval de la serrana, de gran fuerza física y condición sensual, que persigue a los hombres para disfrutar de su

amor (es el de las serranillas); 2) el de la mujer que mata después de atraer a los hombres (romance tradicional) y 3) el local de la mujer engañada, que se hace bandolera, huye del lugar y se venga de los hombres (romance y relato de Azedo) (Bonilla, 1917: 178).

Don Luis de Góngora había señalado ya en 1603 que había dos clases de serranas: “En los pinares de Xúcar/ vi bailar unas serrana,/ al son del agua en las piedras/ y al son del viento en las ramas./ No es blanco coro de ninfas/ de las que aposenta el agua/ o las que venera el bosque,/ seguidoras de Diana:/ serranas eran de Cuenca,/ honor de aquella montaña/ cuyos pies besan dos ríos/ por besar de ellas las plantas...” (Góngora [1603], ed. Millé Giménez, 1972: 148).

El poeta cordobés se refiere a dos tradiciones: la mitológica y la del romancero oral. Las primeras posiblemente generadas por la mujer selvática o la amazona; las segundas por la lírica popular de corte peninsular, recuerdo pastoril del marqués de Santillana más que del Arcipreste de Hita (Rodríguez Cepeda, 1982: 17). De los romances viejos de la serrana bandolera se conocen más de veinte versiones (Rodríguez Cepeda, 1974: 100).

El conjunto de versiones de romances y otras composiciones popularizadas reunido por Jesús Antonio Cid en Garganta la Olla, no ofrece según el propio recolector, “ningún tema excepcional por su rareza o que no haya sido recogido ya varias veces, y pueda recogerse en otras zonas rurales con sólo el trabajo de explorarlas” (Cid, 1974: 471).

El tema de la mujer que se complace en dar muerte a los hombres después de atraerlos amorosamente ofrece analogías con el de Circe, anterior al de la reina Laba (historia del príncipe Beder de *Las mil y una noches* y libros de caballerías como el *Palmerín de Oliva* o la gigante Andandona del *Amadís*, III, 3) (Bonilla, 1917: 178; Rodríguez Cepeda, 1974: 101).

Don Ramón Menéndez Pidal y doña María Goyri niegan el carácter histórico de *La serrana de la Vera* en su edición de la obra en 1916:

Se ha dicho que la leyenda de la Serrana (de cuyas manifestaciones populares hablaremos después) tiene un fundamento histórico. Los escritores extremeños creen que el hombre que Vélez da al seductor de la Serrana, don Lucas de Carvajal (v. 58), tiene un valor histórico, pero esta creencia carece de fundamento (Menéndez Pidal, R. - Goyri, M., 1916: 130).

Estas tesis se enfrentan con las de Vicente Barrantes (1871: 19-22) y Vicente Paredes (1915), defensores a ultranza de la historicidad de la serrana. El origen histórico es sostenido igualmente por Menéndez Pelayo, que da por buena la versión de Azedo de la Berrueza (Menéndez Pelayo, 1949, V: 4(X)).

Para Caro Baroja (1946:569) no hay duda sobre el carácter mítico de esta leyenda y considera los romances como los elementos básicos de los que derivan las comedias de Lope de Vega y Vélez de Guevara; la de este último más fiel a la tradición oral. Pero si los romances constituyen la expresión literaria más vieja de la tradición, corresponden con todo a una fase muy tardía: “fueron hechos, sin duda, tomando elementos determinados de ella, dejando al margen otros. En las tradiciones recogidas del pueblo en la época actual no nos chocará como folkloristas, que se hallen elementos anteriores a los que aparecen en los romances” (Caro Baroja, 1946: 570).

Caro Baroja hace especial hincapié en los versos 2707-2709, que dice Pascuala a Gila en la comedia de Vélez de Guevara: “...y el cura/como nublo te conjura/ a la puerta

de la Igresa;”. La simple enumeración de esos caracteres le parecen suficientes para inspirar algunas ideas sobre el origen de la leyenda y le resulta extraño que los escritores extremeños no hayan ido más allá de su cándido historicismo. En la mitología general y en el folklore europeo en particular -añade Caro- se encuentran leyendas parecidas a la de la Serrana, o por lo menos fragmentos o elementos de ellas. Divinidades o figuras míticas de carácter silvestre, crueles y eróticas a la vez, a las que se atribuyen acciones terribles, son frecuentes. Usando el material folklórico español cree poder demostrar que la “Serrana de la Vera” es el último avatar de una vieja divinidad de las montañas: “En el País Vasco, por ejemplo, se han estudiado los vestigios de un mito antiguo, el de “Mari”, numen de las montañas y de las tormentas, residente en cuevas misteriosas, que me parece estar en alguna relación con el “mito de la Serrana”” (Caro Baroja, 1946: 572). En *Jenofa Juncal* de Alfonso Sastre, que analizaré más adelante, se asocia, en efecto, el mito de la serrana al de la diosa Mari. Algunos rasgos de nuestro personaje hacen recordar a Diana: en efecto vive en un paraje agreste, es de gran belleza, vigorosa, gran cazadora, reside en un antro o cueva (Caro Baroja, 1974: 293). Sin entrar en el laberinto de textos acerca de Diana y de su equivalente Artemis, baste recordar, que el tópico de esta cazadora, virgen, indomable, corriendo los bosques armada de su arco, nos lo proporciona ya la *Odisea* (VI, 102-109). Catulo en el *Carmen ad Dianam* la llamará “montium domina” y Séneca (en *Hyppolytus*, 406) “regina nemorum”. En cuanto a su carácter violento y vengativo, en la *Iliada* (XXI, 470) es calificada como “señora de las fieras”. Así es tildada por su hermano, que la caracterizará como una especie de virago, cazadora y violenta.

Personajes femeninos que en un tiempo tienen figura de mujer y que luego se transforman en monstruos no son infrecuentes en la mitología griega.

El problema al estudiar los romances de la serrana se complica por la declaración final que ofrece una de las versiones, según la cual es hija de un pastor y de una yegua.

Estos textos pueden recordar viejos mitos acerca de héroes y dioses mitad hombres, mitad caballos o una cosa u otra, según las circunstancias. Justamente, en torno a Artemis se formaron leyendas y advocaciones como la de Artemis Hippias en Arcadia, tierra de pastores, una diosa jinete. Pero acaso antes, como observa Caro Baroja (1974: 294), – hay dioses y diosas-caballos o yeguas, incluso memoria de las representadas con cabeza equina, como Demeter en Figalia.

Ante este panorama tan complejo, en el que se combinan alusiones mitológicas y literarias, temas históricos y novelescos, romances y canciones de tipo tradicional, la crítica se inclina por una poligénesis en el tratamiento que de la serrana llevan a cabo Vélez de Guevara, Lope de Vega y otros dramaturgos.

Menéndez Pidal (1916) y Gómez Ocerín creen en una posible fuente común para las obras de Lope y Vélez de Guevara (Gómez Ocerín, 1917: 412).

Para otros autores, la obra de Vélez es anterior a la de Lope (Morley-Bruerton, 1940). Rodríguez Cepeda (1975), aclarando la fecha de *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, ha demostrado que la de Lope es anterior. Menéndez Pelayo, atendiendo al orden en el que sitúa las diversas comedias sobre este asunto, también considera que la de Lope tiene una fecha más temprana (Menéndez Pelayo, 1949: V, 400).

Adolfo Bonilla no desecha las objeciones de Menéndez Pidal y Gómez Ocerín, y aduce un texto de la comedia primeriza de Lope de Vega, *El galán escarmentado*, en donde

se habla de una probable comedia titulada *La serrana de Plasencia* (Bonilla, 1917: 181).

Lope y Vélez sitúan la acción de la obra en una época distinta: Vélez de Guevara, en tiempos de los Reyes Católicos, poco después de la muerte del príncipe don Juan; Lope, durante el reinado de Carlos V. También difieren en cuanto a la condición social y el lugar de procedencia de la serrana: Lope la hace noble y de Plasencia; Vélez de Guevara, villana y de Garganta la Olla.

Por lo que se refiere al amante de la serrana, Vélez lo llama el capitán don Lucas de Carvajal, mientras que para Lope se trata del sobrino de un obispo ya difunto. Este clérigo, según Menéndez Pelayo –que a su vez se apoya en las *Narraciones extremeñas* de Barrantes–, pudo ser el obispo de Plasencia don Gutierre de Vargas y Carvajal (Menéndez Pelayo, 1949: V, 400).

Como observa Menéndez Pelayo, el asunto de la serrana reunía todas las condiciones necesarias para fructificar en manos de Lope: una base popular y un carácter de mujer original y extraño, tal como se nos describe en la primera jomada: “Es un poco robusta de persona,/ pero hermosa y gentil, que más bizarra/ no la hay desde París a Barcelona,/ ni desde Transilvania hasta Navarra./ Es una nueva Hipólita amazona;/ juega a las armas, tira bien la barra,/ y con el arcabuz, sin verse cómo/ pasa desde la vista al blanco el plomo”.

Lope, como observa Menéndez Pelayo, modifica la leyenda: prescinde del misterio fisiológico que entraña: deja intacta la honra de Leonarda, y la presenta casta y enamorada, pero bravía, montaraz, iracunda, vengativa y celosa. Su naturaleza selvática se va acentuando con las caricias del viento de la sierra, y cuando se cree definitivamente abandonada por su prometido esposo rompe en feroces imprecaciones. El galán, arrepentido, se entrega también a la vida salvaje, y, como Cardenio, vaga errante y medio loco por los montes pretendiendo amansar la crueldad de la terrible saltadora (Menéndez Pelayo, 1949, V: 407).

Como en uno de los romances de Azedo de la Berrueza, la mujer es perdonada, y la comedia termina en boda.

La versión de Vélez de Guevara, cuyo acto II con el tema de “soldadesca” pudo estar inspirado en Torres Naharro (Gillet-Green, 1961: 508-515), presenta similitudes con *El alcalde de Zalamea*: el capitán D. Lucas de Carvajal se aloja en casa de Giraldo Gil, padre de la Serrana, la seduce bajo palabra de matrimonio y luego la abandona. Gila proclama públicamente la traición y reclama la ayuda de todos para salvar su honor: “¡Traición! ¡Traición! ¡Padre! ¡Prima! ¡Mingo! ¡Pascual! ¡Antón! ¡Presto, socorred mi afrenta todos! ¡Ah de mi casa! ¡Ah del pueblo! ¡Que se me van con mi honor; que un ingrato caballero me lleva el alma! ¡Socorro!, ¡que me abraso, que me quemo! ¡Ay, confusos alambores, enemigos instrumentos de la muerte y de la envidia, que en el alma dais los ecos del ánimo y la venganza, despertadores soberbios, relojes de mis desdichas, de mi agravio pregoneros!” (Vélez de Guevara [1613], 1982: 156).

La honra mancillada es el motor que impulsa a la serrana a marcharse al monte y dar muerte no sólo al que la deshonoró sino a cuantos hombres encuentra en su camino. Sólo el rey Fernando escapa a su venganza. Ante él, la serrana se quita la montera y lo reverencia como a su señor natural: “...Vivas/ eternos años y seas/ señor de cuanto vee el sol/ con la que es hermosa hiedra/ de tus brazos, Isabel/ que quitada la montera/ te reverencio. Femando/ por ley de naturaleza/ como a mi señor” (Vélez de Guevara [1613], 1982: 175).

Ante la pregunta del rey Fernando de por qué da muerte a cuantos pasan, Gila responde: “Por satisfacer la ofensa/ de un hombre/ y hasta matalle/ he prosopuesto que mueran/ con solemne juramento/ cuantos encontrare, y piensa/ que tú sólo has sido el hombre/ que perdona mi fiereza/ y no quiebro el juramento, / que el rey es Dios en la tierra/ y en lugar suyo. Fernando/ la justicia representas...» (Vélez de Guevara [1613], 1982: 175-176).

El drama alcanza su punto más trágico, cuando el capitán, perdido en el monte, llega a la cueva de la serrana. Al reconocerla, intenta marcharse, pero la mujer lo retiene. El diálogo es de una gran fuerza dramática (Vélez de Guevara [1613], 1982: 194).

Los ruegos del capitán no modifican la decisión de la Serrana, que lo arroja por el precipicio. La mujer es apresada por los cuadrilleros de la Santa Hermandad, y muere en el garrote y asaeteada.

Pascuala la compara con San Sebastián, mártir que aparece aludido en obras de la época como *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y *La devoción de la cruz*, de Calderón. Como comenta Covarrubias en el *Tesoro*, los Reyes Católicos dispusieron que la Santa Hermandad no asaeteara a nadie sin antes haberle dado garrote (Rodríguez Cepeda, 1982: 204).

Vélez de Guevara, por tanto, le asigna a la serrana un desenlace bastante distinto del de la obra de Lope. El desarrollo dramático de la pieza, exigía, sin embargo, un final trágico.

José de Valdivielso trató *a lo divino* la leyenda de la Serrana de la Vera en un auto del Corpus (Valdivielso, 1622).

Valdivielso tiene más presente el texto del Lope que el de Vélez de Guevara en la elaboración de su auto. Como el primero, ofrece un final feliz: el Esposo celestial, que ronda la cabaña de la serrana, la salva de manos de los cuadrilleros y le da a comer y a beber su cuerpo y su sangre. En la obra intervienen varias figuras alegóricas como la Razón, el Engaño, el Desengaño, la Juventud, la Hermosura, el Honor y el Placer.

Como observa Menéndez Pelayo (1949, V: 412), Valdivielso conoció una nueva variante del romance, a juzgar por los versos que intercala en su auto: “Allá en Garganta la Olla/ en la Vera de Plasencia,/ salteóme una serrana/ pelirrubia, ojimorena./ Recogidos los cabellos/ debajo de una montera,/ una ballesta en el hombro/ y su espada en la correa,/ a saltar caminantes/ se sale por la ladera”.

Un auto de Navidad –aunque aparezca con el título de comedia– es *La Serrana Bandolera* cuyo manuscrito descubrió don Vicente Barrantes. La pieza no se remonta más allá de la segunda mitad del siglo XVII, aunque podría ser una refundición de otra más antigua. El manuscrito no puede ser más infeliz: algunos pasajes aparecen grandemente alterados, hasta el punto de carecer de sentido, y hay, además, abundantes intercalaciones de no muy buen gusto, introducidas, sin duda para lisonjear a los cofrades y al público (Menéndez Pelayo, 1949, V: 413). Encierra, sin embargo, interés, como una ilustración más del asunto de la mujer reivindicadora. En siglos posteriores se encuentran algunas variantes del motivo de la “mujer fuerte”, como *La mujer varonil* de José Mor de Fuentes (1762-1848), representada en 1801.

La obra de Alfonso Sastre, *Jenofa Juncal (La Roja Gitana del monte Jaizkibel)*(1992) constituye una recreación moderna de la leyenda.

La voluntad de entroncar con el mito se demuestra por el “Envío” que precede a la pieza, dedicado a mujeres legendarias cuyos rasgos comparte la serrana.

La primera mencionada es Echidna, la víbora, nube tempestuosa, con cuerpo de mujer y cola de serpiente, devoradora de hombres, como la serrana de la Vera y la gitana del monte Jaizkibel de Sastre. Según Hesíodo, sería hija de aquella pareja incestuosa generadora de monstruos, Forkus y Keto. De ellos nacerían seres tan espantosos como las gorgonas y las fórkides.

La segunda es Medusa, la única mortal de las gorgonas, monstruo marino, amante de Poseidón. Esta mujer tenía la cabeza poblada de serpientes y su mirada convertía en piedras a los hombres. Decapitada por Perseo, su cabeza fue colocada por Atenea en su escudo, para petrificar con su mirada nunca muerta a los enemigos, mientras los pegaso surgían de su cadáver y su sangre era empleada con fines mortales (Sastre, 1992: 8).

Invoca también a Lamia, devoradora de hombres y a la Hidra de la laguna de Lerme, monstruo de nueve cabezas, serpiente de agua, de sangre venenosa y mortal aliento. Hidra, era hija de Echidna y del monstruo gigante Tifón, que fue autoengendrado en un momento de cólera por Hera. Luego se dirige a Quimera, a la Esfinge y a las Arpías.

Quimera -hermana de la Hidra- representa la tempestad, y con su cabeza de león, su cuerpo de cabra y su cola de serpiente o de dragón, vomitaba constantemente fuego. Fue muerta por Belerofonte montado sobre un pegaso de los nacidos de la muerte de Medusa, en sus agónicos estertores (Sastre, 1992: 9).

La Esfinge era hija de Echidna, la víbora, y de su hijo, el perro Ortros, dios de los cielos pálidos precursores de la noche, sobre la que reina su hermano Cerbero, aquel perro de tres cabezas, dios de las oscuridades nocturnas. La Esfinge, con cuerpo de mujer y cabeza de león, mataba, como la serrana, a los hombres, pero sólo en el caso de que no acertaran sus enigmas.

Las Arpías, parientes de Tifón y nietas de Océano, son rapaces, ladronas de niños, voracísimas, monstruos alados, con terribles garras y con rostros que reflejan los insufribles padecimientos del hambre.

Alfonso Sastre antepone como prólogo de su obra aquellas palabras del final de *La serrana de la Vera* de Vélez: “A San Sebastián parece” y añade: “*La serrana de la Vera*. Cuando el cuerpo de la serrana de Plasencia florece de flechas mortales, ejecutada por la Santa Hermandad...” (Sastre, 1992: 12).

Sastre estructura su obra en siete «cuadros» de reducida extensión. El espacio geográfico de los seis primeros es el País Vasco, y el del último, Segovia. El drama tiene una localización temporal actual aunque el autor se refiere a una atemporalidad propia de los espacios y asuntos míticos: “*La acción sucede en “nuestros días”*”. Quiere decir también que no ha sucedido nunca ni, tal como es, ha de suceder jamás. En realidad sucede allí donde *ocurren* los cuentos: en un espacio-tiempo imaginario, desde el cual la realidad nos golpea a veces con sus fuertes puños” (Sastre, 1992: 14).

El cuadro primero lleva el título siguiente: “De cómo un extraño Forastero llegó a la famosa ciudad de Hondarribia en una noche de tormenta”. La escena está envuelta por una atmósfera romántica, con truenos y relámpagos, cuando el Forastero entra en la Plaza de Armas de Hondarribia. La acción se sitúa en el interior de una taberna, la “Antxiña Berri”, atendida por la joven Onintze. El forastero, que es presentado como un ser

“extravagante”, conversa con Onintze y con dos arrantzales (pescadores), uno viejo y otro joven. Estos hablan en euskera, y la tabernera, a veces, también. El forastero, que parece salir de un ensueño, se pregunta qué hace en ese lugar, en medio de la tormenta, y le aclara a Onintze, que se ha escapado del manicomio de Segovia y tomó el avión desde Barajas con destino a Fuenterrabía. El médico del manicomio era un idiota: le hablaba de la roja gitana de Jaizkibel y se creía que estaba loco. Pensaba que esa mujer era un fantasma. Onintze se interesa por lo que sabe de esa gitana el forastero, y este le contesta que la conoció hace tiempo.

El ambiente de la taberna parece impregnado de un “sagrado terror”, arrecia la tormenta, suenan grandes truenos y se apaga la luz. El pescador joven enciende un mechero y Onintze va situando velas en distintos puntos de la vieja taberna. El pescador viejo, aterrorizado, pide silencio. (Sastre, 1992: 22). El forastero se extraña del susto del viejo y de que lo mire como si él fuera el demonio, y expresa sus deseos de subir al monte y encontrar a la gitana.

Onintze le advierte que en Jaizkibel siempre hay peligro de morir y en estas noches mientras la diosa Mari recorre los cielos en su carro de fuego y la roja gitana profana “las tumbas que ella misma cavó para enterrar a tantos hombres desdichados” (Sastre, 1992: 25). Se hace explícita, por tanto, la referencia al mito de “Mari”, numen de las montañas y de las tormentas, que, como se ha señalado anteriormente, Caro Baroja relaciona con el de la serrana (Caro Baroja, 1946: 572). Con la salida del forastero de la taberna y su marcha hacia el monte Jaizkibel termina el primer cuadro.

El segundo, titulado “Orgía y Danza del fuego bajo la tormenta”, está ocupado en su totalidad por un monólogo de Jenofa Juncal, mientras descuartiza el cuerpo de un hombre con un hacha. (Sastre, 1992: 31-32). La acción se desarrolla en un paraje siniestro en el monte Jaizkibel, frente al mar. Las luces de los relámpagos permiten ver cruces en distintos planos, como si se tratase de un cementerio agreste y fantástico. Unas “irreales lámparas fosforescentes” iluminan una especie de altar. En el fondo, se divisa la vaga silueta de un Fuerte militar en ruinas. En él oficia sus ritos la gitana.

El cuadro tercero se define como “Extraño reencuentro entre dos seres improbables o mejor: encuentro improbable entre dos seres como otros cualesquiera”. En él asistimos, en efecto, al reencuentro entre el Forastero y la Gitana. El Forastero explica cuando forzó a Jenofa en la Aduana de Irún. Esta acción execrable puede haber motivado su estancia en el manicomio de Segovia. Desde ese día ha vivido bajo la sombra de un gran remordimiento.

El forastero, que descubre su identidad, se considera el culpable de la reencarnación de este mito en pleno siglo XX y de lo que está sucediendo en el monte Jaizkibel. Le parece “una historia de otros tiempos... Un melodrama antiguo... peor que el *Tito Andrónico* de Shakespeare...” (Sastre, 1992, 44-45). Jenofa, después de dudar de su grado de cordura, le explica que, cuando se fue con él a los catorce años, llevaba ya dos prostituyéndose en Irún, y que su relación la recuerda con ternura. A continuación, asistimos a una proclama feminista y a la defensa del tópico del campo frente a ciudad.

El cuadro cuarto, “Preparación de asalto a una alimaña”, constituye un paréntesis en la dinámica del drama. La acción transcurre en un campamento en las faldas del monte Jaizkibel: ante una pizarra, el sargento Cela Milán, de la Guardia Civil explica a sus subordinados la operación para terminar con esa “loba de Jaizkibel”.

Esta operación concluye en el cuadro quinto, “La caza de la loba; y Crucifixión”. La acotación inicial enlaza explícitamente el tema de la gitana de Jaizkibel con el de la serrana de la Vera: “Amanece en el campamento de Jenofa. Los perros están ladrando porque alguien se acerca. Es la Guardia Civil o son los Cuadrilleros de la Santa Hermandad como en la obra de Vélez de Guevara...” (Sastre, 1992: 55).

La acción dramática prolonga la del cuadro tercero, superado el paréntesis del anterior. Los perros despiertan a Jenofa y Pedro, que están durmiendo plácidamente, después de una noche de amor. Se dan cuenta de que se prepara el asalto, y la mujer, con un camisón rojo hasta los pies - “la túnica de su martirio y de su muerte”-, asegura que ha llegado el final.

Aparece nuevamente de forma explícita una intención de conectar con la tradición mítica y literaria: la serrana, con su camisón rojo desgarrado y su cuerpo semidesnudo, atravesado por las flechas, pronuncia las siete palabras. El entronque, en este último caso, no se produce con la ortodoxia católica, sino con la tradición satánica.

El cuadro sexto, el más breve de la obra, es el del “Funeral por un monstruo querido, al parecer, por nuestro pueblo”. Hacia el monte Jaizkibel, suben gentes de Irún y de Hondarribia, portando pancartas contra la marginación de los gitanos y de elogio hacia Jenofa. La multitud grita en defensa de la mujer.

El espacio dramático del cuadro séptimo y último, “Una historia que termina - ¿o empieza? en Segovia” ya viene anunciado al final del anterior. Los médicos Oroz y Pinedo del manicomio segoviano comentan el relato del viaje imaginario (?) del paciente, que tiene la convicción de que lo ha realizado. El autor recurre a la dialéctica vigilia/sueño, realidad/ficción de tanto rendimiento en la historia dramática: “Se trata, simplemente, de que el viaje imaginario de Pedro Pérez parece haber sucedido en realidad”, comenta el Dr. Pinedo, y para confirmarlo añade: “Parece ser que existía, en efecto, el llamado monstruo de Jaizkibel, la gitana roja, mujer-loba o vampira; todo ello se refleja en *El País* de ayer” (Sastre, 1992, 68-69).

Ante la estupefacción del Dr. Oronoz, que sentencia: “Las cosas son o no son; y nos corresponde a nosotros tratar de establecer estas fronteras” (Sastre, 1992, 69), Pinedo le lee la nota de *El País* y añade la sentencia de Shakespeare, según la cual “hay más cosas entre el cielo y la tierra, de las que puede explicar nuestra filosofía” (Sastre, 1992: 70).

La obra termina de forma circular: el Dr. Pinedo afirma no saber si está loco, pero está decidido a escribir una obra para el teatro, que ya es una locura. En esa obra un Forastero llegará a Fuenterrabía en una noche de tormenta; entrará en la taberna y la tabernera le dirá, en euskera como al principio: “Gabón, zer nahi duzu? (Buenas noches, ¿qué quiere tomar?)”.

Para presentarnos esta acción circular, Alfonso Sastre ha seleccionado unos personajes y los ha situado en un espacio y en un tiempo determinado.

Si los personajes de la leyenda de la serrana en Lope y Vélez de Guevara están determinados por una prehistoria literaria y un trasfondo mítico, esas determinaciones no son tan palpables en el auto de Valdivielso y casi se obvian en el drama de Alfonso Sastre, y ello, a pesar de su inicial apelación al mito.

El personaje es una de las categorías más problemáticas no sólo en la historia dramática, sino en la teoría literaria en general. La dificultad de caracterización deriva de

su propia complejidad (Ducrot-Todorov, 1974). Los que presenta Sastre en *Jenofa Juncal* no aparecen muy definidos. Sólo la protagonista asume los rasgos de “mujer vengadora” que le impone la leyenda.

De Jenofa se lleva a cabo una primera caracterización por otra mujer, la tabernera Onintze, que a su vez el autor la presenta hierática, “asumiendo un papel de traductora fiel de un texto sagrado” (Sastre, 1992: 25). Onintze refiere que en las noches en las que la diosa Mari recorre los cielos en su carro de fuego, la roja gitana de Jaizkibel está de fiesta.

En la acotación inicial del cuadro quinto el autor aclara que las vestiduras rojas de Jenofa “tendrán que ser en cualquier momento como una bandera de sangre” (1992: 55). Finalmente “su bello camisón rojo” se nos muestra desgarrado (Sastre, 1992: 59).

Si la gitana de Alfonso Sastre conserva aún cierta analogía con las serranas de Lope de Vega y Vélez de Guevara, Pedro Pérez, el amante de Jenofa, ofrece pocas semejanzas con el don Carlos de Lope o con el capitán de la obra de Vélez. El Forastero desprende inicialmente cierto aire enigmático, explicable incluso por el apelativo genérico con el que se le designa en los primeros cuadros. En las escenas iniciales está “abstraído, como atormentado” (Sastre, 1992: 19), en estado de ingravidez. Progresivamente va adquiriendo sentido de la realidad y empieza a reconocer a los que le acompañan en la taberna –Onintze y los arrantzales– como presentes; no como formando parte de un lejano recuerdo (Sastre, 1992, 21).

Cuando sube al monte Jaizkibel y descubre el lugar donde mora Jenofa, la expresión de su rostro es en un primer momento alucinada, pero poco a poco se familiariza con la situación y le confiesa a la mujer su verdadera identidad: es Pedro Pérez el aduanero. Con la protagonista pasará una noche de amor, y con ella espera el final trágico.

Onintze y los arrantzales tienen la función de preparar el clima mítico de la tragedia. Hablan de los que vagan errantes por el monte cumpliendo su condena, de los terribles gigantes de Jaizkibel, que están furiosos de sangre y de los aquelarres de la gitana roja mientras la diosa Mari recorre los cielos en su carro de fuego.

El sargento y los números de la guardia civil cumplen en *Jenofa Juncal* un papel parecido al que tienen asignado los cuadrilleros de la Santa Hermandad en *La serrana de la Vera* de Vélez.

Por último, los doctores Oronoz y Pinedo son los personajes a los que se les encomienda velar por la salud de Pedro; pero son también los encargados de interpretar el sentido de la pieza y, mediante la dialéctica realidad/ficción, le confieren el sentido metateatral al texto.

Todos estos personajes encuentran en el ámbito escénico su verdadera especificidad. Los escenarios de la obra de Sastre son esencialmente tres: la taberna de Hondarribia, el manicomio de Segovia y el monte Jaizkibel. Los dos primeros sirven para situar el comienzo y el final de la acción. El monte Jaizkibel constituye el lugar donde se desarrolla la tragedia propiamente dicha.

La atmósfera que envuelve la taberna anuncia ya sucesos sobrecogedores: en su interior la luz eléctrica tiembla, parpadea, bajo el fragor de los truenos y los relámpagos que vienen de fuera. La iluminación interior se irá haciendo cada vez más tenebrosa, pero suficiente para que las figuras sean más o menos visibles.

Los relámpagos están también presentes en la primera escena del monte Jaizkibel. El escenario, constituido por un “siniestro paisaje” combina los elementos irreales y simbólicos con los hiperrealistas: en un cementerio agreste y fantástico, iluminado por “irreales lámparas fosforescente”. El cuadro se hace aún más lóbrego cuando la muerte acaba con Pedro y Jenofa, la pareja de amantes.

El escenario se traslada luego a la sala de un hospital psiquiátrico en Segovia: allí los doctores Oronoz y Pinedo comentan el caso: la realidad o ficción del viaje del paciente Pedro Pérez Moreno. Como he comentado con anterioridad, estas acciones suceden en “nuestros días”, pero el autor explica también que ocurren en un “espacio tiempo” imaginarios. Esta atemporalidad no tiene como finalidad situar la acción en otro tiempo sino procurar que ocurra en un no-tiempo. Así se intensifica el carácter mítico de la tragedia.

Si estas categorías espacio-temporales vienen señaladas fundamentalmente en las acotaciones o didascalias, en el desarrollo de la acción el discurso auctorial deja paso al diálogo de los personajes. Sastre apela a una plurivocidad, combinando en algunas escenas el diálogo en euskera y en español. Los arrantzales sólo hablan en vasco, y en este mismo idioma se expresa en muchos casos Onintze, la tabernera. El sargento y los demás representantes de las fuerzas del Orden se comunican en una jerga entre administrativa y coloquial, en la que no están ausentes los clichés y frases hechas.

Jenofa en sus diálogos con el forastero utiliza siempre el español, pero en otras ocasiones habla el euskera y en otras un lenguaje coloquial o de base oral, repleto de expresiones malsonantes.

Con estos procedimientos, Alfonso Sastre pretende resaltar el carácter dialógico y polifónico del discurso.

Se comprueba así, que, si en la génesis de la leyenda de la mujer reivindicadora se ha podido hablar de un origen mítico, que encontró en el género dramático –sobre todo en Lope de Vega y Vélez de Guevara– su mejor tratamiento, el asunto pervive en la obra de Alfonso Sastre y con distinto tratamiento en el teatro de nuestros días. La mujer fuerte y reivindicadora aparece tratada especialmente por las autoras actuales, como puse de manifiesto en mi edición de *Dramaturgas del siglo XXI*. Ellas han logrado superar la representación de la mujer “ideal” de la literatura “cortés” y petrarquista, que, con el propósito de idealizar a la mujer, se la descorporeizaba, y a la vez la versión de la mujer como una harpía, una loba, de la que participan las obras que se han analizado. En cualquier caso, el protagonismo que alcanza la mujer en estas obras anuncia de alguna manera la imagen de la mujer que defienden actualmente las investigadoras citadas al principio. Se subraya, así, la importancia del cuerpo. Como explican Hélène Cixous y Luce Irigaray, la mujer ha pasado de la conciencia de su cuerpo a la necesidad de recuperar su cuerpo, que le ha sido confiscado, un cuerpo del que no se le ha permitido gozar durante generaciones enteras.

BIBLIOGRAFIA

- Barrantes, V. (1871). "La serrana de la Vera". En *La Ilustración de Madrid* año II, pp. 19-22, 35-36, 50-51, 71, 90-91, 103-106, 114-117.
- Bonilla, A. (1917). "Reseña a la edición de *La serrana de la Vera*, de R. Menéndez Pidal, 1916", *Revista Hispano-Americana* (1917), N.º 3, pp. 178-185.
- Caro Baroja, J. (1946). "¿Es de origen mítico la «leyenda» de la Serrana de la Vera?". En *Revista de las Tradiciones populares (RDTP)*. Madrid: CSIC (1946), vol. II, pp. 568-572.
- , (1974). "La serrana de la Vera, o un pueblo analizado en conceptos y símbolos inactuales". En *Ritos y mitos equívocos*. Madrid: Istmo, pp. 259-338.
- Cid, J.A. (1974). "Romances en Garganta la Olla", en *RDTP*. Madrid: CSIC (1974), n.º 30, pp. 467-487.
- Ducrot, O-Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Escabias, J. (2017). *Vida y obra de Ana Caro Mallén*. Sevilla. Benilde.
- García Matos, M. (1944). *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española.
- Gillet, J.E.-Green, O.H. (1961). *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- Gómes Ocerín, J. (1917). "Un nuevo dato para la biografía de Vélez". En *Revista de Filología Española*. IV, 1917, pp. 412.
- Goyri De Menéndez Pidal, M.: "Romances que deben buscarse en la tradición oral". En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tercera época, X, (1906), julio-diciembre, pp. 374-385 y (1907) enero-junio, pp. 24-36.
- Gutiérrez Carbajo, F. (1996). "La evolución de una leyenda", *Epos*, XII, pp. 229-249.
- (2006). *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*. Madrid: Ediciones UNED.
- (2014). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- (2017). *La última jugada de José Fouché y La visita*. Madrid. Cátedra.
- (2019) Ed. Juana Escabias, *Tres obras contra la violencia machista (Cartas de amor después de una paliza, La puta de las mil noches y WhatsApp)*. Madrid; Cátedra.
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Akal.
- Menéndez Pelayo, M. (1949). "La serrana de la Vera". En *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid. CSIC, 6 vols., vol. V, pp. 393-430.
- Menéndez Pidal, R. (1938). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa Calpe-Austral.
- Menéndez Pidal, R.-Goyri, M. (1916), (eds.). *Teatro antiguo español. Textos y estudios, I. J. Luis Vélez de Guevara: La serrana de la Vera*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Millé Y Giménez, J. e I. (eds.), (1972). Luis de Góngora, *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Morley, S.E. y C. Bruerton. (1940). *The chronology of Lope de Vega's comedias*. New York: The Modern Language Association of America.
- Paredes, V. (1915). *Orígenes históricos de la leyenda "La Serrana de la Vera"*. Plasencia.
- Prado, A. (2008). *La emergencia del feminismo islámico*. Barcelona: Oozebap.
- Rodríguez Moñino, A. (1965). *Diccionario geográfico popular de Extremadura*. Madrid.
- Rodríguez Cepeda, E. (1974). "Fuentes y relaciones en *La serrana de la Vera*". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXHI, 1." (1974), pp. 100-111.
- , (Ed.) (1982). Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*. Madrid: Cátedra.
- Sastre, A. (1992). *Jenofa Juncal. La Roja Gitana del Monte Jaizkibel*: Hondarribia (Guipuzkoa): Argitaletxe Hiru.
- Valcárel, A. (2009) *Feminismo en el mundo global*. Madrid, Cátedra.

- Valdivielso, J. De (1622). *Doce Actos Sacramentales y dos comedias divinas. Por el Maestro Ioseph de Valdivielso*. Toledo: Juan Ruyz.
- Vega, L. De (1617). *Comedia famosa La Serrana de la Vera*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles.
- Vélez De Guevara, L. [1613] (1982). *La serrana de la Vera*, ed. de E. Rodríguez Cepeda. Madrid: Cátedra.

FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO es catedrático de Literatura Española de la UNED, académico por Madrid de la *Reial Acadèmia de Bones Lletres* y académico de número de la Academia de las Artes Escénicas de España. Miembro del Comité de Expertos de la Aneca durante 7 años, fue decano de la Facultad de Filología de la UNED (1999-2007) y Presidente de la Asociación Española de Semiótica. Director de varios proyectos de investigación financiados, es autor de numerosas publicaciones, entre las que se citan aquí las más recientes: *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, en 2014, *La última jugada de José Fouché y La visita*, Madrid, Cátedra, en 2017, y la edición de las obras de Juana Escabias, *Tres obras contra la violencia machista (Cartas de amor después de una paliza, La puta de las mil noches y WhatsApp)*, Madrid, Cátedra, en 2019.

MEMORIA Y POLIFONÍA EN *LICEO DE NIÑAS* DE NONA FERNÁNDEZ

Giorgia ESPOSITO

ABSTRACT • The present paper aims to perform a polyphonic analysis of the play *Liceo de niñas* by Chilean author Nona Fernández (2016). The analysis was based on Ducrot's hypothesis (1980; 1986) that the polyphonic dimension is not only a discursive and stylistic device, as had already been observed by Bakhtin (1968), but also defines an inner characteristic of language structure. Therefore, as well as being rejected at a discursive and textual level, the uniqueness of the speaking subject would also be denied at the micro-linguistic level. As a case in point, pragmatical phenomena, e.g. descriptive negation, irony and the use of discourse particles, provide a clear account of how polyphony is ultimately constitutive of linguistic organisation. Moreover, the current study partakes of the observations of Ferrari *et al.* (2008), namely the fact that utterances represent an interface between the linguistic level and the level of textual composition. Hence, linguistic analyses based on a polyphonic perspective proved a useful tool in explaining major discourse aspects of Fernández work, such as the heteroglossic nature of the notion of memory and the significance of individual testimonies in dealing with accounts of the past. I performed a polyphonic study of pragmatic phenomena occurring throughout the text in order to highlight the abovementioned discourse topics in Fernández play *Liceo de niñas*. In this regard, the intrinsically polyphonic nature of descriptive negation, along with restrictions on the use of some discourse particles were endorsed, thereby corroborating Ducrot's insights.

KEYWORDS • Nona Fernández; theatre; polyphony; memory; Oswald Ducrot.

No sabemos si esto es un sueño o un recuerdo. A ratos creemos que es un recuerdo que se nos mete en los sueños, una escena que se escapa de la memoria de alguno y se esconde entre las sábanas sucias de todos. Pudo ser vivida ya, por nosotros o por otros. Pudo ser representada y hasta inventada, pero mientras más lo pensamos creemos que solo es un sueño que se ha ido transformando en recuerdo. Si hubiera una diferencia entre unos y otros, podríamos identificar de dónde salió, pero en nuestro colchón desmemoriado todo se confunde y la verdad es que ahora eso poco importa.

Nona Fernández, *Space invaders*

1. La autora y su obra

Toda la obra de Nona Fernández, autora nacida en Santiago de Chile en 1971, gira en torno al rescate de la memoria a través de los relatos sobre la dictadura, para así prevenir

la amnesia que separa las generaciones y también para contrastar la institucionalización del olvido como estrategia política. Sin embargo, los momentos del pasado por rescatar abarcan un espacio temporal más amplio, que va desde los relatos fundacionales del siglo XVI hasta los episodios más recientes de la historia del siglo XX. Prueba de ello es el eje histórico de la novela *Mapocho* (Fernández 2002), publicada en italiano en 2017, que se sitúa en los episodios fundantes del gran relato acerca de la historia chilena, con el fin de deconstruirlos sistemáticamente para que la verdad vuelva a emerger, ya que “entre tanta mentira la verdad es barrida bajo la alfombra” y allí es donde “[d]esaparece, se esfuma, pierde sentido, peso, consistencia”:

En el año 1541 el conquistador Don Pedro de Valdivia escucha la voz inmaculada de la Virgen que le dice que en el Valle del Mapocho debe fundar una ciudad. Mentira. Corre el año 1782 y el intachable Corregidor Zañartu inaugura el Puente de Cal y Canto con el cariño de toda la población que lo aplaude feliz. Mentira. Es 1927 y el nuevo presidente democrático del país, el Coronel Carlos Ibáñez Del Campo, realiza una limpieza social y envía a todos los degenerados de la ciudad a un sitio aislado para que la gente viva en paz y tranquilidad. Mentira. Mentira. Mentira. Fausto se quedó cuidando a la abuela. Mentira. Fausto se quedó trabajando. Mentira. Fausto murió contando historias en la cancha del Barrio. Mentira. Y entre tanta mentira la verdad es barrida bajo la alfombra. Una escoba arrasa con ella, barre y barre, para que las cosas se vean más limpias. La rutina diaria del aseo, excelente manera de hacerle el quite a uno mismo. La escoba higieniza, hermosea, acomoda, ordena. La verdad termina olvidada en el tacho de la basura. Desaparece, se esfuma, pierde sentido, peso, consistencia. La verdad se queda guacha. Sin padres que la alimenten. Muere.

(*Mapocho*, pp. 150-151)

Tras deconstruir las mentiras institucionalizadas acerca del pasado nacional, la autora nos proporciona nuevos relatos posibles, esto es, nuevos cimientos en los que apoyar la supuesta identidad chilena, que no es otra cosa sino el producto de esparcimientos de sangre en “canchas improvisadas” sin límites ni árbitro. Una historia recursiva cuyos ecos resuenan desde la conquista y las batallas del siglo XVI hasta las infamias del siglo XX, con toda la sangre “embarrada bajo la lluvia de Arauco”:

Es 1553 y los mapuches se rebelan porque esto de las vírgenes y las plazas no les acomoda. En el fuerte de Tucapel, comandados por el Toqui Lautaro, toman a Valdivia y, desnudo junto a un canelo, le cortan esa cabeza desquiciada que inventa ciudades, fuertes, plazas, iglesias, calles y muertos. En la mitad de un aguacero, en una cancha improvisada, sin árbitro, límites ni reglas, los mapuches juegan a la chueca con la cabeza del conquistador. La idea de Santiago: una cabeza embarrada bajo la lluvia de Arauco.

(*Mapocho*, p. 40)

Los recuerdos pueden ser dolorosos, pero más pernicioso aún es el olvido; por ello “si antes se luchaba contra el opresor, hoy la lucha tiene y debe ser contra el olvido” (Saavedra 2016: 9). Para contrastar el olvido que todo lo borra, hacen falta relatos, que son los recuerdos embebidos en la historia, casi nunca asequibles sin la contaminación de la ficción, es decir, de la creatividad inscrita en el proceso mismo de recordar. De ahí que en la novela corta *Chilean Electric* (Fernández 2015), publicada en italiano en 2017,

encontramos una suerte de manifiesto en defensa del papel de la imaginación en la reelaboración de los recuerdos, es decir, en la fundación de nuestra memoria, ya que el relato ha de ser “emblemático” si se le quiere dar continuidad a la historia:

Podría contar algunas historias y heredarlas después a mis nietos en mi pieza oscura. Encriptaría en ellas algún mensaje oculto, un enigma a descifrar como el que quedó circulando en esa escena de la ceremonia de la luz que me contó mi abuela. Con suerte y buena voluntad, esos mensajes podrían cobrar sentido en el futuro e iluminar respuestas o quizá más preguntas. Pequeños cortocircuitos, chispazos de luz que llamarían la atención y que obligarían a enfocar zonas oscuras, terrenos invisibles. Lo que narraría a mis nietos sería una selección de recuerdos emblemáticos de mi paso por la plaza de Armas. Lo escenificaría ahí para darle continuidad a esta historia e intentaría no inventar más de la cuenta, sólo lo estrictamente necesario para que el acertijo tenga posibilidad de resolución.

(*Chilean Electric*, p. 45)

El rescate de la memoria para alguien como Nona Fernández, nacida y crecida durante la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet (1973-1990), sirve sobre todo para echar luz sobre esos momentos de su formación en que la curiosidad de la infancia fue anonadada por las anomalías del silencio y el miedo, y por el trauma en que todos los adultos que le rodeaban, profesores y padres, vivían hundidos. Aprender a estar en el mundo durante una dictadura significa que, de un día a otro, alguna compañera de la escuela puede sencillamente desaparecer, acabar borrada en el silencio de los adultos que nos rodean y, sin embargo, su presencia ausente no deja de existir en todas las preguntas de los niños a las que la dictadura no supo, o tal vez no quiso, contestar. Esto es lo que sucede en la novela corta *Space invaders* (Fernández 2013), publicada en italiano en 2015, donde, ante la ausencia de dos compañeros de clase, los demás pretenden saber más, puesto que si bien son pequeños se dan cuenta de que algo raro está pasando y que hace falta abrir los ojos y entender que “todo es política”, aunque el significado de esta palabra solemne no se deje aprehender del todo, a causa del silencio cómplice de los adultos:

Que parece que Zúñiga y Riquelme hicieron algo malo. Que parece que los pillaron en algo terrible, que por eso los suspendieron un par de días, que por eso no han venido, dice Maldonado. Que Zúñiga anda metido en política, que por eso le pasa lo que le pasa, responde Acosta. Que qué es que esté metido en política, pregunta Donoso. Que no puede ser que ande metido en política porque es muy chico, dice Maldonado. Que sí puede ser porque sus papás son dirigentes y su hermano militante, responde Fuenzalida. Que qué es ser militante. Que qué es ser dirigente, pregunta Donoso. Que todos en los cursos más grandes son dirigentes o militantes. Que anda enchufándote porque no somos tan chicos, responde Bustamante. Que sí somos chicos, dice Maldonado, tenemos solo doce años. Que no, que no podemos ser tan chicos para algunas cosas, responde Bustamante. Que qué es política. Que todo es política. Que de qué sirve. Que qué importa. Que por algo no se puede ser político, que por algo está prohibido por el gobierno. Que no está bien que se prohíban cosas. Que a quién le importan esas huevadas. Que no digan garabatos. Que yo hablo como quiero. Que te voy a acusar con el inspector. Que a lo mejor tú acusaste a Zúñiga y a Riquelme. Que yo no acusé a nadie. Que yo no tengo idea de lo que hace Zúñiga y Riquelme. ¿Alguien tiene idea de lo que hace Zúñiga y Riquelme? ¿Alguien tiene idea lo que es estar metido en política? Que cállense que

viene el profe de matemáticas. Que todos a sus puestos, que todos sentados, que todos calladitos. Que se abre la puerta, que buenos días niños, que vamos a pasar la lista, que Acosta, que Bustamante, que Donoso, que bla, bla, bla. Que abran sus libros en la página treinta y dos. Que profesor, que antes de empezar queremos hacerle una pregunta. Que qué pregunta quieren hacer. Que qué es meterse en política. Que qué edad hay que tener para poder hacerlo. Que silencio. Que el profesor mira desconcertado. Que silencio. Que se demora un rato antes de responder. Que silencio. Que Fuenzalida sueña con él, con ese silencio instalado en la sala, que ella puede sentirlo lo mismo que nuestras voces. Que silencio. Que nadie habla esta vez, que no cruje ni un banco, ni un papel. Que niños, contesta el profesor de matemáticas, que esta es la clase de matemáticas y que al colegio se viene a estudiar y no a hablar leseras.

(*Space invaders*, pp. 48-49)

A los personajes Maldonado, Riquelme y Fuenzalida, los volvemos a encontrar en la obra teatral *Liceo de niñas*, publicada y estrenada en Chile en 2016, y de la que todavía no existe una traducción al italiano. La acción transcurre en el laboratorio de física de un liceo público de niñas en el Chile de 2015. Fuera del laboratorio, más allá de las ventanas opacas, hay estudiantes manifestando en las calles de Santiago; dentro del laboratorio, un profesor de física intenta controlar un ataque de pánico. Desde un ducto de ventilación del laboratorio emergen tres mujeres sobre los cuarenta años de edad que visten uniforme escolar: son Maldonado, Riquelme y Fuenzalida, y llevan treinta años escondidas allí dentro¹, desde que los carabineros hicieron irrupción en su liceo tomado en el año 1985. En efecto, la obra nace de acontecimientos reales ocurridos en Chile durante los últimos años de la dictadura de Pinochet: la toma del liceo A-12 en julio de 1985 en Santiago, el asesinato de los hermanos Vergara Toledo en el mes de marzo del mismo año, y el de Marco Ariel Antonioletti, dirigente de la federación de estudiantes y primera víctima de la democracia en 1990.

Las tres “jóvenes envejecidas” (Fernández 2016: 11) salen de ese ducto, de su larga clandestinidad que abarca tres décadas, para establecer un contacto entre los movimientos estudiantiles de los Ochenta y los del siglo XXI, y de esta manera recuperar por fin las consignas del pasado para restablecer una continuidad y un diálogo entre dos generaciones que quedaron incomunicadas, separadas por un pasado lleno de huecos en tanto que privado de relatos. Maldonado, Riquelme y Fuenzalida dan forma a un relato que es el de una memoria colectiva que se va construyendo con los fragmentos de los recuerdos de

¹ Tal vez sea posible hablar de un *topos* de la resistencia a la opresión militar por parte de estudiantes que se esconden en los huecos de su liceo o universidad para no entregarlo a la violencia del régimen. De hecho, algo similar ocurrió en 1968 durante la ocupación militar de la Ciudad Universitaria de Ciudad de México, donde una estudiante y poeta uruguaya, Alcira Soust Scaffo, se escondió durante doce días en un baño de la Torre de Humanidades. Este episodio fue contado, entre otros, por Roberto Bolaño en su novela *Amuleto* (1999), de cuyo final Nona Fernández extrae el epígrafe del último acto de *Liceo de niñas* (2016: 113): “Así pues los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo.”

cada una, puesto que la memoria es fractal – como los objetos geométricos, cuya estructura básica, fragmentada o aparentemente irregular, se repite a diferentes escalas – y su reconstrucción, por ende, necesariamente polifónica.

1.1. Análisis lingüístico de Liceo de niñas desde un enfoque polifónico

La idea de polifonía en la teoría literaria se remonta a las observaciones de Mijaíl Bajtín (1968) y a su concepción del dialogismo en literatura. Para el lingüista ruso, el lenguaje está inextricablemente ligado a lo heterogéneo y al fluir de las diversidades en la construcción del sujeto:

Lo que distingue a Bajtín no es solo formular que toda experiencia del propio ser y del otro está totalmente basada en el lenguaje – ya desde el Romanticismo se alude a ello –, sino que este lenguaje está poblado *por y de* lo Otro, *a la vez*. Y que el lenguaje (y la cultura en tanto que lenguaje de identidades y valoraciones) está ligado a lo heterogéneo, a la mezcla o mestizaje, al fluir inestable de valoraciones y posiciones del sujeto que se certifican o legitiman en el espacio y el tiempo. (Zavala 1995: 17)

Los conceptos básicos en torno a los cuales se articula el pensamiento de Bajtín son: “el diálogo, lo dialógico, el dialogismo, como forma de entender el proceso de la comunicación literaria” (Huerta 1995: 84). Sin embargo, la idea bajtiniana de ‘diálogo’ excede la mera concepción de este como actividad verbal llevada a cabo por una pluralidad de interlocutores, esto es, no se limita a una concepción heteroglósica de la obra literaria, sino que: “se trata de algo más complejo y profundo: el contraste de pareceres y de mundos opuestos, encarnados en voces que se dejan oír al margen de la omnipresente voz del autor” (Huerta 1995: 85). Así entendido, lo dialógico caracterizaría una serie de obras a lo largo de la historia literaria que podrían clasificarse de ‘novelas polifónicas’ y entre las cuales destacarían las de Dostoevskij, Rabelais y Cervantes (*Idem*).

Frente a la naturaleza heterogénea y heteroglósica de la novela, el género cuya marca formal constitutiva es el diálogo – el teatro – sería, antes bien, un género monológico, puesto que en el drama los héroes se encontrarían dialógicamente en el horizonte único del autor, del director y del espectador (Bajtín 1968: 26, 27). Así las cosas, en el género teatral, tras una apariencia verbalmente polilógica, se encerraría un discurso ideológicamente monológico, de suerte que el diálogo dramático no podría encauzar ese dialogismo tan característico de la novela moderna, al contrario: “Bajtín considera el diálogo teatral como un diálogo falso, desvirtuado por naturaleza, un monodiálogo” (Huerta 1995: 89). Sin embargo, es posible que el rechazo de Bajtín por aceptar el dialogismo dentro de la obra teatral se deba a su concepción clásica del drama en tanto poesía dramática:

En el entendimiento del teatro como género monológico estriba uno de los puntos débiles del “sistema” de Bajtín. Él considera el teatro dentro del sistema clásico de los géneros en cuanto poesía dramática, esto es, lenguaje poético, e incapaz, por ello, de acoger la multiplicidad de perspectivas y voces de la prosa novelesca. Es probable que, de haber conocido Bajtín los dramas de Unamuno, de Valle-Inclán o de García Lorca, su actitud ante el teatro hubiera sido radicalmente diferente. (Huerta 1995: 91)

A partir de las observaciones literarias de Bajtín, y también de las narratológicas de Genette, el lingüista Oswald Ducrot extrae su teoría lingüística de la polifonía para rechazar la unicidad del sujeto hablante y demostrar que la polifonía está inscrita en la estructura misma de la lengua y, por tanto, es observable también a nivel del enunciado². Para Ducrot (1980: 34) cada enunciado vehicula una imagen de su enunciación, esto es: “le dit dénonce le dire” (Ducrot 1980: 40). Así las cosas, el sentido de un enunciado es una representación (un decir₂) de su enunciación, la cual consiste en una puesta en escena de diferentes personajes del discurso (Ducrot 1980: 56). De ahí que un enunciado, en su enunciación, señale la superposición de varias voces: “tout énoncé, et *a fortiori* tout discours fait entendre et consiste en un ensemble de voix” (Anscombe 2013: 12). Para atribuir estas voces a los diferentes personajes, Ducrot (1986: 198) distingue, por un lado, el Sujeto hablante, ser empírico y del mundo, y por otro lado, dos clases de seres del discurso, o sea, el Locutor y los Enunciadores. Los Enunciadores corresponden a los diversos puntos de vista puestos en escena por el Locutor, quien es el responsable del enunciado y que puede subdividirse en el locutor propiamente dicho L, ser del discurso, y en el locutor λ , ser histórico y del discurso, del que L constituye solo el último avatar (Ducrot 1986: 204). La diferencia entre los dos locutores es la misma que existe entre las dos primeras personas singulares del enunciado: “I do assure you that I didn’t make any error”, donde la primera ocurrencia de ‘yo’ se adscribe al locutor L, la última actualización del locutor λ que, a su vez, corresponde a la segunda ocurrencia de ‘yo’, o sea al ser histórico (Roulet 2012: 212). La diferencia entre los diversos personajes del mundo y del discurso que configuran el proceso enunciativo se puede resumir como en el Cuadro 1 a continuación:

LA POLIFONÍA DE LA ENUNCIACIÓN	(Oswald Ducrot, 1984)
PERSONAJE DEL MUNDO	PERSONAJES DEL DISCURSO
Sujeto hablante (ser empírico)	Locutor (responsable de la enunciación) → locutor L (ser del discurso) → locutor λ (ser histórico y del discurso)
	Enunciadores (expresión de los puntos de vista)

Cuadro 1: La polifonía de la enunciación

² La concepción de una textualidad integrada en la lengua, cuya interfaz estibaría en la estructura del enunciado, caracteriza también estudios lingüísticos más recientes como, por ejemplo, el de Ferrari *et al.* (2008). En base a esta perspectiva, la organización informativa del enunciado contendría valores textuales, de suerte que la relación entre texto y lengua estaría mediada por la estructura informativa de la oración, la cual se caracterizaría por ser “la interfaz entre lengua y texto”, esto es, una zona de construcción del significado comunicativo que está, en buena medida, controlada por la lengua y que, a su vez, controla la organización semántico-pragmática del texto (Ferrari *et al.* 2008: 21).

El juego polifónico conlleva un mecanismo de “argumentación de autoridad” para cuya explicación Ducrot (1986: 155) recurre a la distinción hecha por Ludwig Wittgenstein en el *Tractatus Logico-Philosophicus* entre las dos acepciones del verbo ‘decir’: por una parte, afirmar (decir_1) y por otra mostrar (decir_2). La inscripción de esta diferencia en la lengua se puede observar con el hecho de que, por ejemplo, solo una cosa afirmada (dicha_1) puede constituir la base de una inferencia, puesto que lo que solo está mostrado (dicho_2) no goza de suficiente autoridad como para servir de base para una concatenación lógica y discursiva (Ducrot 1986: 160). Para que el punto de vista de un Enunciador origine una inferencia, el Locutor debe tomarlo bajo su responsabilidad, afirmando (diciendo_1) algo que deriva de aquello que ha sido mostrado (dicho_2), engendrando de esta suerte un mecanismo de argumentación de autoridad que Ducrot (1986: 158) sintetiza en la fórmula: “L dice₂ que E dice₁ P, entonces (L dice₁) Q”. Sin embargo, la característica común a todos los enunciados es la de mostrar algo, esto es: un enunciado siempre conlleva un decir_2 , puesto que muestra (dice_2) en qué consiste su enunciación, y lo hace a través de la puesta en escena de un diálogo polifónico en el que intervienen varios personajes. De ahí que el sentido de un enunciado es el producto de un proceso de negociación polifónica (Ducrot 1980: 56).

La inscripción de la polifonía en el nivel microlingüístico se puede observar a través de algunos fenómenos pragmáticos, como la negación, la (auto-)ironía, la presuposición y el uso de las partículas discursivas (Ducrot 1986: 157). En lo que atañe a la negación descriptiva, Ducrot (1980: 52) observa que hay algunos enunciados que parecen en contradicción semántica. Por ejemplo, en la oración: “Pierre n’est pas petit, au contraire, il est immense” un conector contraargumentativo pone en relación dos enunciados que no están antiorientados, al contrario, afirman lo mismo si bien a diferentes escalas. Sin embargo, a pesar de esta contradicción superficial, el enunciado resulta perfectamente aceptable. Ducrot (1980: 50) proporciona una explicación en términos polifónicos afirmando que en los enunciados negativos hay una suerte de diálogo cristalizado entre dos Enunciadores: el uno, virtual, que afirma, y el otro, manifiesto, que niega lo afirmado. Y es con este, con el punto de vista del Enunciador que niega, que el Locutor se identifica. Así, el conector “au contraire” operaría sobre el enunciado afirmativo subyacente, el que dice: “pierre est petit”. A partir de esta descripción polifónica de la negación, el fragmento a continuación (1), extraído de *Liceo de niñas* (Fernández 2016: 60), se podría explicar en términos polifónicos como el rechazo de la directora – si bien en realidad es Riquelme quien pone en escena a la directora – a aceptar al Enunciador que niega (en negrita), pues a partir de su respuesta parece que todo indique lo contrario, es decir, que el Locutor debería identificarse con el Enunciador, virtual, que afirma: “yo le he faltado el respeto”:

(1)

Maldonado: Discúlpeme, señora directora, pero no voy a dejar que me hable a garabatos, **yo no le he faltado el respeto.**

Riquelme: (*Imita a la directora*) ¿Qué no me ha faltado el respeto, Maldonado? Usted entra con su gente a punta de patadas, me encierra a todos los viejos, me debe estar quebrando vidrios, rayando paredes, dejando la mansa embarrada, ¿y tiene la patudez de decirme que no me está faltando el respeto? ¡Váyase un ratito a la cresta!

(Cuarto módulo. *Beta Andrómeda y Épsilon Sagitarius*, p. 60)

Asimismo, hay algunas partículas discursivas que, aunque coincidan semánticamente, tienen restricciones de uso debido a su valor polifónico diferente. Por ejemplo, Ducrot (1980: 47) observa que las conjunciones francesas ‘*puisque*’ y ‘*car*’ introducen ambas un enunciado que justifica la enunciación de un enunciado anterior, pero solo ‘*puisque*’ puede introducir un enunciado cuyo Enunciador no coincide con el Locutor. Prueba de ello es la extrañeza de adverbios modales como ‘*vraiment*’ y ‘*diablement*’ en el enunciado que sigue la conjunción ‘*puisque*’, mientras los mismos serían perfectamente aceptables después de ‘*car*’ (Ducrot 1980: 49). En el fragmento a continuación (2), extraído de *Liceo de niñas* (Fernández 2016: 67), la conjunción ‘*porque*’ (en negrita) podría traducirse al francés ya sea con ‘*puisque*’ ya sea con ‘*car*’. En el primer caso, si la tradujéramos con ‘*puisque*’, el Enunciador del enunciado siguiente sería ajeno y exterior al Locutor, acaso identificado con un ‘*SI*’ impersonal (‘*ON*’ en francés), y por tanto se trataría de un decir₂, mientras que si la tradujéramos con ‘*car*’, el responsable del enunciado, o sea del acto locucional, sería el decir₁ del mismo Locutor. Tal vez, por el contexto – pues sabemos que el Joven Envejecido tuvo experiencia de los golpes que se reciben al reclamar un diálogo con los carabineros – y además por el uso de ‘*porque*’ en vez de ‘*puesto que*’ o ‘*ya que*’, podemos inferir un valor más cercano a ‘*car*’ y no a ‘*puisque*’:

(2)

Joven Envejecido: Cuando por primera vez fui a una marcha, vi cómo los carabineros nos pateaban por pedir las cosas que a nosotros nos parecían justas. Todos corrían, parecíamos ratones, no teníamos cómo defendernos. Ahí entendí que todo lo malo que veía desde chico, era por el interés que tiene un grupo de personas de estrujar al resto y que ese grupo se apoya en la violencia para seguir manteniendo las cosas igual. Ahí también entendí que contra eso era muy difícil reclamar o intentar un diálogo, **porque** lo único que se recibe de vuelta son golpes. No nos gusta la violencia. Es la brutalidad del sistema la que no nos deja otra salida. Ellos nos condenaron a un orden que no es bueno para todos sino sólo para algunos. Somos jóvenes, valoramos la vida, y peleamos por un futuro mejor para todos. Por ese amor es que empuñamos las armas y no tenemos miedo a morir.

(Quinto módulo. *Zeta Neptuno*, p. 67)

Las formas ‘*ya que*’, ‘*puesto que*’, ‘*por lo visto*’, ‘*como*’ etc. vehiculan típicamente un contenido presupuesto, es decir, un contenido que se comunica (se dice₂) sin la necesidad de afirmarlo, en contraposición a los contenidos puestos que son el objeto de un decir₁. En términos polifónicos, al vehicular un contenido presupuesto el Locutor introduce un decir₂ cuya autoridad se da por sentada en base al mecanismo de la autoridad polifónica. Esto es, el Locutor muestra (dice₂) lo que un Enunciador afirma (dice₁) y que puede constituir la base de una inferencia ya que otros (la ciencia, la religión, lo que dice X etc.) lo aseguran. De todas formas, el responsable de la aceptación de los enunciados presupuestos es siempre el Locutor (Ducrot 1986: 237). En el fragmento a continuación (3), extraído de *Liceo de niñas* (Fernández 2016: 72), la primera ocurrencia en negrita introduce, a través de un *verbum dicendi*, típicamente un contenido puesto, es decir, que se afirma y que, por tanto, puede ser objeto de negociación, mientras que la segunda ocurrencia en negrita, denotada por la conjunción ‘*como*’, introduce un contenido

presupuesto, esto es, que se muestra como un hecho más incontrovertible y que, por tanto, puede originar una inferencia lógica y discursiva en el enunciado sucesivo:

(3)

Profesor: Miren estos finos granos de arena. Ellos vienen de rocas más grandes a través de siglos de erosión. **A partir de ellos podemos entender** que las raíces en las que se sostiene nuestro presente están ancladas al pasado. Somos entonces también...

El Profesor las mira y se interrumpe. La vista se le pierde en las tres mujeres que lo observan atentas.

Riquelme: ¿Qué es lo que somos entonces...?

Profesor: (*Reacciona*)... viajeros en el tiempo.

Maldonado: ¡Qué bonito!

Profesor: Pero **como** estamos atrapados en la Tierra no nos damos cuenta dónde vamos en el espacio ni a qué velocidad. Desde nuestra pequeña posición es difícil entender el devenir del Cosmos, porque lo que percibimos es una realidad chiquitita. Si solamente pensamos en el número insignificante de estrellas que podemos ver con suerte en una noche clara, nos damos cuenta de eso, de lo ciegos que somos. Porque hay más estrellas en el universo que todos los granos de arena de todas las playas de todo el planeta Tierra.

(Sexto módulo. *Una verdadera constelación*, p. 72)

En lo que atañe a la distinción interna al responsable del enunciado, el Locutor, este puede subdividirse en el locutor L propiamente dicho, ser del discurso, y en el locutor λ , ser del discurso y ser histórico; en otras palabras, L es un token del type λ . Además, el locutor λ juega un papel fundamental en el fenómeno de la autoironía, donde él es el responsable del punto de vista insostenible, y con el que el locutor L no se homologa (Ducrot 1986: 228). En el ejemplo a continuación (4), extraído de *Liceo de niñas* (Fernández 2016: 95-96), El Joven Envejecido cuenta su propia historia, relata cómo fue capturado y detenido por los carabineros durante la toma del liceo y cómo finalmente lo asesinaron, y lo hace bajo un extrañamiento que se manifiesta polifónicamente en que el locutor L pone continuamente en escena al locutor λ , como si de tal suerte midiera la distancia que separa al preso político del estudiante que fue antes. Este extrañamiento, que en un principio está denotado por la repetición de la locución ‘o sea yo’, luego se extiende también a la morfología verbal (‘estuve o estoy’, ‘soñaba o sueño’) hasta concernir también la morfología de los clíticos, pues si antes la forma reflexiva del verbo era impersonal (‘no se siente hambre ni frío’, ‘tampoco se siente miedo’, ‘tampoco se extraña a nadie’ etc.) luego adquiere la primera persona singular (‘tomo la radio para comunicarme’, ‘alguien me escucha’):

(4)

Como perdido en el espacio exterior, El Joven Envejecido se encuentra iluminado en la completa oscuridad. La huella de un balazo fresco aún en su frente.

El Joven Envejecido: Alfa Centauro, **o sea yo**, cayó detenido por haber matado a un carabainero en la toma de un liceo. Lo hizo con un “matagatos”, un arma rasca, que usaba para defenderse y para defender a sus compañeros. A Alfa Centauro, **o sea yo**, lo encerraron

en una pieza oscura, aislado del mundo, completamente incomunicado. Un cuartucho de dos por dos donde se veía poco, donde no se escuchaba nada, y donde no supo ni de su mamá ni de sus amigos. Cada tanto rato se abría la puerta y lo sacaban para llevarlo a otra pieza donde lo sentaban en una silla y le hacían preguntas. Le preguntaban por sus compañeros de milicia, por sus compañeros secundarios, por su familia. Le preguntaban y le aforraban. Y le volvían a preguntar y le volvía a aforrar. Y le seguían preguntando y le seguían aforrando. Pero Alfa Centauro, **o sea yo**, nunca, escúchenme bien, “nunca”, se transformó en un cerdo, traidor, asqueroso. Alfa Centauro, **o sea yo**, nunca entregó a nadie.

Y así Alfa Centauro, **o sea yo**, después de cada interrogatorio volvía hecho un estropajo a su pieza oscura. Encerrado ahí pasó días, o años, no lo sé. El tiempo es relativo. El encierro es un hoyo negro que todo lo chupa, los minutos, los recuerdos, hasta los sueños. Alfa Centauro, **o sea yo**, en esa pieza oscura donde **estuve o estoy**, tenía un sueño que se le repetía. Ahí soñaba con la última clase que tuvo en el liceo.

El Joven Envejecido mira el afiche de Yuri Gagarin pegado en la pared del laboratorio. Se acerca.

El profesor habló del programa espacial soviético que envió al primer hombre al espacio. El 12 de abril de 1961 el Mayor Yuri Gagarin se convirtió en el primer cosmonauta que viajó al espacio exterior en su nave, la Vostok 1. Alfa Centauro, **o sea yo**, **soñaba o sueño**, que soy el Mayor Gagarin. Alfa Centauro, **o sea yo**, **soñaba o sueño**, que estoy ahí, encerrado en la Vostok 1, mirando por una pequeña escotilla la oscuridad del Universo. Lo que se veía o ve desde ahí es innombrable. Las estrellas están al alcance de la mano, más cerca de lo que se puede imaginar. Pegaso 51, Gama Casiopea, Zeta Neptuno, Omega 21, Épsilon Sagitarius, Andrómeda Beta. El Mayor Yuri Gagarin, o sea Alfa Centauro, **o sea yo**, encerrado en su nave, exento de gravedad, podía flotar entre sus cuatro paredes, caminar por el techo, saltar y sobrevolar cada esquina de su encierro. En el espacio el cuerpo es liviano, no **se siente** hambre ni frío. Tampoco **se siente** miedo. Tampoco **se extraña** a nadie. En el sueño que sueño, el Mayor Yuri Gagarin, o sea Alfa Centauro, **o sea yo**, **tomaba o tomo** la radio para **comunicarme** con el Control en Tierra e informar que todo está bien, que desde aquí las cosas se ven con claridad, y que tal como quedó registrado en la Historia, desde el espacio exterior la Tierra se ve azul y no se escucha la voz de ningún dios.

¿Aló?, aquí el Mayor Yuri Gagarin, o sea Alfa Centauro, **o sea yo**, **comunicándose** con el planeta Tierra. ¿Aló? ¿Control? **Tengo** una información importante que entregar. ¿Aló? ¿Control? ¿Hay alguien ahí? ¿Alguien **me escucha**? ¿Alguien **me escucha**? ¿Alguien **me escucha**?

*Suena el timbre del fin de módulo.
(Séptimo módulo. Un hoyo negro, pp. 95-96)*

En definitiva, aunque el análisis microlingüístico resulte, en última instancia, insuficiente para dar cuenta de la complejidad de la organización del discurso en el texto, ello permite, sin embargo, destacar el grado de distancia o cercanía que los diversos personajes mantienen con respecto al procesamiento de los múltiples puntos de vistas que configuran, en su conjunto, las voces del discurso (Roulet 2011: 218). Además, el análisis lingüístico desde un enfoque polifónico posibilita enfocar el nivel de distancia que el

Locutor puede establecer con respecto a su propia enunciación y su compromiso con la veracidad de lo dicho; esto es, el Locutor puede afirmar (decir₁) o bien mostrar (decir₂) un contenido, y de ello depende su mayor o menor grado de compromiso. Asimismo, dicho análisis permite señalar el posicionamiento del Locutor respecto de él mismo, que puede ser contingente (locutor L) o histórico (locutor λ). Finalmente, el estudio pormenorizado de la dimensión microlingüística desde una perspectiva polifónica hace posible destacar aquellos fenómenos textuales y discursivos que están inscritos en el nivel estrictamente lingüístico, es decir, el carácter polifónico y diverso de la memoria y la importancia de los testimonios individuales en la producción novelística y teatral de la autora chilena Nona Fernández.

En realidad, su obra podría estudiarse más cabalmente desde una perspectiva poscolonial, sobre todo en lo que concierne a la construcción discursiva de la historia y la deconstrucción de la idea histórica de la nación, especialmente en lo que atañe a las novelas *Mapocho* (Fernández 2002) y *Chilean Electric* (Fernández 2015). Asimismo, su obra podría enfocarse desde una perspectiva narratológica para destacar cómo cada narrador asume distintas funciones en la composición de la obra al agregar un ángulo propio a la historia, que es necesariamente colectiva y diversa.

Conclusiones

A través de esta somera ejemplificación, he procurado demostrar que el análisis lingüístico, desde una perspectiva polifónica, constituye una herramienta provechosa para dar cuenta de los fenómenos textuales y discursivos presentes en la obra teatral *Liceo de Niñas* de la autora chilena Nona Fernández (2016). Para ello, he recurrido a un análisis microlingüístico de la obra partiendo de una concepción de pragmática integrada tal como la entienden autores como Oswald Ducrot (1980; 1986) y Angela Ferrari *et al.* (2008). Ducrot aplica las teorías literarias de Mijaíl Bajtín al análisis del enunciado para demostrar que la polifonía no es un mero recurso discursivo o retórico, sino que está inscrita en la estructura de la lengua, puesto que cada sujeto hablante, a la hora de producir su enunciación, puede expresar lo dicho poniendo en escena a diferentes personajes discursivos, esto es: los Enunciadores, el Locutor L y el Locutor λ. Asimismo, los estudios de Ferrari *et al.* individúan en el enunciado, y más en concreto en su estructura informativa, esa zona de producción del significado que constituye una suerte de interfaz entre la organización lingüística y la arquitectura textual. De ahí que el análisis lingüístico con un enfoque polifónico, llevado a cabo respecto de la obra de Fernández, haya permitido enfocar esa zona de interfaz textual en que conviven lo estrictamente lingüístico y lo discursivo. De esta suerte, se han podido destacar algunos elementos fundamentales en la construcción discursiva de su obra, esto es, el carácter heteroglósico de la memoria y el valor de los testimonios individuales a la hora de cimentar los relatos acerca del pasado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anscombe, Jean-Claude (2013), *Polyphonie et représentations sémantiques: notions de base*, in Jean-Claude Anscombe, María Luisa Donaire, Pierre Patrick Haillet (eds.), *Opérateurs discursifs du français. Eléments de description sémantique et pragmatique*, Berne, Peter Lang, 11-32.
- Anscombe, Jean-Claude, Donaire, María Luisa, Haillet, Pierre Patrick (eds.) (2013), *Opérateurs discursifs du français. Eléments de description sémantique et pragmatique*, Berne, Peter Lang.
- Bajtín, Mijaíl [1968] (2002), *Dostoevskij: poetica e stilistica*, Torino, Einaudi. Translated by Giuseppe Garritano.
- Bolaño, Roberto (1999), *Amuleto*, Barcelona, Anagrama.
- Ducrot, Oswald (1980), *Analyse de textes et linguistique de l'énonciation*, in Oswald Ducrot et al. (eds), *Les mots du discours*, Paris, Les Éditions de Minuit, 7-56.
- Ducrot, Oswald. et al. (eds.) (1980a), *Les mots du discours*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Ducrot, Oswald [1984] (1986), *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós. Translated by Irene Agoff.
- Fernández, Nona (2002) *Mapocho*. Santiago de Chile, Planeta. [Italian version: (2017) *Mapocho*, Narni, Gran vía. Translated by Stefania Marinoni]
- Fernández, Nona (2013), *Space invaders*, Santiago de Chile, Alquimia. [Italian version: (2015) *Space invaders*, Ortona, Edicola Ediciones. Translated by Rocco D'Alessandro]
- Fernández, Nona (2015), *Chilean Electric*, Santiago de Chile, Alquimia. [Italian version: (2017) *Chilean Electric*, Ortona, Edicola Ediciones. Translated by Rocco D'Alessandro]
- Fernández, Nona (2016), *Liceo de niñas*, Santiago de Chile, Oxímoron.
- Ferrari, Angela et al. (2008), *L'interfaccia lingua-testo: natura e funzioni dell'articolazione informativa dell'enunciato*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Huerta Calvo, Javier (1995), *El lugar del teatro en la poética de Mijaíl Bajtín*, in José Romera Castillo, Mario García-Page, Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Bajtín y la literatura*, Madrid, Visor Libros, 81-93.
- Romera Castillo, José, García-Page, Mario, Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.) (1995), *Bajtín y la literatura*, Madrid, Visor Libros. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Madrid, UNED, 4-6 de julio, 1994.
- Roulet, Eddy (2011), *Polyphony*, in Jan Zienkowski, Jan-Ola Östman, Jef Verschueren (eds.), *Discursive Pragmatics*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 208-221.
- Saavedra, Luisa (2016), *Prólogo*, in Nona Fernández, *Liceo de niñas*, Santiago de Chile, Oxímoron.
- Zavala, Iris (1995), *Escuchar a Bajtín*, in José Romera Castillo, Mario García-Page, Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Bajtín y la literatura*, Madrid, Visor Libros, 13-25.
- Zienkowski, Jan, Östman, Jan-Ola, Verschueren, Jef (eds.) (2011), *Discursive pragmatics*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.

GIORGIA ESPOSITO • is a PhD student in Digital Humanities at Turin University. Her research interests focus on contrastive analyses of Spanish and Italian. In particular, she investigates pragmatic equivalence in translation focusing on additive discourse particles within a parallel literary corpus. Her recent publications include studies on poetry translation and contemporary Latin American literature.

E-MAIL • giorgia.esposito@unito.it

SUPERCHERÍA Y AUTOBIOGRAFISMO EN *LA VUELTA 1964* DE MAX AUB

Barbara GRECO

ABSTRACT • Max Aub's *La vuelta 1964* is a special case of false theatre, in which the author adopts the most peculiar techniques of his "apocryphal poetic", such as genre hybridization, dialectics of history and fiction and multi-perspective approach, to treat the theme of Spanish republican exile and its individual and social implications in the exiled identity. Aub's imaginary brother, the writer Rodrigo, represents the author's *alter-ego* and his own dramatic condition of being removed from his country's national literature; problematic issue that connects this theatrical dialogue to the tale *El remate* (1961) and the autobiographical diary *La gallina ciega* (1969).

KEYWORDS • Max Aub – *La vuelta 1964* – Apocryphal poetic – Apocryphal theatre – Exile

*Pavese tenía razón: lo terrible no es el exilio
–el "confino"– sino volver.
Max Aub, La vuelta 1964*

1. *Las vueltas* o la trilogía de lo imposible

Dentro de la amplia producción apócrifa aubiana, *La vuelta 1964* constituye sin lugar a dudas un caso especial, al menos por dos razones que conciernen al género literario y a la construcción del personaje principal. Se trata, de hecho, del único ejemplo de superchería dramática y donde el protagonista presenta destacados rasgos autobiográficos, es decir, se puede considerar como un *alter ego* de su autor. El estudio de ambas peculiaridades será objeto de este trabajo.

La vuelta 1964 es la tercera entrega de la trilogía *Las vueltas*, escrita desde el exilio mexicano y formada por tres actos únicos: *La vuelta 1947*, *La vuelta 1960* y el texto en cuestión. Publicada en 1965 en el ámbito de la serie *Obras incompletas de Max Aub*, está acompañada de un prólogo del autor, que así recita:

Que yo sepa, no he estado nunca en España desde el primero de febrero de 1939. Las obras –o la obra– que siguen, escritas en 1947, 1960 y 1964, suceden allí y más o menos en esas fechas. Inútil decir que reflejan la realidad tal y como me la figuré. ¿Qué tienen que ver con la verdad? Daría cualquier cosa por saberlo: por eso las publico. Las reúno porque obedecen a un motivo común¹.

Como se puede deducir del prólogo, las fechas indicadas en los títulos se refieren tanto al año de redacción como al de la ambientación de las obras, siguiendo un criterio cronológico que responde también al desarrollo evolutivo de un mismo motivo, condensado en el título y enfocado desde ángulos distintos. La distancia temporal que separa estos dramas y las circunstancias de su publicación –*La vuelta 1947* apareció por primera vez en el primer número de la aubiana revista unipersonal *Sala de espera* en 1948, bajo el título de *La vuelta*²– nos hacen pensar que se concibió como trilogía solo en un segundo momento, quizás debido a la urgencia de explorar el tema de la “España inventada”, al que se añade el del “problemático regreso”, por usar las eficaces definiciones propuestas por Marra López a propósito de la literatura del exilio³, siguiendo los naturales cambios de postura y de escritura que el autor adopta con el paso del tiempo.

Si, excluyendo el primer teatro de ascendencia vanguardista y tomando en consideración el teatro mayor y el teatro breve del autor⁴, el tratamiento del exilio se abre a un testimonio universalista –baste pensar en el drama colectivo *San Juan*⁵ o en la tetralogía *Los trasterrados*⁶, entre otros–, que según Silvia Monti procede de la necesidad de “ampliar la percepción del problema y hermanar a los protagonistas de los distintos

¹ (Aub 2002: 181).

² Única pieza llevada a escena hasta hoy –fue representada por la compañía “El tinglado” en el Teatro del Sindicato de Telefonistas de México el 18 de junio de 1948, con la participación extraordinaria de las tres hijas del autor, que interpretaron los papeles de Isabel, Nieves y Anita–, forma parte de la sección de la revista titulada *Breve escala teatral para comprender mejor nuestro mundo*. Cfr. Aub 2000, 3: 1-12; Sáinz 2003.

³ (Marra López 1963: 126-127).

⁴ La diferencia entre “teatro mayor” y “teatro breve” (o menor), etiquetas propuestas por el mismo autor, estriba tanto en la extensión de las obras (dramas en tres actos y actos únicos) como en el planteamiento de los temas tratados, sobre el que dice Aub: “llamo teatro menor al que presenta problemas individuales, en primer término. Teatro mayor, al que da primacía a lo colectivo” (*Apud* Aznar 2006: 26).

⁵ Imaginada e ideada durante el viaje en el buque de carga Sidi Aicha, que llevaba al autor del campo de concentración francés de Vernet al argelino de Djelfa, la tragedia *San Juan* (1943), dedicada a la diáspora judía, encierra la concepción aubiana de la literatura como “crónica y denuncia” de la realidad de su tiempo y es considerada por Díez-Canedo “la tragedia de todos [...] la imagen de nuestro mundo a la deriva” (Aznar 2006: 27).

⁶ *Los trasterrados* es un ciclo de cuatro actos únicos compuestos entre 1943 y 1944 –*A la deriva*, *Tránsito*, *El puerto* y *El último piso*– dedicado al exilio europeo, donde solo *Tránsito* trata del exilio republicano español.

casos”⁷, el ciclo de *Las vueltas*, en cambio, está dedicado de forma exclusiva a la situación española y, más específicamente, al primer franquismo, al nacional-catolicismo y al exilio republicano. Aub traza aquí un dolorido fresco histórico, elaborado evidentemente *in fieri*, que se traduce en un trágico *crescendo* en el destino de los protagonistas, acomunados por la condición de republicanos represaliados: la vuelta a casa de una maestra sindicalista, detenida en las cárceles franquistas, que al final del acto es arrestada otra vez (*La vuelta 1947*); la vuelta a la sociedad de un preso político, quien, después de veintidós años de detención, descubre un mundo amordazado por el miedo y mediocre, donde solo podrá experimentar el exilio interior o “insilio” (*La vuelta 1960*) y, finalmente, la vuelta a España de un escritor desterrado, obligado a dejar el país y volver a México (*La vuelta 1964*). Tres vueltas –doméstica, social y patria– imposibles, tres dramas irresueltos que afianzan, a través de un clímax ascendente, la inviabilidad de un retorno al pasado y el fracaso de toda esperanza, entendida, como sugiere Borrás, en calidad de “sentimiento de lo posible” y que se ve suplantada por su contrario, la desesperación o “sentimiento de lo imposible”⁸; sentimientos sobre cuya fluctuación descansa la trilogía y que reflejan el paradójico estado de ánimo del exiliado propiamente dicho y del “insiliado” (la cárcel viene a ser, según Monleón, una metáfora del exilio⁹), debatido entre la nostalgia de un tiempo perdido y la imposibilidad, de raíz ética, de reconciliación con el presente histórico. Una dialéctica emocional que el autor vive en su propia piel y proyecta en los protagonistas de la trilogía: preguntado sobre su visión del exilio a distancia de treinta años (en 1969), Aub divide su destierro en tres etapas, de una década cada una, caracterizadas respectivamente por la esperanza del retorno, la transición, que supone la integración social en el país anfitrión, y la imposibilidad de la vuelta¹⁰.

Se asiste así al desenvolvimiento de un conflicto colectivo e íntimo a la vez, donde la objetividad de los acontecimientos históricos evocados interesa el marco en que se inserta el drama personal, subjetivo, de los protagonistas. Aub aplica a su teatro (y a su obra en general) el magisterio unamuniano, examinando la macro-historia a través de las recaídas intrahistóricas en el hombre común, víctima de su tiempo¹¹; aspecto en el que hace hincapié Alfonso Sastre:

Lo estupendo del drama de Aub es que la amplitud de la perspectiva, lo que él llama “lo desmesurado del tema” no borra el mundo de las relaciones inmediatas de los personajes: es

⁷ (Monti 2002a: 17).

⁸ (Borrás 1975: 120-121).

⁹ (Monleón 1971: 93).

¹⁰ (Gómez Catón 2010: 144-145).

¹¹ La adhesión a la perspectiva intrahistórica, que mueve la atención hacia los antihéroes, sobre cuyas vidas se infligen las consecuencias de la Historia, constituye un rasgo peculiar de la literatura aubiana, realista y apócrifa. En relación a esta última, la intrahistoria se torna en instrumento de análisis crítico y de denuncia de los horrores de la guerra en *Imposible Sinaí*; poemario apócrifo que da cuenta de la insensatez de la contienda árabe-israelí escogiendo el punto de vista de las víctimas. Sobre este tema, cfr. Greco 2017.

lo que el drama histórico aloja en un seno de drama familiar, de desgarramientos individuales. Es precisamente todo lo contrario: Aub nos conduce a la gran perspectiva –la tragedia de Europa– a través de este hilo conductor: el de los modestos, intrahistóricos participantes en la trama socio-histórica a través de un revés individual¹².

La dimensión intrahistórica que adquiere la dramaturgia aubiana es el fruto de un deliberado planteamiento moral, que el autor reivindica una y otra vez y que llega a asociar, con mal disimulada amargura y con tono de denuncia, a la angustiosa condición de su teatro, que se podría definir “potencial”, porque privado de su público natural –el español– y (casi) irrepresentado:

Yo he hecho un teatro que ha respondido precisamente a los problemas que el mundo planteaba [...] mi teatro refleja, un poco de una manera demasiado periodística, los hechos de mi tiempo.

He llegado a la conclusión de que, ya que mis obras no se hacen [...] no me importa nada la manera con que escribo el teatro [...] la progresión del argumento [...] la construcción dramática y la historia del teatro [...], sino pura y sencillamente que me importa hacer hablar a mis personajes, hacerles plantear los problemas del día, para que los espectadores vean cuál es mi manera de enfocar los problemas y entablar así un auténtico diálogo entre la escena y el espectador a través de esa distancia que es el arte¹³.

2. De un experimento apócrifo teatral: *La vuelta 1964*

La mencionada composición progresiva de la trilogía trae consigo una consecuente evolución que, además de semántica –ampliación del tema del regreso–, es también formal. Cuando redacta *La vuelta 1964*, Aub es un escritor maduro, que maneja con pericia los recursos literarios y juega con la escritura, conjugando la voluntad testimonial –o indignación, como la define Durán¹⁴– con el humor. Dos extremos –compromiso e imaginación– que bien se complementan en su producción apócrifa, de la cual tenemos una muestra discreta anterior a 1964, a saber: primera edición de *Luis Álvarez Petreña* (1934); *Manuscrito cuervo* (1955); *Crímenes ejemplares* (1957); *Jusep Torres Campalans*

¹² (*Apud* Borrás 1975: 37).

¹³ (Doménech, Monleón 2010: 189-193). Cuando habla de la “distancia” entre la obra y el público, el autor se refiere a la creación de un diálogo constructivo con el espectador, que surja de la reflexión sobre lo representado y rechace por lo tanto la reacción directa de risa o llanto, buscada por los que él define, críticamente, “fabricadores” de comedias.

¹⁴ Durán identifica en los conceptos de humor e indignación los dos extremos que caracterizan la obra de Max Aub; dos vertientes que se necesitan, se complementan y se configuran como universales, puesto que traspasan los confines geográficos españoles y occidentales (ambientada en un imaginario país africano, *Sesión secreta* es un claro ejemplo de la mirada plural del autor); (Durán 1996: 130).

(1958); *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960) y *Antología traducida* (1963). En estos y en los futuros apócrifos –*Juego de cartas* (1964); *Sesión secreta* (1965); *Imposible Sinaí* (1967); *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo* (1971); *Versiones* (1971); la edición definitiva de *Luis Álvarez Petreña* (1971)–, el autor escoge la superchería para, entre otras razones, observar (y narrar) los horrores de su tiempo bajo el prisma distorsionador del humorismo, que se puede teñir de negro¹⁵.

De entre las tragedias históricas del Novecientos que el autor somete al yugo del falso encontramos la del destierro, experiencia nunca exenta de dramatismo, que interesa la biografía artística de Jusep Torres Campalans, quien abandona España por Francia y cuando estalla la primera guerra mundial deja París rumbo a México, para retirarse de la vida mundana y dedicarse al mestizaje –decisión que surge del firme rechazo de los valores occidentales por parte del personaje–; es objeto de una crítica exacerbada en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, cuento ucrónico donde Aub postula el “evento divergente” del asesinato del Generalísimo para denunciar el inmovilismo de los refugiados españoles, atrapados en el pasado, y, finalmente, adquiere protagonismo en *La vuelta 1964*.

Caso exclusivo de apócrifo teatral, *La vuelta 1964* asimila todas esas modalidades que confluyen en una verdadera “poética del falso”, que Aub inaugura en su primerizo *Luis Álvarez Petreña* de 1934 y afina a lo largo del tiempo¹⁶: hibridación genérica; dialéctica entre verdad y mentira, resultante de la copresencia de personajes reales e inventados, así como de historia y ficción; visión polifacética de un mismo tema, abarcado desde una perspectiva “cubista”, fragmentada y simultánea, que el autor llama, en su obra cumbre, el “punto de vista de Dios, que tiene mil ojos”¹⁷; presencia de indicios diseminados, con guiños al lector, en el texto y que delatan su carácter espurio.

La tendencia a la hibridación genérica, que en *Jusep Torres Campalans* alcanza su punto álgido (la monografía artística es el gran “contenedor” que engloba otros géneros, literarios –novela, biografía– y no –anales, entrevistas, imágenes– se contempla en el paratexto, que en el caso de *La vuelta 1964* corresponde a la nota del autor y a la descripción, de tipo narrativo, de los personajes que entran en escena.

La nota prologal, precedida de una dedicatoria a Leandro Fernández de Moratín (otro autor exiliado), representa el espacio en que, como de costumbre en los apócrifos aubianos, se consume la falsificación:

¹⁵ *Crímenes ejemplares*, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* y *Sesión secreta* pertenecen de hecho a la categoría estética del humor negro o de la broma feroz y cruel –categoría dignificada por André Breton en su *Anthologie de l'humour noir* (1939), donde el surrealista francés recupera la definición propuesta anteriormente por Huysmans (Breton 1996: 11)– y pueden interpretarse, en mi opinión, como un tríptico que despliega variaciones sobre un mismo tema, el de la máscara criminal en el contexto histórico-social del siglo XX. Cfr. Greco 2018b: 97-125.

¹⁶ Para un estudio de la poética del falso en Aub, cfr. Grillo 2002.

¹⁷ (Aub 2016: 226).

Nada de lo que sigue es invención. Me lo refirió –con puntos y comas– mi hermano. Se negó a escribirlo, consecuente con su convicción de que los españoles –los exiliados– no tenían por qué exhibir públicamente sus diferencias, como si la literatura española no fuese, ante todo, apercebimiento de unos contra otros, más encomendado a la mano del instinto que al caletre. Lo único que hice, en honor a su memoria, es respetar la octava posterior a su fallecimiento. Evidentemente esta versión no es teatro, como él tuvo, en cierto momento, intención de que lo fuera; pero se parece bastante a la verdad. Váyase lo uno por lo otro. Rodrigo entró en España el 24 de enero de 1964 –tal como lo cuenta– por la frontera de Portugal. Falleció, de un infarto, exactamente dos meses después; acababa de cumplir sesenta y tres años¹⁸.

Aprovechando una estrategia ya consolidada, Aub se presenta, con toda la ambigüedad que le es propia (“no es teatro... pero se parece bastante a la verdad”; “tal como lo cuenta”), al lector –que no al espectador– bajo el disfraz de editor, de mero compilador de un texto ajeno, cuyo autor sería su supuesto hermano mayor, Rodrigo, para, por un lado, alejarse de los contenidos tratados a través del testimonio ocular atribuido a este y objetivizar los hechos, y, por otro, convertirse en depositario de la verdad, garantizando que “nada de lo que sigue es invención”¹⁹.

En las acotaciones que siguen la nota, el editor Aub describe con riqueza de pormenores a los personajes que protagonizan el drama, inspirados en figuras reales más o menos reconocibles, entre las cuales destaca la del crítico Melchor Fernández Almagro (1893-1966), que según Monti se esconde detrás de su homólogo literario Melchor Pinillos²⁰, viniendo a ser, de este modo, una criatura “semi-apócrifa” –ambos, de hecho, son miembros de la Real Academia Española y colaboran en *ABC*–. Curiosamente, el historiador granadino es citado en un preciso momento de la tertulia teatral, cuando el traductor de Pavese, el catalán Enrique Borell –¿transposición literaria de José Agustín Goytisolo?– juzga con socarrona ironía su artículo sobre la oratoria publicado en la *Revista de Occidente*; dato real que remite al estudio *La oratoria*, aparecido, junto a otras contribuciones fielmente mencionadas en el texto, en el número 8-9 de 1963²¹. Cabe

¹⁸ (Aub 2002: 215).

¹⁹ Los segmentos paratextuales persiguen, en todo apócrifo aubiano, un claro efecto de verosimilitud: establecen el papel de Aub, quien puede revestir la función de historiador y biógrafo (*Jusep Torres Campalans; La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco; Luis Álvarez Petreña*: en estos tres textos, muy diferentes entre sí, el autor se autosomete, además, a un proceso de literaturización y aparece como personaje que dialoga con sus criaturas), simple editor (*Crímenes ejemplares; La vuelta 1964*) o traductor de textos ajenos (*Sesión secreta*), sin comprometerse con los contenidos pero sí asegurando su veracidad. A enredar aún más la madeja hay casos, como las antologías poéticas *Antología traducida, Imposible Sinaí y Versiones* (última entrega de la *Antología traducida*), en que Aub yuxtapone estos papeles y se presenta simultáneamente en cualidad de editor, traductor, biógrafo y hasta poeta, inventando seudónimos (Manoce Mohrenwitz) y añadiendo a su autobiografía divertidos detalles imaginarios.

²⁰ (Monti 2002a: 215, nota 1).

²¹ (Aub 2002: 249).

recordar que Fernández Almagro no constituye el único ejemplo de personaje real mentado en el diálogo; a él se añaden los escritores Casona, Bergamín, Ayala, Aleixandre, Zambrano y otros, así como se rememoran, con vena polémica, algunas injusticias de la época²².

En la introducción a los personajes, el autor se deja llevar por un notable afán descriptivo, abundando en la adjetivación y deteniéndose en detalles biográficos que, en última instancia, no son funcionales a la puesta en escena. Es el caso del viejo poeta Manuel Gómez de la Fuente, a cuyas características físicas y espirituales (sí útiles para su representación) se añaden apuntes sentimentales y profesionales que nunca emergen en el largo diálogo que alimenta la pieza:

Alto, fornido, dejado (en todas sus acepciones: perezoso, negligente, desaliñado, sucio, desalentado). Nunca fue espejo de elegancia, como no fuera espiritual. Sabe mucho y tiene en menos demostrarlo, aun en sus libros, inferiores a su inteligencia. Fue poeta; lo recuerdan las antologías. Tuvo complicadas historias sentimentales; ahora vive más o menos amancebado con su criada. Tiene familia –mujer, hijos, nietos–, con la que no tiene relaciones. Los escritores jóvenes le respetan; a él le tiene sin cuidado. Erudito, de cuando en cuando –lo menos posible– acepta un doctorado “honoris causa”. Sesenta y seis años²³.

Estas acotaciones dotan al texto de un componente más narrativo que teatral (están pensadas para el lector y no afloran en la representación); de ahí la hibridación con el género biográfico y el parentesco con las fichas bio-bibliográficas que acompañan los versos de *Antología traducida antes e Imposible Sinaí* después.

Por lo que se refiere al protagonista, en cambio, quien en la escena toma el nombre de “mi hermano” y del cual sólo conocemos la edad y la condición de exiliado (gracias a la nota), Aub ahorra informaciones y justifica esta elección como sigue:

De él no tengo por qué hablar: publico esto para quienes le conocieron. (Dejando constancia de mi inconformidad con algunos de sus juicios). Tampoco diré nada de mi cuñada JUANA: como todos saben, más buena que el pan y diaria providencia que fue de Rodrigo²⁴.

Descubrimos entonces que el texto tiene un narratorio preciso (los amigos de Rodrigo) y que se configura como un homenaje a la persona de su hermano –a la manera de *Homenaje a Lázaro Valdés*, 1960²⁵–, cuanto menos misteriosa.

²² Aub condena, a través de su hermano, el silencio mediático que recae sobre la muerte de Manuel Altolaguirre, poeta exiliado en México y muerto en España en 1959, en un accidente automovilístico (Aub 2002: 231).

²³ (Aub 2002: 216).

²⁴ (Aub 2002: 217).

²⁵ Relato sobre el exilio publicado en la colección *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos* (1960), *Homenaje a Lázaro Valdés* reproduce dos textos atribuidos al personaje homenajeado, un imaginario profesor español refugiado en México, precedidos de una nota a cargo del editor y de una breve biografía. Sobre los múltiples niveles narrativos presentes en el texto, cfr. Pérez Bowie 2005.

Ahora bien, todo conocedor de Aub sabe que el autor nunca tuvo un hermano mayor y, por si no fuera suficiente, hasta el lector avisado puede encontrar rasgos de su inexistencia en el texto mismo: en una escena entre Rodrigo y los demás tertulianos, viejos intelectuales y jóvenes exponentes de la *intelligenza* franquista, se dice que el protagonista es de Murcia, hijo de pasamaneros murcianos y que su apellido es Muñoz²⁶. Si salta a la vista la naturaleza ficcional del personaje, los datos biográficos que se desprenden de la obra presentan, sin embargo, una sospechosa afinidad con el recorrido vital del autor: Rodrigo es republicano, fue internado en un campo de concentración francés, después fue detenido otra vez; colabora en el cine y es un escritor prolífico, que ha publicado muchos libros, casi todos censurados en España, donde su obra es prácticamente desconocida, si se exceptúan algunos autores de su generación y pocos jóvenes interesados en rescatarla. A este propósito, nos enteramos, a través de la figura positiva del joven escritor Carlos Soriano, de que un grupo de estudiantes universitarios está organizando, “contra viento y marea”²⁷, un espectáculo teatral basado en un drama del protagonista. Se trata de una nueva incursión de la realidad en la ficción, que oculta una alusión a *Narciso*, obra escrita por Aub en 1927 bajo la égida de la vanguardia y representada en la Facultad de Derecho de Madrid en 1964.

3. Autobiografismo e intertextualidad

Buceando en el texto, se pueden rastrear otras significativas huellas autobiográficas en la figura de “mi hermano”, que no se reducen sólo a las citadas coincidencias vitales, sino que se extienden al pensamiento del protagonista, en cuya dimensión psicológica se vislumbra el perfil de Aub. Me refiero, en especial modo, a la concepción del exilio y a sus inexorables efectos sobre la carrera literaria de este escritor apócrifo, camuflaje teatral del mismo Aub; peculiar *alter ego* ficcionalizado del autor quien, en el prólogo de su último esfuerzo –físico y literario–, la experimental novela biografiada o biografía novelada *Luis Buñuel, novela* (empezada en 1968 e inacabada), confiesa al lector: “Siempre me ha gustado poner a otros por talanquera, por pura cobardía o por natural pudor, o por ambas cosas a la vez”²⁸. Prueba de este trasvase dialéctico de arte y vida son también las máscaras apócrifas que el autor moldea para sí mismo en *Antología traducida, Imposible Sinaí y Versiones*, donde se cuela en la ficción y se autoliteraturiza reescribiendo, mediante una creativa mezcla de verdad y mentira, su autobiografía.

²⁶ (Aub 2002: 251).

²⁷ (Aub 2002: 255).

²⁸ (Aub 1985: 24). En el prólogo de esta obra, Aub confiesa haber aceptado el encargo propuesto por la editorial Aguilar, consistente en la redacción de una biografía sobre Buñuel –que desembocará, si bien en su versión mutilada, en un texto híbrido, a medio camino entre biografía y novela– porque le brinda la ocasión de hablar de sí mismo, ocultándose detrás de la figura del director, con quien comparte experiencias y formación cultural, e intercalar de este modo su autobiografía y su versión de los hechos en la biografía buñuelesca. Para un estudio de la obra, cfr. Oleza 2005; Rodríguez 2006; Greco 2018a.

Dicho esto, no debe sorprender la reacción del dramaturgo Antonio Buero Vallejo, quien, en una carta para Aub fechada 1965 (después de que el autor le enviara la trilogía *Las vueltas*) y difundida por Soldevila, expresa su valoración de *La vuelta 1964* intentando, al mismo tiempo, frenar el pesimismo que connota la visión de Rodrigo-Aub y formulando juicios “prudentes” sobre el autobiografismo del protagonista:

En realidad, no estás tan lejos ni tan desfasado literariamente como «tu hermano» –tomándolo un poco como contrafigura tuya– piensa de sí mismo en la tercera obra. Bastante más lo están algunos de dentro, y no me refiero a los evidentes. Ya sé que tú no eres tu «hermano», pero esas congojas son sin duda también tuyas, pues el escritor se acongoja por la suerte de lo escrito, y en alguna otra página de tu pluma me parece recordarlas también, aunque referidas, creo, al exilado en general²⁹.

Las congojas del escritor, bien identificadas por Buero Vallejo, derivan de la consecuencia más trágica del escritor exiliado, cuya obra, como afirma Aznar, está destinada al silencio y a la desmemoria:

La Victoria franquista en 1939 significó la imposición de un canon teatral donde los dramaturgos exiliados quedaban borrados completamente no sólo del mapa escénico sino de la historia de la literatura dramática española, condenados por la censura al silencio y al olvido. Silencio y olvido en la medida en que habían sido durante la guerra –y seguían siendo en el exilio– fieles al proyecto político, cultural y teatral de nuestra Segunda República española, y que coincidían en su “negación de legitimidad al sistema franquista”. Silencio y olvido que implicaban también, naturalmente, la goma de borrar, el silencio y el olvido para ese proyecto republicano, la tradición más inmediata de nuestra memoria democrática³⁰.

La mísera condición en que versan los escritores desterrados, tachados del panorama cultural español y relegados al olvido, se ve cristalizada ya en un cuento anterior de Aub y resumida en su título, *El remate*³¹; un cuento violento y furioso cuyo protagonista, el novelista y periodista Remigio, exiliado en México e incapaz de volver a su patria porque, como declara él mismo, regresar “sería como faltar a un voto [...] me sentiría disminuido, deshonrado, humillado, esclavo”, denuncia que “sencillamente fuimos borrados del mapa”, admitiendo con angustia que “ninguno de esos muchachos que empiezan ahora ha leído nada mío, ni conocen el santo de mi nombre [...] Los demás nos pudrimos, desaparecemos”³². Aub recupera, en *La vuelta 1964*, la expresión acuñada por Remigio y la atribuye

²⁹ (Apud Soldevila 2006: 345). Buero Vallejo se refiere, evidentemente, a los cuentos de Aub protagonizados por escritores exiliados, entre los cuales recordamos el ya citado *Homenaje a Lázaro Valdés* (1960) y *El remate* (1961); textos que presentan afinidades con *La vuelta 1964*.

³⁰ (Aznar Soler 2012: 137).

³¹ El cuento fue publicado por primera vez en la revista *Sala de espera* en 1961 y luego reproducido en *Historias de mala muerte* (1965). Fue censurado en España, donde circuló solamente en 1994, gracias a la antología narrativa *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*.

³² (Aub 1994: 464; 471; 467).

a Manuel, quien sentencia “aquí marcharse es borrarse del mapa”³³ y proyecta en su hermano apócrifo el drama interior objeto del *Remate*, sintetizándolo en la imagen del “fantasma”, evocada con frecuencia a lo largo de este amargo acto único y adoptada por muchos y diversos personajes –Mariana, Manuel, Melchor– como etiqueta pegada a la figura de Rodrigo; un redivivo que no encaja en la nueva España franquista:

MARIANA: Ten en cuenta que eres un fantasma, un aparecido.

MELCHOR: [...] ¿Quiénes sois vosotros que venís del otro mundo? Fantasmas, y ya nadie cree en ellos. Si de verdad queréis volver, y volver por un país nuevo, tenéis que regresar como si no fuerais nada: a empezar de nuevo, desde abajo, desde cero. Y para un esfuercillo de esa categoría ya estáis viejos.

MANUEL: [...] ¿Qué bebes? (*Llama*) ¡Casimiro! (*Entra el camarero*). Algo especial para fantasmas³⁴.

En esta cadena intertextual se inserta también el diario *La gallina ciega*, testimonio desgarrador del viaje del autor a España en 1969 –cinco años después de la imaginaria vuelta de su hermano– que se configura como otra vuelta imposible, de la que Aub se da cuenta con absoluta lucidez³⁵; texto que Ángel Sainz define la “crónica de una desilusión anunciada” y que viene a confirmar las ideas preconcebidas en *La vuelta 1964*³⁶, considerada por el estudioso el “escenario de pruebas para lo que supondría el viaje posterior”³⁷. Sufraga esta tesis la actitud que Rodrigo asume con sus (escasos) jóvenes seguidores, obligados por la censura a un parcial conocimiento de su obra, que le apodan

³³ (Aub 2002: 241).

³⁴ (Aub 2002: 220; 230; 237).

³⁵ En más de una ocasión Aub, quien se considera un “turista al revés”, que “va a ver lo que ya no existe” (Aub 2015: 133) declara no haber vuelto a España: “Vengo – digo –, no vuelvo. Es decir, vengo a dar una vuelta, a ver, a darme cuenta, y me voy. No vuelvo; volver sería quedarme”; “Regresé y me voy. En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes; no que le haya heredado. Hablo de hurto, no de robo” (Aub 2015: 113; 403).

³⁶ Las consecuencias del viaje a España de 1969, que decreta la asunción consciente de una vuelta imposible, fueron tantas veces imaginadas por Aub, como él mismo confiesa en el prólogo del diario español y, más adelante, en los apuntes del 29 de septiembre: “Leo una tesis que lleva como apéndice una conversación grabada en mi casa, meses antes del viaje aquí anotado: en ella encuentro, *a priori*, las consecuencias que pueden sacarse de estas páginas. ¿Quiere decir que fui a España con la idea preconcebida del estado actual de la Península? Es posible. Doy mi palabra que deseaba lo contrario. Sencillamente: no vivía a oscuras”; “[...] Sí: no era España, no era mi España. Pero lo sabía con certeza de antemano y hacía mucho tiempo. ¿Qué me sorprendía? Me sorprendía no sorprenderme, que todo fuese – ¡ay! – tal como me lo había figurado” (Aub 2015: 17-18; 182).

³⁷ (Sainz 2003).

“maestro”, provocando en él una reacción idéntica a la que Aub adoptará en ocasión de una entrevista reproducida en *La gallina ciega*:

Rodrigo: No me llame maestro [...] Se me hace muy extraño [...] Maestros, los albañiles³⁸.

Aub: No me llames maestro. Ya no estoy en edad de ser albañil³⁹.

En la España de 1969 Aub vive, con el mismo dolor y la misma rabia de Remigio, esa sensación fantasmal, de invisibilidad, que en Rodrigo asume, en cambio, contornos de resignación:

Ahora, cuando estoy algo más libre, es cuando debieran venir algunos –jóvenes o maduros– a hablar conmigo, a verme, a enterarse, por curiosidad, para darse cuenta, para saber, y no acude nadie. Dentro de un mes, si me quedara, andaría por ahí como Antonio Espina y Fernando González, fantasma de mí mismo, vuelto sombra de lo que fui sin que nadie se acordara del santo de mi nombre ni de una línea de mi figura, como no fuera yo, siendo mi sombra, delante o detrás [...]⁴⁰.

La vuelta –real– del exiliado Max Aub supone el (des)encuentro, el encuentro imposible con una “España que ya no es España [...] era moza, ahora llena de arrugas”⁴¹; una España en la que el autor no se puede reconocer y donde su existencia resulta anacrónica: “No, no me puedo quedar [...] no pido sino un siglo de retraso”⁴²; anacronismo prefigurado y preanunciado por Rodrigo, quien expresa su sensación de extrañamiento a través de esta lapidaria sentencia: “no podemos estar al día. Para nosotros, cada amanecer tiene un cuarto de siglo de retraso”⁴³. Trasunto del autor, el hipotético hermano es consciente de que “hay que darse por entero, si no, no sirve. Ya no lo estoy. Solo quedan residuos”⁴⁴; experimenta la frustración del desterrado que vive en un perenne conflicto interior, en una ambigüedad que en palabras de Marra López “proviene de estar aquí y no estar, de estar allá y situarse de espaldas a su realidad: de no estar total y verdaderamente en ningún lado”⁴⁵; un dualismo propio del exiliado, dividido entre el deseo, irracional, de volver y la conciencia del compromiso político y que bien se representa en otro acto único, *Tránsito*, donde Aub escenifica el oxímoron de dos mujeres-patrias, simbólicamente llamadas Tránsito (alusión al país de acogida, México, y a su connatural condición de transitoriedad) y Cruz (imagen del calvario del exiliado) y entre las cuales el protagonista, Emilio, se siente escindido.

³⁸ (Aub 2002: 255).

³⁹ (Aub 2015: 398).

⁴⁰ (Aub 2015: 375).

⁴¹ (Aub 2015: 204).

⁴² (Aub 2015: 326).

⁴³ (Aub 2002: 259).

⁴⁴ (Aub 2002: 259).

⁴⁵ (Marra López 1963: 61).

Ridículas estatuas de cera expuestas en el museo del gran arte socialista, nueva brutal definición atribuida a Rodrigo y, en general, a los refugiados españoles, los desterrados aubianos llegan a identificarse en la metáfora de la gallina ciega, que proporciona otro elemento de unión entre *El remate*, *La vuelta 1964* y el homónimo diario del autor. Esta imagen, tan sugerente y fuerte, empleada por Remigio para referirse a la insalvable distancia –geográfica y espiritual– que lo separa de sus hijos, como una gallina que haya “empollado huevos de pato”, reaparece, en *La vuelta 1964*, encomendada al joven “poeta adicto al régimen” Luis Moreno, quien la aprovecha para condensar en pocas y penosas palabras la condición de los escritores exiliados, fieles a la causa republicana y, se convierte, finalmente, en el título del diario español de 1969, consagrada como símbolo definitivo del destino del autor y de su sentimiento de desarraigo:

Cuando le veo, a él y a otros –a Espina, a Bergamín– pienso irremediamente en las gallinas que empollaron patos y luego los vieron echarse al agua. Os ha pasado lo mismo con vuestro futuro. Habéis empollado años y años la idea de una España liberal y republicana, y os ha salido a imagen y semejanza de su padre, que es Franco. Lo vuestro periclitó⁴⁶.

Al fin yo soy la gallina muerta, desplumada, colgada en el mercado común. Uno de esos pollos colgados, desplumados que me horrorizaban cuando niño y que ya aparecen en mi *Fábula verde*. Mi idea era que la gallina ciega era España no por el juego, no por el cartón de Goya, sino por haber empollado huevos de otra especie⁴⁷.

Si, de acuerdo con Ángel Sainz y Silvia Monti, se puede interpretar *La vuelta 1964* como una suerte de ensayo general de un potencial regreso del autor a su tierra⁴⁸ –y conste que en 1965 el gobierno franquista le denegó a Aub el visado para volver a España por haber publicado, en México, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*– la vuelta real a la península, en 1969, le otorga autenticidad a esa España simulada en el drama, que se verá reflejada en las impresiones abrumadoras que habitan la *Gallina ciega*, sin ningún artificio literario. Y como el imaginario Rodrigo, el mismo Aub morirá en su nueva patria, en México, solo dos meses después del último y definitivo viaje a España en la primavera de 1972.

BIBLIOGRAFÍA

- Aub, Max (1985), *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, edición de Federico Álvarez, Madrid, Aguilar.
- Aub, Max (1994), *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*, edición de Javier Quiñones, Barcelona, Alba.

⁴⁶ (Aub 2002: 245).

⁴⁷ (Aub 2015: 401).

⁴⁸ (Monti 2002a: 33).

- Aub, Max (2000), *Sala de espera. Edición íntegra (1-30)*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- Aub, Max (2002), *Obras completas. Teatro breve*, edición de Silvia Monti, Valencia, Biblioteca valenciana, vol. VII B.
- Aub, Max (2006), *Obras completas. Teatro mayor*, edición de Manuel Aznar Soler et al., Valencia, Biblioteca valenciana, vol. VIII.
- Aub, Max (2015), *La gallina ciega. Diario español*, edición de Manuel Aznar Soler, Madrid, Visor.
- Aub, Max (2016), *Jusep Torres Campalans*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- Aznar Soler, Manuel (2006), *Estudio introductorio*, en Aub, Max, *Obras completas. Teatro mayor*, Valencia, Biblioteca valenciana, vol. VIII, pp. 13-55.
- Aznar Soler, Manuel (2012), *Historiografía y exilio teatral republicano de 1939, Iberoamericana*, 47, pp. 129-141.
- Borrás, Ángel (1975), *El teatro del exilio de Max Aub*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Breton, André (1996), *Antologia dello humour nero*, edición de Paola Dècina Lombardi, Torino, Einaudi.
- Doménech, Ricardo (2013), *El teatro del exilio*, Madrid, Cátedra.
- Doménech, Ricardo, Monleón, José (2010), *Entrevista con el exiliado Max Aub en Madrid, El correo de Euclides*, 5, pp. 188-194.
- Durán, Manuel (1996), *Humor, indignación: dos extremos en la obra de Max Aub*, en Cecilio Alonso Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto español*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, vol. I.
- Gómez Catón (2010), *Max Aub recuerda sus años vividos en España. "Yo soy un escritor español, pero ciudadano mejicano"*, *El correo de Euclides*, 5, pp. 142-145.
- Greco, Barbara (2017), *Contrafactualidad fantapolítica coral: "Imposible Sinaí" de Max Aub (1982)*, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 20, pp. 237-250.
- Greco, Barbara (2018a), *El "Luis Buñuel" de Max Aub: iconos de una época entre biografía y novela, entre literatura y cine*, *eHumanista/IVITRA*, 13, pp. 75-85.
- Greco, Barbara (2018b), *Max Aub: apocrifi e maschere letterarie*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Grillo, Maria Rosa ed. (2002), *La poetica del falso: Max Aub tra gioco e impegno*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Marra López, José (1963), *Narrativa española fuera de España. 1939-1961*, Madrid, Guadarrama.
- Monleón, José (1971), *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus.
- Monti, Silvia (1998), *Las vueltas de Max Aub*, en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, Sant Cugat del Vallès, Gexel, pp. 513-520.
- Monti, Silvia (2002a), *Estudio introductorio*, en Aub, Max, *Obras completas. Teatro breve*, Valencia, Biblioteca valenciana, vol. VII B, pp. 7-63.
- Monti, Silvia (2002b), *El falso a Teatro*, en Maria Rosa Grillo (ed.), *La poetica del falso: Max Aub tra gioco e impegno*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Oleza Simó, Juan (2005), *Max Aub entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo*, en Gabriel Rojo Leyva (ed.), *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México, pp. 15-36.
- Orazi, Veronica (1998), *Implicaciones biográfico-existenciales en el teatro de Max Aub: el tema del exilio en "Los trasterrados"*, en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, Sant Cugat del Vallès, Gexel, pp. 539-548.
- Pérez Bowie, José Antonio (2005), *La ficcionalización del discurso ensayístico. Sobre "Homenaje a Lázaro Valdés" de Max Aub*, en Gabriel Rojo Leyva (ed.), *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México.
- Rodríguez, Juan (2006), *Paralelo Buñuel-Aub*, en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, pp. 299-312.

Sainz, José Ángel (2003), *El retorno de Max Aub o la poética de un imposible*, CiberLetras, 10.
Soldevila, Ignacio (2006), *El encuentro de dos dramaturgos contemporáneos: Antonio Buero Vallejo y Max Aub*, en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, pp. 333-355.

BARBARA GRECO • PHD IN SPANISH LITERATURE FROM THE UNIVERSITY OF PISA (2013), Barbara Greco is Researcher in Spanish Literature at the University of Turin. Her research interests include modern and contemporary Literature, especially the study of falsification, humour and vanguard experimentations. She coedited three volumes about fantastic in Hispanic literature, published by Biblioteca Nueva in 2014; is author of the monographic studies *Max Aub: apocrifi e maschere letterarie* (Edizioni dell'Orso, 2018), *La musa bifronte di José Agustín Goytisolo* (Edizioni dell'Orso, 2015) and *L'umorismo parodico di E. Jardiel Poncela: i romanzi* (Edizioni dell'Orso, 2014) and wrote several articles about Cervantes, Galdós, Jardiel Poncela, Goytisolo, La fura del Baus, Aub and Merino.

E-MAIL • barbara.greco@unito.it

RICEZIONE DELLA SCENA TEATRALE SPAGNOLA SU RIVISTE TORINESI

Alex BORIO

ABSTRACT • The aim of my article is to analyse the Spanish theatrical heritage and its reception, through specialised periodicals, in Turin in the 1900s. Published since 1926, “Il Dramma” constitutes the most remarkable case in this regard. In tracing the editorial history of this journal, I will take into consideration the first Italian translations of Spanish plays, focusing on the selection of specific works. Initially the journal included only the translations of less known plays in Italy but then was enriched by textual and paratextual elements such as articles and bibliographies. Thus the ultimate purpose of this project is to reveal the history of the reception of Spanish theatre in the Turin context.

KEYWORDS • Spain; Turin; journal; translation; primacy.

1. “Il Dramma”

Il presente lavoro si focalizza sulla ricezione del teatro spagnolo da parte delle riviste teatrali torinesi. I dati esposti sono frutto di ricerche effettuate presso gli archivi teatrali locali cartacei e digitali (Archivio storico dell’Università degli Studi di Torino, Fondazione Teatro Regio di Torino, Teatro Stabile), le biblioteche pubbliche e private (Biblioteca del Dams, Biblioteca Nazionale Universitaria) e il Centro Studi Piero Gobetti. La storia della ricezione del teatro spagnolo sulle riviste torinesi del ’900, di fatto riconduce alla rivista “Il Dramma”, fondata nel dicembre 1925 da “Pitigrilli” (pseudonimo dello scrittore e aforista Dino Segre) e Lucio Ridenti (pseudonimo adottato dall’attore Ernesto Scialpi). Fino al n. 255 (aprile 1937) la rivista è pubblicata dall’editore Grandi Firme di Torino, sostituito a partire dal n. 256 (aprile 1937) dalla SET (Società editrice torinese).

La rivista è stata articolata in 6 “Serie”, adottando distinti sottotitoli. Dal n. 1 (dicembre 1925) al n. 428-430 (15 giugno-1 e 15 luglio 1944), appartenenti alla prima serie, “rivista mensile di commedie di grande successo”; dal n. 431-435 (1 agosto-1 ottobre 1944) al n. 444-446 (1 marzo- 6 aprile 1945) “Fuori Serie [Fascicoli ripudiati]”; dal n. 1 (15 novembre 1945) al n. 380-381 (maggio-giugno 1968), seconda serie, “quindicinale di commedie di grande interesse” e, dal n. 220 (gennaio 1955), nuovamente seconda serie, “mensile di commedie di grande interesse”; dal n. 1 (ottobre 1968) al n. 3-4 (marzo-aprile 1973), terza serie, “Teatro, letteratura, cinema, arte, musica, radio, tv”, trattando quindi

anche argomenti e media distinti dal teatro. La quarta e ultima serie comprende i numeri dal 5 (dicembre 1973) all' 11-12 (gennaio-febbraio 1983). Il primo numero non reca sottotitolo, mentre da quello successivo (gennaio 1974) viene adottato il seguente: "mensile di spettacolo". Dal n. 9-10 (novembre-dicembre 1982) il sottotitolo è: "Teatro & spettacolo".

Dal punto di vista della gestione editoriale, dal n. 155 (1952) la pubblicazione della rivista passa all'Industria Libreria Tipografica Editrice, sempre torinese, della quale Lucio Ridenti diventa anche Direttore editoriale. Dopo la sua scomparsa (nel 1973) la redazione si sdoppia in due sedi, aggiungendo alla storica sede di Torino quella nuova di Roma sotto la direzione di Maurizio Liverani che diventerà sua unica sede nel 1974. Dopo essere passata da vari editori (Romana Teatri fino al 1975, Cooperativa "Il Dramma", Cappelli di Bologna, cooperativa "Il Dramma" di Rivalta di Reggio Emilia), la rivista chiude definitivamente nel settembre 1983. Di fatto, quindi, il periodo "torinese" termina nel 1973¹.

"Il Dramma" si contraddistingue per una linea editoriale improntata alla divulgazione delle opere teatrali in traduzione integrale, a scapito degli approfondimenti critici (limitati inizialmente, quando presenti, a brevi introduzioni agli autori), e delle annotazioni cronachistiche, sporadiche e brevi. Si tratta dunque di un principio divulgativo "diretto", che offre al pubblico l'esperienza di lettura non mediata da "inquadranti contestuali", e che in larga misura promuove, almeno inizialmente, autori all'epoca forse non diffusamente conosciuti in Italia: in tal senso "Il Dramma" ha svolto una funzione "pionieristica", pubblicando per la prima volta la traduzione di opere teatrali spagnole. A testimonianza di un approccio apparentemente non rigoroso ma volto all'eccentricità e all'accumulo (ogni numero infatti annovera più testi teatrali tradotti), è significativa l'apertura di Pitigrilli sulla copertina del primo fascicolo: "Questo fascicolo è intitolato «DRAMMA», e per essere coerenti, cominciamo con una commedia comica. Il sottotitolo dice: fascicolo di commedie di «grande successo». Sempre per essere coerenti, invece di presentarci con una commedia che abbia avuto grande successo, pubblichiamo una commedia che non è ancora stata rappresentata"². In questo caso l'opera scelta è la commedia *Qui vi spiego io come imparo la mia parte* dell'attore inglese di teatro Dan Leno (il cui vero nome è George Galvin) (1860-1904). In realtà la rivista risulterà progressivamente strutturata ed equilibrata fra scelte editoriali prettamente "compilative" e "analitiche". Dunque, nonostante inizialmente si possa ritenere "«Il Dramma» [...] una rivista di scarsi contenuti critici e molto povera dal punto di vista dell'immagine [...] è invece importantissima per quanto riguarda la diffusione di testi teatrali, sia italiani che stranieri"³. Infatti, i contenuti risulteranno nel corso del tempo esaurienti e coesi sotto entrambe le prospettive, quantitativa e qualitativa.

¹ Per una visione esaustiva della storia della rivista rimando a:

<http://archivio.teatrostabiletorino.it/collections/occurrence/detail/643/>

² *Il Dramma*, anno 1, n. 1 (dicembre 1925), Torino, Le grandi firme, p. 3.

³ Lozano Miralles, Rafael (2005), *Le prime rappresentazioni di Federico García Lorca in Italia*, Bologna, Mediazioni, p. 3:

Anzitutto occorre considerare la tipologia di opere teatrali selezionate da “Il Dramma”. Fino al 1944⁴, in occasione dell’esordio di Federico García Lorca sui fascicoli della rivista, la pubblicazioni riguardano esclusivamente commedie. Tale scelta riflette la “dichiarazione d’intenti” di Pitigrilli apparsa sul primo numero⁵. Si tratta di una peculiarità sostanzialmente sistematica riscontrata per quanto riguarda tutti gli autori stranieri⁶, che conferisce a “Il Dramma” lo status di lettura scanzonata e gradevole, caratteristica distintiva che varierà in corrispondenza della già citata pubblicazione di Lorca. Tuttavia, come si vedrà nel capitolo del presente lavoro dedicato a tale autore, la variazione di registro selettivo sarà graduale e non radicale. Infatti dello stesso Lorca sono presenti sia tragedie sia commedie e farse⁷. Dunque, si può concludere che l’ampliamento del genere di testi teatrali sia commisurato al “processo evolutivo” della rivista che, come si vedrà in seguito nel corso della lettura del presente contributo, riguarderà anche altri aspetti delle politiche redazionali.

Specificamente per quanto riguarda i criteri di pubblicazione di traduzioni di autori spagnoli⁸, sono individuabili tre distinti blocchi di pubblicazioni, contraddistinti da peculiari linee editoriali.

2. Primo blocco

Nel primo blocco sono trattati diffusamente alcuni autori. È il caso dei fratelli Seraffín (1871-1938) e Joaquín (1873-1944) Álvarez Quintero, le cui commedie in traduzione italiana *Le nozze di Quinita. Commedia in tre atti* (*La boda de Quinita Flores*: rappresentato la prima volta al Teatro Barcelona di Barcellona l’8 luglio 1925; 1927⁹), *Senza parole* (*Sin palabras*: Teatro de la Comedia di Madrid, 24 maggio 1913; 1929), *Mattina di sole* (*Mañana de sol*: Teatro Lara di Madrid, 23 febbraio 1906; 1929. In questo caso l’opera è un sainete, ossia un componimento farsesco), *Quando l’amore brucia* (*La quema*: Teatro Español di Madrid, 28 aprile 1922, 1930), *Fiammellina* (*Sangre gorda*: Teatro

http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/images/stories/PDF_folder/document-pdf/2005/articoli2005/5%20lozano.pdf

⁴ L’approfondimento sulle opere specifiche viene trattato nei capitoli che seguono.

⁵ Cfr. n. 2.

⁶ Per una visione completa delle opere pubblicate in traduzione rimando al seguente link:

http://www.lfb.it/fff/teatro/test/d/dramma_a.htm

Benché le commedie siano presenti in numero preponderante, e nello specifico corrispondano alla totalità in riferimento alle opere spagnole, non mancano nell’elenco visionabile al link riportato alcuni drammi, quali quelli di Eugene O’Neill.

⁷ Cfr. a p. 10 del presente articolo il capitolo 4. “La tradizione lorchiana”.

⁸ Sulla rivista non sono presenti autori di ambito ibero-americano.

⁹ I riferimenti cronologici sono relativi alla prima rappresentazione e alla traduzione su “Il Dramma”. Relativamente a questo elenco: *Le nozze di Quinita* - anno 3, n. 28, 15 ottobre 1927, pp. 7-34; *Senza parole* - anno 5, n. 63, 1 aprile 1929, pp. 30-38; *Mattina di sole* - anno 5, n. 64, 15 aprile 1929, pp. 41-44; *Quando l’amore brucia* - anno 6, n. 89, 1 maggio 1930, pp. 30-35; *Fiammellina* - anno 7, n. 115, 1 giugno 1931, pp. 34-37; *Tamburo e sonaglio* - anno 7, n. 117, 1

Apolo di Madrid, 30 aprile 1909, 1931), *Tamburo e sonaglio* (*Tambor y Cascabel*: Teatro Reina Victoria di Madrid, 23 novembre 1927; 1931), *Il centenario* (*El centenario*: Teatro de la Comedia di Madrid, 16 dicembre 1909; 1931), *La bella Lucerito* (*La bella Lucerito*: Teatro Apolo di Madrid, 10 aprile 1907, 1933), *Rosa e Rosina* (*Rosa y Rosita*: Teatro de la Princesa di Madrid, 30 aprile 1911, 1933), *Cuore alla mano* (*El corazón en la mano*: Teatro Español di Madrid, 12 aprile 1919, 1933), *Il pittore di ventagli* (*Noviazgo, boda y divorcio*: Teatro Lara di Madrid, 23 maggio 1931, 1933) e *Il fiore nel libro* (*La flor en el libro*: Teatro Novedades di Barcellona, 17 settembre 1920, 1934) appaiono sulla rivista a cadenza annuale (eccetto l'anno 1932) dal 1927 al 1934.

Esclusa la commedia *Il centenario*, portata in scena da Ermete Novelli nel 1913 a Roma, nella traduzione di Franco Liberati, le altre commedie sono pubblicate in versione italiana per la prima volta da "Il Dramma". Il traduttore è Gilberto Beccari, il quale collabora con Clemenza Vincesvini relativamente alla traduzione di *Quando l'amore brucia*. *Tamburo e Sonaglio* è stato invece tradotto da Angelo Norsa.

I Quintero rappresentano il caso, contestualmente al primo periodo considerato in relazione a "Il Dramma", di autori non ancora solidamente affermati sulle scene teatrali nostrane ma apprezzati e conosciuti. In tal senso si legga il seguente estratto, che riassume la situazione relativa alla ricezione in Italia delle opere teatrali spagnole a partire da 1927: "En las historias del teatro (como la de Ruberti) y en las revistas de teatro más importantes (*Comoedia*, *Il Dramma*, *Scenário*¹⁰) bastante espacio se dedicaba a Benavente, a los hermanos Quintero, tal vez a Pemán, pero poquísimo a Valle"¹¹. La citazione attesta anzitutto l'importanza de "Il Dramma" quale veicolo divulgatore di opere al tempo non particolarmente diffuse, nonché l'attenzione che suddetta rivista riserva allo scenario teatrale spagnolo. Inoltre vengono citati gli unici autori ai quali "Il Dramma" riserverà un approfondimento preliminare al testo dell'opera pubblicata, come si vedrà nel prossimo sottocapitolo.

Gilberto Beccari si occuperà di volgere in italiano la quasi totalità delle "esclusive" della rivista torinese. Tali esclusive sono: *Il boia di Siviglia* (anno 2, n. 2, 1 gennaio 1926, pp. 6-35) e *I milioni dello zio Peteroff* (anno 8, n. 145, 1 settembre 1932, pp. 4-31, preceduto da una breve sinossi) di Enrique García Álvarez (1873-1931) e Pedro Muñoz Seca

luglio 1931, pp. 4-29; *Il centenario* – anno 7, n. 121, 1 settembre 1931; *La bella Lucerito* – anno 9, n. 154, 15 gennaio 1933, pp. 35-37; *Rosa e Rosina* - anno 9, n. 157, 1 marzo 1933, pp. 40-44; *Il pittore di ventagli* – anno 9, n. 172, 15 ottobre 1933, pp. 38-41; *Il fiore nel libro* - anno 10, n. 177, 1 gennaio 1934, pp. 37-41. Nel prosieguo dell'articolo, per praticità e chiarezza espositiva, verranno riportati estesi nel corpo del testo.

¹⁰ "Comoedia" e "Scenário", assieme a "Il Dramma", sono le riviste a tema teatrale più autorevoli. "Comoedia" nasce a Milano nel 1919 e cessa nel dicembre 1934, fondendosi poi nel 1935 con "Scenário". Le altre riviste di prestigio sono "Scena illustrata", fondata a Firenze nel 1884 e "cessata" nel 2005 quando la sede principale era stata trasferita a Milano, e "Sipario", nata a Milano nel 1946 e tuttora attiva.

¹¹ Cattaneo, Mariateresa (2000), *Italia en Valle-Inclán*, in *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, 191, pp. 179-196.

(1879-1936) (*El verdugo de Sevilla* e *El ultimo bravo: juguete cómico en tres actos*, rispettivamente apparse per la prima volte sulle scene teatrali spagnole al Teatro de la Comedia di Madrid il 31 gennaio 1918 e il 21 ottobre 1918); *Giulietta compra un figlio* (anno 3, n. 21, 1 luglio 1927, pp. 6-30) di Honorio Maura Gamazo (1886-1936) e Gregorio Martínez Sierra (1881-1947) (*Julieta compra un hijo*, Teatro Reina Victoria di Madrid 1927); *Luna di miele* (anno 5, n. 66, 15 maggio 1929, pp. 39-44) di Víctor Gabirondo (1884-1939) e Ezequiel Endériz (*Luna de miel*, Teatro Romea di Murcia, 14 febbraio 1923); *L'innamorato*, *Dobbiamo essere felici* e *Noi tre* di Gregorio Martínez Sierra (*El Sapo enamorado* e *Seamos felices*, Teatro de Eslava di Madrid 2 dicembre 1916 e Teatro Solís di Montevideo il 10 novembre 1929; entrambi 1930 – anno 6, n. 57, 1 aprile pp. 35-39 e anno 4, n. 94, 15 luglio, pp. 4-33, mentre *Triángulo*, rappresentato al Teatro Barcelona di Barcellona il 21 novembre 1929 appare nel 1931 – anno 7, n. 107, 1 febbraio, pp. 4-32); *Il cameriere di Don Giovanni* e *La Señora Ama* (anno 5, n. 63, 1 aprile 1929, pp. 41-43 e anno 8, n. 137, 1 maggio 1932, pp. 6-34) di Jacinto Benavente (1866-1954) (*El criado de don Juan*, Teatro Español di Madrid, 29 marzo 1911; *Señora Ama*, Teatro de la Princesa di Madrid, 22 febbraio 1908); *Le corna di Don Friolera* (anno 17, n. 347, 1 febbraio 1941, pp. 7-24) di Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) (*Los cuernos de Don Friolera*, 1926 nel “Mirlo Blanco”¹² a Madrid); *L'Indemoniata* (anno 17, n. 363, 1 ottobre 1941, pp. 38-39) di Lope de Vega (*La endemoniada*, 12° “intermezzo” presente in *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa, dirigidas a don Gabriel de Nao*, 1609); e infine *Madre Alegria* (anno 18, n. 382, 15 luglio 1942, pp. 7-28) di Luis Fernández de Sevilla (1888-1974) y Rafael Sepúlveda (*Madre Alegría*, Teatro Romea di Madrid, 2 febbraio 1934).

Invece, le traduzioni delle seguenti opere non sono state firmate unicamente da Beccari. Infatti, *Quando l'amore brucia* (1930), è stato tradotto da Beccari in collaborazione con Clemenza Vincesvinci; il già citato *Tamburo e sonaglio* (1930) da Angelo Norsa; *Luna di miele* (1929) da Amilcare Quarra; *Le corna di Don Friolera* (1941)

¹² Il “Mirlo Blanco” è il nome assegnato al teatro da camera nato a Madrid nel 1926 e sito nella residenza di Ricardo Baroja e sua moglie Carmen Monné. Il teatro fu estremamente significativo dal punto di vista sociale oltre a quello artistico, poiché è stato vettore di aggregazione culturale e diffusione di nuove voci. Cfr. la citazione seguente, tratta da: Hormigón, Juan Antonio (1972), *Del “Mirlo Blanco” a los teatros independientes*, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 349, pp. 349-355:

Cuando en 1926 hace su aparición «El Mirlo Blanco», asistimos a la transformación del teatro privado y palaciego del xix – descrito por Galdós en *La Corte de Carlos IV*- en teatro experimental. «El Mirlo Blanco», cuyo escenario ocupaba un rincón del comedor de la casa de los Baroja, regentado por doña Carmen Monné de Baroja, reunió a un grupo de hombres de letras, músicos y pintores en improvisada compañía que interpretó para un público de élite los textos más arriesgados de la literatura dramática nacional y extranjera. Mitad teatro íntimo -como lo hiciera en Barcelona AdriáGual- mitad experimental, en este pequeño escenario vieron la luz obras de Ricardo y Pío Baroja, Cipriano Rivas Cheriff, Claudio de la Torre, Eduardo Villaseñor y del gran dramaturgo de nuestro siglo, Valle-Inclán.

“ridotto” da Anton Giulio Bragaglia; *L'Indemoniata* (1941), tradotto da Giovanni Marcellini e infine *Madre Allegría* (1942), che Beccari traduce con Quarra, col quale aveva precedentemente collaborato alla traduzione de *I milioni dello zio Peteroff*, il testo teatrale di cui “un certo Amilcare Quarra ha i diritti per l'Italia [...], che Eduardo ha riversato pari pari nella sua *L'ultimo bottone*”¹³. Tale fonte è riconosciuta anche da Antonella Ottai, la quale in riferimento all'opera di Eduardo scrive che si tratta di: “un testo che Eduardo aveva ricavato da *I milioni dello zio Peteroff*, di Muñoz Seca nel 1932 e che aveva funzionato così bene da spingere l'autore a prolungarne le avventure e a scriverne il seguito, *Tre mesi dopo* (1934). Lo stesso Peppino, in seguito, ne scrive il terzo episodio, intitolato *Una notte di fortuna*”¹⁴.

La funzione di modello ispiratore che ha esercitato *I milioni dello zio Peteroff* può essere il motivo determinante la scelta di far precedere su “Il Dramma” la commedia di García Álvarez da una breve introduzione. “Come mostrato nella figura 1”:



Figura 1: *I milioni dello zio Peteroff*.

¹³ Giannusso, Maurizio (2009), *Vita di Eduardo*, Roma, Minimum Fax, p. 54.

¹⁴ Ottai, Antonella (2000), *Eduardo. L'arte del teatro in televisione*, Roma, RAI ERI, p. 20.

L'ultimo bottone è stato rappresentato la prima volta a Napoli al Teatro Kursaal il 16 gennaio 1932, quindi precedente alla pubblicazione dell'opera di García Álvarez su "Il Dramma". Si può ipotizzare tuttavia che l'introduzione a quest'ultima, in quanto caso sporadico da contempore assieme ai tre che verranno illustrati nel successivo sottocapitolo, sia dovuta a o quantomeno ispirata da tale circostanza.

Si tratta però appunto di un'ipotesi, in quanto nell'introduzione non sono presenti riferimenti al testo di Eduardo. Sono invece esposte considerazioni riguardanti l'interpretazione della commedia da parte di Aristide Baghetti e la ricezione da parte del pubblico.

Le traduzioni delle due ultime commedie spagnole citate verranno in seguito ripubblicate dall'editore milanese Ancora rispettivamente nel 1947 e 1946, ma al "Dramma" spetta il primato della loro prima traduzione in italiano, così come per tutte le opere menzionate per le quali, in alcuni casi, si registra un'assoluta tempestività. Per esempio, *Giulietta compra un figlio* viene rappresentata in Spagna nel 1926 e già l'anno successivo (luglio 1927) "Il Dramma" ne pubblica la traduzione (che sarà ripubblicata da Nemi nel 1933); *Le nozze di Quinita* (1925 in Spagna, 1927 "Il Dramma"); *Dobbiamo esser felici* (1929 in Uruguay, 1930 "Il Dramma").

Questo primo blocco di traduzioni copre l'arco cronologico da gennaio 1926 (pubblicazione del *Il boia di Siviglia*) al 1942 (*Madre Allegria*) e palesa originalità in fase di scelta delle opere da pubblicare, continuità ed elevata frequenza nella pubblicazione e la già anticipata carenza di apparati critici. Infatti, fra il 1930 e il 1940 sono presenti soltanto 2 approfondimenti non relativi a opere pubblicate sulla rivista: *Biglietto circolare nei teatri europei: Madrid*, riflessione di Luigi Olivero sul ritorno al teatro classico sui palcoscenici spagnoli (anno 9, n. 157, 1 marzo 1933, pp. 45-46) e *Teatro della Spagna nazionale*, articolo di Luigi Olivero sull'attrice Tina Gascó (nome d'arte di Vicenta María Gascó Cortés) e Antonio Quintero, commediografo dell'"ottimismo" (anno 15, n. 301, 1 marzo 1939, pp. 27-29).

2.1. Prime introduzioni

Illustrato nel paragrafo precedente il caso rappresentato da *I milioni dello zio Peteroff* di García Álvarez, si registra invece quale primo esempio di abbozzo di approfondimento critico in tal senso *Le nozze di Quinita* dei Quintero. Infatti tale commedia viene preceduta da una scheda biografica redatta in forma aneddotica, evitando il "rigore cronachistico". Si tratta di un racconto biografico che, apparentemente, intende intrattenere il lettore creando empatia e cercando di produrre piacevolezza nella lettura. "Come mostrato nella figura 2".



“Figura 2: I fratelli Quintero”.

Il secondo approfondimento è relativo a *La Señora Ama* di Benavente, pubblicata col titolo *La Señora Ama, commedia in tre atti* (*Señora ama* 1908, p. 6) tradotta da Gilberto Beccari per “Il Dramma” (anno 8, n. 137, maggio 1932). Tale opera è preceduta da una breve sinossi e dall’indicazione relativa alla messa in scena. La descrizione della commedia è dettagliata, e reca in conclusione un breve accenno alle peculiarità stilistiche dell’opera, paragonandone il trattamento dei personaggi a quelli delle commedie dei Quintero (che dunque si confermano autori “ricorrenti” su “Il Dramma”). “Come mostrato nella figura 3”.

LA SEÑORA AMA

**COMEDIA IN TRE ATTI DI
GIACINTO BENAVENTE**
(TRADUZIONE DI GILBERTO BECCARI)

**Rappresentata con grande successo dalla
Compagnia diretta da Dario Niccodemi**

«La señora ama» vuol dire «La signora padrona»; ma può voler dire anche «La signora ama». Questo gioco di parole viene molto a proposito trattandosi d'una bella figura di sposa paesana (Domenica) che il Benavente ci offre al centro della sua commedia. Domenica è innamorata del suo baldo e incorreggibile Feliciano, affezionato alla moglie ma fortunatissimo corteggiatore d'innumerabili altre ragazze, che tutte gli corrono dietro, o per lo meno gli danno ascolto. E non soltanto ascolto, ma anche figliuoli: solo Domenica, la sposa, non gliene dà. Questo carattere è nuovo sulle scene, ed è merito del poeta d'averlo osservato e reso, con tocchi graziosi, nei primi due atti della commedia; ma ha un fondo umanissimo, e chi l'ha visto conosce il cuore femminile. Tutto sommato la gelosia della donna innamorata è, normalmente, altra cosa dalla nostra cupa gelosia di maschi. La nostra ha la sua radice in uno spasimo fisico, per il quale l'amante tradito, anche se per virtù o per altri motivi arriva a perdonare, non può mai giungere a dimenticare il tradimento. Quella della donna invece, normalmente, non è un risentimento fisico, ma spirituale: il tradimento offende nella donna principalmente la dignità, l'orgoglio, la vanità; se ella è nobile, e si convince che l'infedeltà fisica non ebbe grande importanza morale, la donna può anche dimenticare: può addirittura giungere allo strano sentimento di Domenica. Tutto questo si svolge attraverso una serie di quadri felici, popolati di persone vive, tolte di peso dal piccolo ambiente paesano: vive, e cioè tutt'altre da quelle della graziosa ma spesso oleografica maniera dei buoni Quintero.



**GRANDE
REPERTORIO**

Questa commedia è la
settima della serie

6

“Figura 3 La Señora Ama”

La Señora Ama sarà pubblicata da UTET nel 1969, col titolo *Signora padrona*, inclusa nel volume *Opere di Jacinto Benavente*, nella traduzione di Piero Raimondi. La prima pubblicazione in volume risale al 1957, presso l'editore romano Casini, che pubblica a cura e traduzione di Antonio Gasparetti il volume *Teatro scelto di Jacinto Benavente*, in

cui la commedia di Benavente appare con il titolo *La signora padrona*. Il *Dramma* detiene dunque il primato.

Ramón María Valle-Inclán rappresenta il terzo e ultimo caso, relativamente al primo blocco di traduzioni, di autore il cui testo teatrale, in questo caso *Le corna di Don Friolera*, è introdotto da una presentazione.

Tale approfondimento, a firma di Carlo Boselli, rappresenta un progresso nell'elaborazione critica dell'argomento trattato. L'autore è infatti considerato in un quadro culturale ampio, in cui si traccia un profilo artistico storico comparativo, principalmente riportando rilievi di natura stilistica e dedicando attenzione alla ricezione delle opere sia romanzesche sia teatrali di Valle-Inclán.

Boselli, non focalizzandosi sulla commedia che segue tale articolo, bensì inquadrandola nel panorama "artistico" che caratterizza l'autore, offre un contributo critico descrittivamente rigoroso ed esauriente dal punto di vista informativo, sancendo un progresso in tal senso rispetto ai due che l'hanno preceduto.

"Come mostrato nella figura 4".

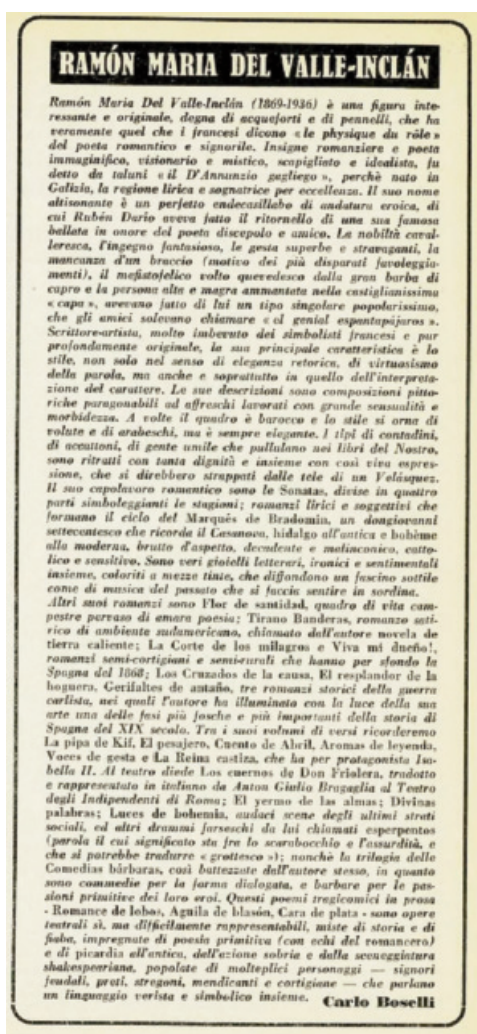


Figura 4: Ramón Maria del Valle-Inclán

La riduzione di tale opera è stata realizzata da Anton Giulio Bragaglia in occasione della rappresentazione andata in scena nel 1934 al Teatro degli Indipendenti di Roma. Tale riduzione sarà pubblicata per la prima volta in Italia da "Il Dramma". L'unica altra traduzione italiana della commedia è pubblicata dalla casa editrice romana Bulzoni nel 2000, nell'ambito della raccolta *Eroi del martedì grasso*, a cura e traduzione di Elisa Aliprandini.

Seguirà una serie di tre numeri (gennaio, maggio e aprile 1943) che segnerà una parziale ma significativa inversione di tendenza rispetto ai criteri editoriali adottati in precedenza, che conferiranno ai fascicoli maggiore solidità dal punto di vista sia documentativo sia critico.

Infatti dal 1943 vengono pubblicate prevalentemente opere di autori solidamente "consacrati", o quantomeno che stessero vivendo un processo di evidente affermazione, a livello internazionale e non più unicamente prime traduzioni, alternanza frequente fra i traduttori e maggiore propensione all'approfondimento critico: "Il Dramma" propone dunque contenuti più vari e omogenei, non più prevalentemente "illustrativi".

3. Secondo blocco

Dal 1943 al 1973 vengono pubblicate le traduzioni di 15 opere e 11 articoli di approfondimento, equilibrando come anticipato la proposta editoriale ai lettori in termini di completezza: apparati informativi e testi teatrali sono presenti in proporzione praticamente equa. Si evince pertanto un approccio più sistematico e poliedrico al sistema "teatro", che da una prospettiva "descrittiva" è diventato oggetto di analisi comparative e maggiormente strutturato in contesti culturali e sociali criticamente delineati.

Nel 1943 appaiono sulla rivista 4 traduzioni: *Don Gil dalle calze verdi* di Tirso de Molina (1579-1648), ridotta da Alessandro Brissoni; *Una data eccezionale* di Carles Soldevila, nella traduzione di Giuseppe Ravegnani; *Il cappello a tre punte* di Pedro Alarcón (1833-1891), ridotta da Mario Landi e *Nozze di sangue* di Federico García Lorca (1898-1936). In questi casi, come anticipato in conclusione del precedente sottocapitolo, non si tratta di prime traduzioni.

Relativamente a Tirso de Molina, su "Il Dramma" (anno 9, nn. 393-394, 1-15 gennaio 1943, pp. 67-82) *Don Gil dalle calze verdi, commedia in tre giornate (Don Gil de las calzas verdes)*, rappresentata al Teatro Mesón de la Fruta a Toledo nel luglio 1615) è preceduto da una brevissima nota comparativa fra l'autore e Calderón e Lope de Vega.

Tale documento non è né un'anteprima né un'esclusiva. Infatti, per la collana UTET "I grandi scrittori stranieri", Gherardo Marrone aveva già tradotto Tirso de Molina. Precisamente nel 1933, e si tratta della prima traduzione italiana, ristampata in seguito nel 1947, è proposto il volume *Teatro (Don Gil dalle calze verdi. Il timido a corte)*, poi nuovamente ristampato nel 1984 nel volume ampliato *Teatro (Il timido a corte. Don Gil dalle calze verdi. Il seduttore di Siviglia e convitato di pietra)*, con introduzione di Giulia Poggi. Per quanto riguarda *Una data eccezionale (Civiltzats, tanmateix! – anno 19, n. 402-403, 15 maggio-1 giugno, pp. 79-82)*, rappresentata al Teatre Català Romea di Barcellona il 18 dicembre 1922, si tratta della prima traduzione italiana già usata per la rappresentazione svoltasi al Teatro degli Indipendenti a Roma nel 1925.

Relativamente a *Il cappello a tre punte* (*El sombrero de los tres picos*), pubblicato nel 1874, occorre premettere che non è considerato unanimemente opera teatrale, piuttosto un romanzo¹⁵. Su il “Dramma” (anno 19, n. 399, 1 aprile 1943, pp. 35-42) ne verrà pubblicata la riduzione in un unico atto, mentre l’opera integrale verrà ristampata nel 1944 e riedita da Einaudi, a cura di Camillo Berra e Flaviarosa Nicoletti Rossini, nella traduzione di quest’ultima, nel 1961 e nel 1971 col titolo *Il cappello a tre punte: Novelle scelte*. Nel 1981 appare l’ultima ristampa: *Il cappello a tre punte e altri racconti*, “I grandi scrittori”, introduzione di Flaviarosa Nicoletti Rossini e traduzione di Camillo Berra e Flaviarosa Nicoletti Rossini. Per risalire a una prima teatrale dell’opera occorre citare il balletto (che reca quale titolo lo stesso del romanzo) del compositore spagnolo Manuel de Falla, andato in scena il 22 luglio 1919 all’Alhambra Theatre di Londra.

Per quanto riguarda invece la tragedia di García Lorca (*Bodas de sangre*, Teatro Infanta Beatriz di Madrid, 8 marzo 1933), su “Il Dramma” (anno 19, nn. 410-411, 15 settembre-1 ottobre 1943, pp. 29-44) è preceduta da una breve nota bio-bibliografica e pubblicata col titolo *Nozze di sangue. Tragedia in sette atti e tre quadri*. In Italia l’opera fu portata in scena per la prima volta a Roma il 4 maggio 1939 al Teatro delle Arti per la regia di Anton Giulio Bragaglia, e quella pubblicata sul “Dramma” è la traduzione che Giovanni Valentini effettuò per la rappresentazione di *Nozze di sangue* tenutasi nel 1939 al Teatro Valle di Roma, per la regia nuovamente di Anton Giulio Bragaglia. La prima edizione pubblicata è per Bompiani, Milano, 1942, tradotta e curata da Elio Vittorini. Per Einaudi verrà in seguito tradotta da Vittorio Bodini nel 1952. Lorca verrà trattato approfonditamente dalla rivista in un numero a lui dedicato, di poco posteriore a questo.

Nello stesso anno, sul numero di maggio de “Il Dramma”, viene pubblicato a firma di Melchor Fernández Almagro l’articolo di approfondimento *Autori nella Spagna di ieri e di oggi* (anno 19, n. 401, 1 maggio 1943, pp. 40-42). In tal senso si constata di fatto un’effettiva prosecuzione ed evoluzione dell’approccio “informativo” inaugurato dagli articoli *Biglietto circolare nei teatri europei: Madrid e Teatro della Spagna nazionale* e dall’introduzione a *Le corna di Don Friolera* di Valle-Inclán. *Autori nella Spagna di ieri e di oggi* consiste in un’ampia e articolata panoramica sulla cultura letteraria spagnola, offrendo un excursus cronologico dettagliato e puntuale.

Si tratta infatti di una rassegna critico-storica esauriente ed esaustiva, redatta con rigore storico e contemplante abbondanti riferimenti a opere e alle relative tipologie, dedicando attenzione all’evoluzione della scena teatrale spagnola. Adottando quale focus l’assunto che gli autori spagnoli più noti nel 1943 siano sostanzialmente gli stessi che dominano le scene da trent’anni, Fernández Almagro estende il discorso al ruolo che riveste la libertà di espressione, filtrata attraverso la lente dell’impegno letterario-sociale e della ricezione presso pubblico e critica. In tal senso sono emblematici i lunghi elenchi

¹⁵ In tal senso Masolino D’Amico si riferisce a tale opera definendola “commedia di Alarcón”. Cfr. *La commedia all’italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 37.

di nomi e titoli che risultano integrati discorsivamente in maniera omogenea a un corpo testuale strutturato secondo una prassi scritturale volta alla compattezza, sia espositiva sia documentale e analitica.

“Come mostrato nella figura 5”.

Si merita di soffrire, ecco tutto quel che posso dire. E ti dirò cosa penso; penso che la tua Elena non è migliore di una sguadrina qualsiasi, ecco cosa penso (*Un lamento soffocato viene dalla stanza vicina*) Ti sei tagliato di nuovo? Ti sta bene. (*Si alza e si toglie il grembiule*) Beh, io devo scappare. (*Di cattivo umore*) Bella vita che faccio! Non voglio più sopportare il tuo non far nulla da mattina a sera. (*Qualcosa colpisce il suo orecchio, essa si interrompe e ascolta attentamente*) Ecco! Hai rovesciato l'acqua su ogni cosa. Non dirmi che non l'hai rovesciata. Sento benissimo che gocciola sul pavimento. (*Una vaga impressione di spavento appare sulla sua faccia*) Alfredo! Perché non rispondi?

(*Si muove lentamente verso la stanza. Si sente il rumore di una sedia rovesciata e qualcosa cade pesantemente sul pavimento. Ella sta ferma, tremante per il terrore*) — Alfredo! Alfredo! Rispondimi! Dove hai battuto? Sei sempre ubriaco? (*Incapace di sopportare la tensione un secondo di più si precipita alla porta della camera da letto*) Alfredo!

(*Rimane inchiodata sulla soglia, guardando in basso, sul pavimento della stanza interna, trasfigurata dall'orrore. Poi grida selvaggiamente e corre all'altra porta, leva il palchetto, la spalanca, e corre nell'andito esterno gridando come una pazza*).

FINE DEL DRAMMA

Dalle due ultime lettere di

Luigi Antonelli

ho scritto una lettera con molto
(L'amore deve nascere) per
interpretare l'incanto.

spedisco il copione dell'Amore deve nascere". E' una commedia fresca giovane lirica e commovente. Almeno a me pare.

La commedia come vedrai tu stesso è fatta con una tecnica speciale. Ogni atto si chiude con una scena d'amore, ma solo all'ultimo si produce l'incanto.

E siccome il pubblico lo sa, è un impegno che l'autore assume con gli spettatori sotto i cui occhi poi l'incanto si effettua. E' un gioco lieve lieve che va eseguito con elementi giovanissimi.

Sigi

Nel fascicolo doppio del 1° giugno
L'AMORE DEVE NASCERE
Commedia in tre atti di **LUIGI ANTONELLI**

AUTORI

NELLA SPAGNA DI IERI E DI OGGI

★ Potremmo parlare, semplicemente, del teatro spagnolo di oggi, senza tener conto di quello di ieri perché, qualunque siano le sue qualità, è innegabile che esiste e si definisce da se stesso. Ma, come renderci perfettamente conto del suo significato estetico e storico; come collocarlo e vagliarlo senza tener conto di determinati precedenti che lo pregiudicano un poco? Il teatro spagnolo attuale non ha ancora preso il posto che indiscutibilmente gli spetta, in quest'ora trascendentale di rivoluzioni nazionali e rinnovamento universale. Il teatro cammina ancora un po' indeciso, legato a vecchie formule; tanto vecchie che lo erano già quando la Spagna si sollevò, ansiosa di rinascere contro il marxismo repubblicano. Come non devono esserlo nell'ora attuale, in cui l'atmosfera sociale, il pubblico, le preoccupazioni in genere sono radicalmente diverse da quelle del 1936?

Gli autori più noti del teatro spagnolo di oggi continuano ad essere gli stessi di cinque, dieci, venti, trenta anni fa, salvo pochissimi nuovi elementi. Ma diciamo subito che nessuno di quelli fece causa comune con la sleale Repubblica. Tutti si dichiararono a favore della Spagna di Franco e sotto la sua bandiera vivono e lavorano. Se manca il più popolare di tutti, Muñoz Seca, è perché morì assassinato dai rossi. E se Jacinto Benavente, carico di gloria, sembrò per un momento rimanere fedele al governo di Valencia, più tardi, con particolare impegno, ha cercato di spiegare il suo caso e ha convinto il pubblico che sempre lo acclama. Due opere, rappresentate per la prima volta nell'ultima stagione, sono un atto di fede dell'autore famoso de *Los intereses creados*. Una è la commedia *Lo increíble*, di carattere filosofico; l'altra *Aves y Pajaros* è una chiara satira politica. Ambedue testimoniano la continuità nell'ispirazione di un autore che cominciò a scrivere nientemeno che cinquanta anni fa. Persino i denigratori di Benavente non hanno potuto negare l'abbondanza e la varietà della sua produzione. Ramon Pérez de Ayala che tanto si distinse, a suo tempo, come studioso di Benavente, non ha potuto fare a meno di riconoscere che egli aveva affrontato tutti i generi letterari: « il monologo (*Cuento in moral*) e il dialogo, il pezzo comico (*No fumadores*); la farsa (*Todos somos unos*); la commedia borghese (*Al natural*); la commedia aristocratica (*Gente conocida*); il teatro infantile e fantastico (*El Principe que toda lo aprendió en los libros*); la commedia rustica (*Señora Ana*); il dramma razzapricciante (*Los ojos de los muertos*); il dramma simbolico (*Sacrificios*); il dramma poliziesco (*La malquerida*); la commedia morale alla maniera di Egular (*El collar de estrellas, Campo de Armáño*) ed infine un nuovo genere che chiameremo la commedia patriottica (*La ciudad alegre y confiada*)... ». Così parlava Ayala circa venti anni fa; da allora ad oggi Benavente ha arricchito sempre più i molteplici aspetti del suo teatro. E continua nel suo lavoro, nonostante la stanchezza del lungo cammino. Per renderci conto delle lunghe tappe percorse, pensiamo al punto di partenza. Muore il secolo XIX, si spegne con Echegaray l'ultima favilla del romanticismo; Galdós non porta a termine le sorti del rinnovamento scenico tentato col suo grande dramma *Realidad*; la commedia regionale alla maniera di Moratin o di Bretón de los Herreros languisce con Enrique Gaspar o devia verso la commedia gioiosa con

“Figura 5: Autori nella Spagna di ieri e di oggi”.

L'anno successivo la Spagna appare nel numero di marzo-giugno (anno 20, nn. 421-

422-423-424-425-426-427, dal 10 marzo al 10 giugno 1944, pp. 91-104) con quattro traduzioni. La prima è *Il sí delle fanciulle, commedia in tre atti* di Fernando de Moratín (1760-1828) (*El sí de las niñas* Teatro de la Cruz a Madrid, 24 gennaio 1806), preceduta da una nota bio-bibliografica e tradotto da Giovanni Valentini. Relativamente a Moratín, tale autore è stato in seguito annoverato da Utet nella collana “Nuova Biblioteca Popolare”, precisamente nell’ambito della selezione di opere teatrali in 8 volumi *Teatro scelto spagnolo antico e moderno. Raccolta dei migliori drammi, commedie e tragedie, nella versione italiana di Giovanni La Cecilia con discorsi preliminari di Angelo Brofferio, Stefano Arago e Leandro Moratín. (1857-1859)* pubblicata dal 1957 al 1959. *Il sí delle fanciulle* è compreso nell’VIII Volume (1959).

Precedentemente Utet ha pubblicato nel 1940 nella stessa collana un volume curato da Camillo Berra, che si occupa anche della traduzione, che le commedie *Il «si» delle ragazze* e *La santocchia*. La prima traduzione italiana è, nel 1830, a firma di D. E. Govean per lo stampatore milanese Placido Maria Viasai.

La seconda traduzione è *Il signor Pigmaliione* di Jacinto Grau (anno 20, nn. 428-429-430, 15 giugno e 15 luglio, pp. 31-51).

Il titolo originale è *El Señor de Pigmalión*, rappresentato il 14 febbraio 1923 a Parigi e pubblicato su “Il Dramma” nella prima traduzione italiana di Gilberto Beccari e Giulio De Medici. Lo stesso anno segna il ritorno dei Fratelli Quintero sulle pagine de “Il Dramma” in qualità di oggetto di approfondimento (n. 431-432-433-434-435, anno 20, 1 agosto-1 ottobre 1944, p. 34). La nuova “veste editoriale” dei Quintero è un’ulteriore testimonianza di evoluzione della prospettiva critica della rivista. “Come mostrato nella figura 6”.



“Figura 6: Gli indivisibili”

L'exkursus storico sulla fortuna dei Quintero è spiccatamente significativa non soltanto in quanto attesta ulteriormente la rinnovata politica redazionale, ma rappresenta idealmente la chiusura circolare del secondo blocco, inaugurato di fatto dalla scheda biografica dedicata ai Quintero presente sul numero 25 di ottobre 1927, e concluso con un approfondimento di analogo oggetto ma dall'articolazione più ampia e dal differente focus.

Il periodo compreso fra il 1943 e 1947 è soprattutto quello in cui "Il Dramma": "assume un ruolo importante per quanto riguarda la traduzione delle opere di Lorca, alcuni primi sostanziali interventi critici e la rappresentazione del suo teatro in Italia"¹⁶.

4. La tradizione lorchiana

Tale tradizione inizia nel 1943 con *Nozze di sangue*, e acquisisce sostanza critica e continuità a partire dal numero di maggio 1946¹⁷ (n. 22, nuova serie, nn. 12-13, 1 e 15 maggio 1946). Infatti, tale fascicolo de "Il Dramma" è interamente dedicato a Federico García Lorca. Vengono pubblicati tre articoli di approfondimento (*Poesia in Versi di Federico García Lorca* di Elio Vittorini, seguito da: "un documentatissimo (per l'epoca) saggio bio-bibliografico"¹⁸ a cura di Bernardo Linguasco, entrambi a pp. 10-11; *Caricatura lirica di García Lorca* di Juan Ramón Jiménez, p. 11; *Incontro con García Lorca* di Silvio D'Amico, pp. 12-13 e infine *Mariana Pineda "grido di libertà". Intenzione e spirito del regista Sylvain Dhomme*, p. 14) e quattro traduzioni: *Mariana Pineda*, pp. 15-34 (*Mariana Pineda*, Teatro Goya di Barcellona, 24 giugno 1927) e *La zapatera prodigiosa*, pp. 37-52 (*La zapatera prodigiosa*, Teatro Avenida di Buenos Aires, 24 dicembre 1930) nelle traduzioni di Linguasco; *Amore di Don Perlimplin con Belisa nel suo giardino*, pp. 53-60 (*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Teatro Español di Madrid, 5 aprile 1933) e *Quadretto di Don Cristobal. Farsa per marionette*, pp. 63-67 (*El retablillo de Don Cristóbal*, Teatro La Zarzuela di Madrid, 1937) tradotta da Dimma Chirone.

A p. 67, immediatamente successiva alla conclusione dell'ultima commedia citata, appare la seguente nota: "La proprietà delle commedie di Federico García Lorca, pubblicate in questo fascicolo (*Mariana Pineda*; *La zapatera prodigiosa*; *Amore di Don Perlimplin con Belisa nel suo giardino*; *Quartetto di Don Cristóbal*) appartiene ai rispettivi traduttori. Di ognuna di esse è vietata la rappresentazione, la messa in onda alla radio,

¹⁶ Cfr. Lozano Miralles, Rafael (2005), *Le prime rappresentazioni di Federico García Lorca in Italia*, Bologna, Mediazioni, p. 3:

http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/images/stories/PDF_folder/document-pdf/2005/articoli2005/5%20lozano.pdf

¹⁷ Riguardo al numero de "Il Dramma" dedicato a Lorca, ha approfondito l'argomento anche Laura Dolfi. Cfr. Dolfi, Laura, *Il caso García Lorca: dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 205.

¹⁸ Lozano Miralles, Rafael (2005), cit., p. 3.

l'adattamento cinematografico senza preventivo accordo. Schiarimenti in proposito può dare solo la direzione di «Il Dramma». Tale avvertenza attesta ufficialmente l'esclusiva della rivista rispetto alle opere di Lorca sopra citate.

Mentre il primato editoriale per quanto riguarda *Mariana Pineda* è condiviso con Guanda (che pubblica nel 1946 la tragedia citata nella traduzione di Albertina Baldo), le altre tre opere precedono di 11 anni il volume edito da Einaudi *Teatro* (1957), in cui nella traduzione di Vittorio Bodini appaiono (*La calzolaia ammirevole. L'amore di don Perlimpino con Belisa nel giardino. Teatrino di don Cristóbal. Aspettiamo cinque anni. Il pubblico. Nozze di sangue. La casa di Bernarda Alba*).

Lo stesso anno (nn. 19-20, 15 agosto e 20 settembre 1946) viene pubblicato *La casa di Bernarda Alba*, pp. 13-29 (*La casa de Bernarda Alba*, Teatro Avenida di Buenos Aires, 8 marzo 1945) tradotto da Amedeo Recanati che solo in seguito – quasi vent'anni dopo- (1965) viene ritradotta da Bodini per Einaudi. La tragedia è preceduta alle pp. 10-12 da una dettagliata e accurata ricognizione critica e bibliografica a firma di Vito Pandolfi: *Poesia e dramma nell'opera di Lorca*.

Il finale della tragedia è immediatamente seguito, a p. 29, da un'avvertenza del tutto analoga a quella presente a p. 67. In questo caso la nota recita: “Abbiamo, di questa commedia, il diritto esclusivo di pubblicazione e rappresentazione per l'Italia. Gli editori non possono ripubblicarla, nemmeno parzialmente, su giornali o riviste, neppure in altra traduzione”. Anche in questa circostanza viene ribadito perentoriamente il primato di pubblicazione e divulgazione.

Infine, sul fascicolo n. 37, anno 23, 15 maggio 1947, prosegue il filone prettamente critico relativo a Lorca. Infatti, alle pp. 51-53, appare l'articolo di approfondimento *Fu poeta per grazia di dio ma fu anche autore drammatico*, estratto tradotto da Gigi Cane della prefazione scritta da Francisco García Lorca, fratello di Federico, per il volume *Three tragedies (Blood Wedding, Yerma, Bernarda Alba) nelle traduzioni di James Lujan e Richard O'Connel. Segue (pp. 53-54) l'intervista La casa di Bernarda Alba, recitata per la prima volta in Italia il 16 maggio al teatro Nuovo di Milano. Domande a Vito Pandolfi, regista, a cura di Flaminio Bollini*.

La tradizione lorchiana su “Il Dramma”, può dunque coerentemente costituire un blocco a sé stante, interamente dedicato a un singolo autore che di fatto “monopolizza” l'attenzione della rivista che dedica a questi attenzione esclusiva. *Analizzato sotto il punto di vista della prospettiva critica, il blocco lorchiano” rappresenta sotto tale aspetto le definitive completezza e maturità. Tale risultato è testimoniato dal trattamento extra-testuale proposto: completezza informativa e riguardo alle voci autorevoli che hanno trattato l'argomento non limitatamente alla questione teatrale, ma agli aspetti culturali esulanti da suddetta dimensione.*

5. L'ultima fase

Dopo il numero del 1947 vi è un'interruzione nella pubblicazione di autori spagnoli che dura cinque anni. Prima di proseguire nel discorso è opportuno puntualizzare che di fatto non si è ancora verificato alcun cambio nella direzione della rivista, e che la diminuzione dei numeri sui quali appaiono riferimenti alla Spagna in assenza di editoriali

che motivino il fatto, sono da attribuirsi presumibilmente a nuovi interessi (sono infatti aumentate le pubblicazioni di opere inglesi).

Finalmente nel 1952 (anno 28, n. 168, novembre 1952, pp. 7-19) viene pubblicato *Il burattino* (*El pelele*, rappresentato col titolo *Le pantin* al Festival Internazionale di Avignone nel 1952) di Enrique Suarez de Deza nella traduzione di Ernesto Romagna Manoja. In seguito, nel 1957 (anno 33, n. 255, dicembre 1957, pp. 13-16) "Il Dramma" pubblica *Della Natività di nostro Signore* (*La representación del nacimiento de Nuestro Señor*, composta fra il 1458 e il 1481) di Gómez Manrique (1412-1490), introdotto e tradotto da Piero Raimondi. Tale opera rappresenta un'incursione nelle rappresentazioni sacre, e un ulteriore esempio di varietà di generi dopo l'iniziale predilezione per le commedie. Tale interesse si rinnova nel 1961 (anno 37, n. 294, marzo 1961, pp. 5-8), quando nuovamente Raimondi si occupa della versione italiana di *Rappresentazione della Santissima Resurrezione di Cristo* di Juan del Encina (1468-1529) (*Representación a la santísima Resurrección de Cristo*, composta nel 1496). Nel 1962 (anno 37, n. 307, aprile, pp. 5-47) viene pubblicato un grande classico: *La celestina* di Fernando de Rojas, che appare su "Il Dramma" con il titolo uguale all'originale. La prima traduzione italiana risale al 1506, a firma di Alfonso Ordóñez (Alphonso de Hordognez). Si tratta della versione in italiano della *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1501-2 ca.), stesura ampliata della precedente (1499 ca.) *Comedia de Calisto y Melibea*.

Si registra infine, nel 1965 (anno 41, n. 350-351, novembre-dicembre 1965, pp. 7-9) l'ultima traduzione dallo spagnolo, a firma di Giovanni Maria Bertini, di un'opera a tema religioso: *Il mistero dei Re Magi* (*Auto de los Reyes Magos*, di autore anonimo, composta probabilmente nel XII sec.). Dopo la conclusione del testo a p. 9 si legge: "Traduzione di Giovanni Maria Bertini, condotta sull'edizione Menéndez Pidal, riprodotta nell'*Altspanisches Elementarbuch* dello Zauner. Per gentile concessione dell'Editore Bompiani".

Piero Raimondi nel 1968 (anno 44, n. 380-381, maggio-giugno, pp. 57-78) traduce per "Il Dramma" *Soluna* di Miguel Ángel Asturias (*Soluna*, 1955). Asturias viene nuovamente tradotto da Amos Segala l'anno successivo: il 1969 (anno 45, n. 7, aprile, pp. 33-47) appare infatti *Torotumbo*, che mantiene il titolo originale. Si tratta di un testo teatrale tratto da Asturias dal proprio racconto omonimo pubblicato nel 1956 nella raccolta *Week-end en Guatemala*, tradotta in italiano nel 1964 da Giuseppe Bellini (*Week-end in Guatemala*) per Nuova Accademia. La prima rappresentazione è stata a Colmar, martedì 18 marzo 1968.

Nuovamente nel 1969 (anno 45, n. 10, luglio, pp. 45-48) "debutta" su "Il Dramma", nella traduzione di Vittorio Bodini, Miguel de Cervantes: *Il giudice dei divorzi* (*El juez de los divorcios*), primo degli otto intermezzi pubblicati nel 1615 nell'opera *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, tradotto da Alfredo Giannini per Carabba nel 1915 (*Gl'intermezzi*).

Negli anni 1970, 1971 e 1972 appaiono gli ultimi riferimenti al teatro spagnolo, rispettivamente sotto forma di articoli di Angel Amezketa, *Sastre e Vallejo protagonisti del teatro spagnolo* (anno 46, n. 6 giugno 1970, p. 16) e Nedo Ivaldi, *Cronaca ritardata del festival di San Sebastián* (anno 47, nn. 8-9, agosto-settembre 1971, pp. 14-16). Infine (anno 48, nn. 11-12, novembre-dicembre 1972, pp. 125-137), "Il Dramma" torinese "chiude il sipario" pubblicando un'opera teatrale nuovamente inedita in Italia, la commedia

L'orrendo delitto di Penaranda del Campo. Commedia in un atto di Pío Baroja (1872-1956) (*El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*) tradotta da Elena Clementelli composta nel 1927 ma rappresentata la prima volta nel 1978 nella Sala Caldaso di Madrid. L'anno successivo, come si è detto, termina il periodo torinese de "Il Dramma" (1973). Tuttavia, raccoglie idealmente il testimone "Il castello di Elsinore", rivista sempre torinese fondata nel 1988 che, tuttavia, non tratterà la materia spagnola prima del 2000.

6. Conclusioni

Nel corso del 900 rimane dunque il lascito de "Il Dramma", che è fra le riviste autorevoli che hanno operato nel settore uno dei tre poli depositari della memoria teatrale nostrana. Le altre riviste sono la "milanese" "Comoedia", fondata nel 1919 (e poi confluita nel 1935 in "Scenario") e la "fiorentina" "Scena letteraria", fondata nel 1884 e trasferita nel 2004 a Milano, dove cessa l'attività l'anno seguente.

"Il Dramma", pertanto, dimostra che nell'ambito torinese, più tradizionalmente orientato verso la cultura francese, già nella prima metà del '900 esisteva tuttavia un'attenzione verso la cultura spagnola: le sue traduzioni in italiano di numerose opere che soltanto in seguito verranno recepite dalle case editrici dimostrano una non comune tempestività nella ricezione del teatro spagnolo su suolo torinese. La progressiva pianificazione editoriale, che si preoccuperà di offrire contributi critici in percentuale equivalente a quella delle traduzioni letterarie (inizialmente preponderanti), testimonia l'evoluzione dell'interesse da parte di critica e pubblico torinesi, interessato a contributi che non garantiscano soltanto la pubblicazione di testi teatrali, ma anche le relative contestualizzazioni critiche nonché la varietà dei generi.

BIBLIOGRAFIA

- Cattaneo, Mariateresa (2000), *Italia en Valle-Inclán*, in *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, 191, pp. 179-196.
- D'Amico, Masolino (2008), *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Il Saggiatore.
- Dolfi, Laura (2006), *Il caso García Lorca: dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni.
- Giammusso, Maurizio (2009), *Vita di Eduardo*, Roma, Minimum Fax.
- Hormigón, Juan Antonio (1972), *Del "Mirlo Blanco" a los teatros independientes*, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 349, pp. 349-355.
- Lozano Miralles, Rafael (2005), *Le prime rappresentazioni di Federico García Lorca in Italia*, Bologna, Mediazioni.
- Ottai, Antonella (2000), *Eduardo. L'arte del teatro in televisione*, Roma, RAI ERI
- Perrelli, Franco (2018), *Tre carteggi con Lucio Ridenti. Anton Giulio Bragaglia, Guglielmo Giannini, Tatiana Pavolova*, Bari, Edizioni di Pagina.

Sitografia

I numeri della rivista “Il Dramma” consultati e citati nel contributo sono disponibili sul sito:
<http://archivio.teatrostabiletorino.it/dramma/>

ALEX BORIO, PhD in Comparative Literary Studies, is a postdoc in Spanish language at the University of Turin. His research fields include the influence of Spanish culture across the Piedmontese territory and the area of literary translation and autotranslation. Among his publications: *Poetiche autotraduttive-psicanalitiche: Beppe Fenoglio*, Ariccia (RM), Aracne editrice, 2016; *Ur Partigiano Johnny: un caso di polisemia lessicale*, in *La parola del testo*, xxii, 1-2, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2018, pp. 235-242; *Eternal curse on the reader of these pages! Maldición eterna a quien lea estas páginas: un caso di autotraduzione*, in *Rassegna Iberistica*, n. 40 | 107 | 2017, Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Ca' Bernardo, Venezia, Dorsoduro; *Traduzione del sé. L'ineludibile necessità del tradurre*, in *Quaderns, revista de traducción*, n. 22, Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), luglio 2015, pp. 22-30.

EMAIL alex.borio@unito.it

COMMENT D'OUVILLE PENSE LA COMÉDIE

De l'usage des scénarios de Montalbán

Anne TEULADE

ABSTRACT • In this paper, we intend to show that Antoine Le Métel d'Ouville is far from giving, in his theatrical adaptations of Juan Pérez de Montalbán's comedies, mere translations or reductions of the Spanish *comedias*' frames. By focusing on a detailed analysis of *La Dame suivante*, we aim at understanding how d'Ouville's changes gives to the plot a metatheatrical meaning. We examine the comical effects he adds to Montalbán's *La doncella de labor*, which provide huge effects and enhances the virtuosity of comedy. Hence we analyse how the protean female character, Isabelle, assumes the role function of actress and poet. Through her various disguises, she defines a poetics of comedy based on feminine qualities, that is to say relying on seduction and pleasure, and deprived of moral stakes.

KEYWORDS • Comedy; adaptation; Spanish theatre; poetics; pleasure

Antoine Le Métel d'Ouville (1587/9 ?-1655/7 ?), frère de François de Boisrobert, a écrit des pièces de théâtre inspirées majoritairement par le théâtre espagnol du Siècle d'Or : sur ses dix pièces, huit sont inspirées par la *comedia* et deux seulement par le théâtre italien¹. D'Ouville est d'ailleurs excellent connaisseur de la littérature espagnole, car il a traduit des nouvelles et des contes d'Alonso de Castillo Solórzano et de María de Zayas y Sotomayor.

Contrairement à ce qui a longtemps été allégué, les pièces de d'Ouville adaptées de Lope de Vega ne sont pas des traductions et ne constituent pas non plus de simples réductions des longues fables espagnoles qui été auraient destinées à s'adapter à une dramaturgie française plus dense et plus resserrée². De fait, les adaptations de d'Ouville prennent une certaine distance par rapport aux *comedias* dont elles s'inspirent. Soit elles en démontent le fonctionnement en exhibant les rouages de l'illusion théâtrale (*Les Trahisons d'Arbiran*,

¹ Pour une présentation du théâtre de d'Ouville, voir l'«Introduction générale» de Monica Pavesio dans *Le Métel d'Ouville*, Antoine (2013), *Théâtre complet*, t. 1, éd. Monica Pavesio, Paris, Classiques Garnier, pp. 9-44.

² Voir *Le Métel d'Ouville*, Antoine (2013), *Théâtre complet*, t. 2, éd. Anne Teulade, Paris, Classiques Garnier.

1638), soit elles en critiquent les fondements idéologiques (*L'Absent chez soi*, 1643), soit enfin elles les utilisent afin d'interroger les codes théâtraux français, par le biais d'une intertextualité avec les pièces françaises qui permet de ridiculiser l'héroïsme cornélien (*Les Soupçons sur les apparences*, 1650).

Autrement dit, d'Ouille remodèle les pièces de Lope de Vega en insérant de nombreuses allusions aux pièces contemporaines de Rotrou et de Corneille, sur un mode parodique propre à mettre en évidence l'artifice théâtral. Il donne à ses personnages féminins une emprise sur leur destin et redistribue l'action de manière à dévoiler les dangers d'une confiance absolue dans les règles sociales instituées. À travers ces trois pièces, d'Ouille en vient à déconstruire des conventions théâtrales articulées à une éthique normée, pour dénoncer son caractère artificiel et sa dangerosité, si cette éthique est prise au pied de la lettre. Le sens de l'honneur excessif d'un père peut mener une fille à un mariage malheureux, celui d'un époux le conduire à un meurtre injustifié. Les pièces de d'Ouille inspirées de Lope de Vega ont une tonalité assez sombre, précisément parce qu'elles montrent les périls résultant d'une application trop littérale du sens de l'honneur. Si *L'Absent chez soi* est une comédie, *Les Trahisons d'Arbiran* est sous-titrée tragi-comédie et *Les Soupçons sur les apparences* constitue une héroïco-comédie : les pièces présentent des variations génériques autour de la comédie, qu'elles teintent d'enjeux sérieux.

Il n'en va pas de même dans les deux adaptations de Juan Pérez de Montalbán. *La Dame suivante* (1645), inspirée par *La doncella de labor* (1635) et *La Coiffeuse à la mode* (1647), adaptée de *La toquera vizcaina* (1635) sont des comédies. Elles se rapprochent des comédies d'inspiration caldéronienne antérieures, *L'Esprit follet* (1642) et *Les Fausses vérités* (1643), par la place active qu'elles accordent aux ruses féminines. Toutefois, elles se distinguent de ces dernières, d'une part parce qu'elles recourent massivement au déguisement, d'autre part en ce qu'elles défendent une voie comique originale. Je m'attacherai dans cette étude à la première de ces pièces, *La Dame suivante*, pour montrer comment la réécriture de la source en comédie produit une réflexion sur les enjeux de ce genre dans la première partie du XVII^e siècle³.

1. Une intrigue enchevêtrée, pour quatre identités féminines

La pièce de d'Ouille repose sur une intrigue labyrinthique. L'héroïne, Isabelle, est courtisée par Adraste mais amoureuse de Climante. Ce dernier a une maîtresse, Léonor, qu'il aime et dont il est aimé. La comédie nous montre les ruses qu'Isabelle déploie pour séparer Léonor de Climante.

Afin de réaliser cette gageure, elle opère en plusieurs étapes. Elle s'introduit masquée chez Climante, dont elle sollicite l'assistance contre un mari violent (bien entendu

³ Cette pièce paraîtra, éditée par mes soins, dans *Le Métel d'Ouille, Théâtre complet*, t. 3, éd. Monica Pavesio et Anne Teulade, Paris, Classiques Garnier. Je cite l'édition suivante : *La Dame suivante*, Paris, Toussaint Quinet, 1645.

imaginaire), suscitant les doutes et la jalousie de Léonor et d'Adraste (acte I). Ensuite, elle adopte d'identité fictive de Dorothée, pour devenir la suivante de Léonor, la surveiller et accroître ses doutes sur Climante (acte II). Isabelle charge sa suivante Dorise de s'introduire dans le cabinet de Climante habillée en dame, pour aiguïser encore la jalousie de Léonor, puis elle affirme à Climante que cette dame est une noble jeune femme nommée Lizène et éprise de Climante, ce qui pique la curiosité de ce dernier (acte III). L'acte IV met en scène le vacillement des personnages masculins. Confronté à plusieurs reprises à Dorothée, Adraste croit voir sa bien-aimée partout alors qu'Isabelle, afin de mener à bien ses manœuvres, a prétendu qu'elle s'absentait de Paris. Climante souhaite épouser Lizène. Dorothée s'attache à renforcer le courroux de Léonor, et lui promet de l'aider à se venger. Le dernier acte montre comment Dorothée parvient à duper Léonor. Elle prétend donner une leçon à Climante en occasionnant une rencontre avec lui, après avoir elle-même vêtu les beaux habits de la fictive Lizène, pour l'amour de laquelle Climante s'apprête à quitter Léonor. Elle indique à cette dernière qu'elle entend, de la sorte, faire comprendre à Climante qu'il renonce à Léonor pour l'amour d'une suivante. Mais ce projet n'est qu'un leurre à destination de Léonor : elle dévoilera, à l'inverse, que loin d'être une domestique, elle est une noble dame : reprenant l'identité d'Isabelle, elle achève de conquérir Climante. Léonor dépitée se tourne vers Adraste, qui s'avère être un ancien prétendant dédaigné.

Isabelle adopte donc trois identités fictives : d'abord dame (sans nom) poursuivie par un mari effroyable, ensuite suivante auprès d'Isabelle, sous le nom de Dorothée, enfin noble dame du nom de Lizène, (elle reprend alors le rôle d'abord joué par Dorise). Dans l'intervalle, les personnages masculins sont tous déstabilisés. Climante tombe amoureux de plusieurs dames à la fois sans savoir qu'il s'agit de la même. Adraste perçoit l'image de sa bien-aimée à chaque rencontre avec Dorothée. Le serviteur Carlin subit le même égarement des sens, et se voit en outre instrumentalisé par Dorise et Isabelle-Dorothée, qui feignent tour à tour de l'aimer pour mieux s'adjoindre ses services. La complication de l'intrigue procède de la confusion imposée par les masques successifs, et elle est directement puisée à la source espagnole⁴.

2. L'amplification des effets comiques de la source espagnole

De fait, d'Ouille est fidèle à la pièce de Montalbán : il suit son déroulement, excepté au dénouement. Alors que le dramaturge espagnol fait intervenir un troisième jeune homme sur lequel Elvira éconduite reporte son amour, d'Ouille invente d'Adraste était un ancien amant vers qui elle revient. Cette solution, qui permet de ne pas assombrir le dénouement par l'éviction d'Adraste, correspond aux conventions de la comédie française, qui n'admet pas de demi-teinte dans ses dénouements. D'autres modifications, qui paraissent plus ponctuelles et ne touchent pas directement l'enchaînement des actions, tendent toutefois à reconfigurer les enjeux du genre comique.

⁴ Dans l'adaptation, Isabel (Dorotea) devient Isabelle (Dorothée), Elvira devient Léonor, Diego Climante, César Adraste, Inés Dorise, Lucía Lucille et Monzón Carlin (serviteur de Climante).

2.1. *Ellipses et surprises*

La pièce française présente de nombreuses modifications ponctuelles de la source espagnole, qui convergent vers une intensification des effets comiques. Le dramaturge français supprime certains passages explicatifs ou proleptiques de la *comedia*, de manière à en dynamiser l'action et à ménager des effets de surprise. Il a tendance à supprimer les longueurs et les explications circonstanciées : alors qu'Isabel révèle comment elle a organisé son faux départ en pèlerinage, demandé la maison d'une amie pour loger à Paris, et placé sa servante dans une demeure proche, Isabelle ne détaille pas les éléments qui lui ont permis de rendre crédible et possible sa transformation en Dorothée, pendant son absence supposée.

Les autres allègements concernent essentiellement deux types de discours. Les passages qui indiquent l'origine des sentiments amoureux sont escamotés : Isabelle ne relate pas la rencontre qui a entraîné son coup de foudre pour Climante : elle fait état de sa passion de manière très brève. Alors que le dramaturge espagnol montre l'amour naissant entre Diego et Elvira, et témoigne des peines et des difficultés qui entourent d'emblée leur relation, d'Ouille présente celle-ci comme un fait établi. Le poète français met en scène des situations de comédie, en laissant dans l'ombre la caractérisation et les motivations des personnages.

D'autre part, certains allègements concernent l'exposition par Isabelle de ses projets : alors qu'elle s'emploie systématiquement à expliquer ses ruses à l'avance chez Montalbán, plaçant le spectateur dans une position de complice, l'héroïne française agit de façon plus impromptue. À la scène dix du premier acte, elle sort du cabinet de Climante sans prévenir, de sorte que le spectateur en est aussi surpris que les personnages, alors que dans *La doncella de labor*, on l'entend exprimer sa colère derrière le rideau, et annoncer son arrivée sur scène. À la scène sept du deuxième acte, elle refuse de confier la ruse qu'elle prévoit à un interlocuteur qui la réclame, alors qu'elle la dévoile sans résistance dans la pièce espagnole. La fin de l'acte IV produit une même exhibition de la dissimulation, qui crée la frustration et accroît l'attente du spectateur : Isabelle et Dorise parlent à mots couverts de leur stratagème ingénieux, sans en livrer la teneur exacte.

Les ellipses de d'Ouille visent toutes l'intensification des effets de comédie. En combinant rapidité et surprise, le dramaturge met en œuvre un rythme haletant et virevoltant caractéristique de la poétique de la comédie⁵. En outre, la disparition des éléments explicatifs et des précisions sur l'origine des passions contribue à détacher les actions d'un substrat logique qui leur conférerait vraisemblance et lisibilité. La survenue rapide et abrupte des événements accentue le caractère mécanique et conventionnel des effets comiques : la virtuosité de l'action prime sur ses fondements vraisemblables.

⁵ Voir Sternberg, Véronique (1999), *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, p. 80.

2.2. Démultiplication des jeux comiques

L'amplification des effets comiques découle également d'ajouts effectués par d'Ouille. À la scène quatre du troisième acte, d'Ouille entrelace deux dialogues qui paraissent successivement sur la scène espagnole, entre Inés et Monzón, puis entre Elvira et Diego. En superposant les répliques des deux échanges, le dramaturge français produit un effet chaotique et tourbillonnant. De la sorte, le rythme haletant est accentué et l'effet de confusion démultiplié. Le rapprochement des deux dialogues produit en outre un contraste entre l'ébahissement interloqué de Carlin à qui Dorise a dévoilé sa véritable identité, et les tentatives infructueuses de Climante pour retenir une Elvire furieuse. Le comique de geste lié à ces mouvements pour l'empêcher de partir renforce la confusion de la scène. Un peu plus loin, dans les scènes deux et trois du quatrième acte, d'Ouille amplifie les dialogues entre Carlin, Dorise et Isabelle-Dorothée, accentuant la jalousie des deux femmes qui se plaisent à jouer les dames offensées, car Carlin a courtisées. Isabelle se montre furieuse et Carlin apeuré tente de la calmer, tout en parlant à Dorise : la scène est particulièrement plaisante et enjouée. Le dramaturge exploite donc la matière espagnole de manière à démultiplier son potentiel comique.

3. Le renversement des rapports de force entre les sexes

En effet, les modifications touchant les rapports entre jeunes filles et jeunes gens, qui renforcent la position des premières, reconfigurent plus substantiellement le propos de la pièce.

3.1. L'achèvement du modèle de la femme ingénieuse et l'affaiblissement des rôles masculins

La doncella de labor fait partie d'un groupe de *comedias de enredos* qui accordent à la protagoniste féminine un rôle central : ce sont des pièces à *mujeres tramoyeras*⁶, très présentes notamment chez Calderón et Tirso de Molina. Or d'Ouille accentue le caractère inventif de l'héroïne espagnole, en la montrant plus active encore qu'Isabel et en modifiant totalement la teneur de sa dernière ruse.

Isabelle est en effet plus manipulatrice que son modèle. Ainsi, à la scène deux du troisième acte, elle exprime de nombreux doutes à l'égard du comportement de Climante, de manière à faire naître la jalousie de Léonor : dès la scène suivante, celle-ci multiplie les reproches incisifs à l'encontre du jeune homme – ces reproches sont absents de la pièce espagnole. Il en va de même à la scène huit du quatrième acte, où Isabelle rapporte à Léonor les propos déplaisants de Climante, en amplifiant les répliques du texte espagnol :

⁶ Iglesias Feijoo, Luis (1998), “‘Que hay mujeres tramoyeras’: la ‘matemática perfecta’ de la comedia calderoniana”, in Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, *La comedia de enredo*, Almagro, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, pp. 201-236.

elle met davantage l'accent sur l'hypocrisie du visage et le ton dédaigneux des paroles de Climante, qu'elle transcrit au discours direct.

C'est toutefois bien le dénouement qui consacre la virtuosité d'Isabelle. Chez Montalbán, Isabel déguisée en dame créole invente une fable rocambolesque prétendant que Diego a fait d'elle sa maîtresse et lui a donné trois enfants, tout en continuant de mener grand train en célibataire, dans sa demeure. Chez d'Ouille, Isabelle produit une fiction à la fois moins incongrue et plus jubilatoire, puisqu'elle repose sur le principe de l'arroseur arrosé. Dans la *comedia*, Isabel se déguise à l'insu d'Elvira, et lui débite la fable évoquée. Dans *La Dame suivante*, elle endosse son déguisement de dame (Lizène), avec la complicité de Léonor, et lui promet de la venger de Climante. La ruse annoncée consiste dans la duperie du jeune homme, qui s'engagera à épouser Lizène, une dame, et se retrouvera uni à la suivante Dorothee. La ruse s'effectuera en réalité au détriment de Léonor, puisque Dorothee est l'identité d'emprunt d'Isabelle, qui est une dame véritable. Ce bouclage de l'intrigue, qui suppose un dévoilement de la ruse à tous les personnages assemblés sur scène, est évidemment plus magistral que celui de la *comedia*, qui s'opère d'ailleurs en comité réduit.

La puissance ingénieuse d'Isabelle fait contrepoint aux comportements erratiques des hommes, dont l'inconsistance est renforcée par d'Ouille. Faire d'Adraste l'ancien prétendant de Léonor suppose que celui-ci fut singulièrement versatile, puisqu'il semble ne pas avoir eu de difficulté à fixer ses sentiments sur un nouvel objet après avoir été repoussé. De même, le personnage de Climante est plus changeant que son modèle espagnol, Diego. Dans *La doncella de labor* son amour pour Elvira est naissant, et d'emblée entaché de doutes : les sentiments des deux jeunes gens semblent bien tièdes : ils soulignent qu'ils n'éprouvent aucune jalousie, Monzón souligne que selon lui ils ne sont pas amoureux, et ils semblent se consoler de leurs amours déçues en partageant des peines similaires, plutôt que ressentir une authentique passion. Dans cette pièce, le revirement de Diego est moins brutal et incohérent que chez d'Ouille, où Climante semble entretenir une relation durable avec Léonor : sa mutation est davantage inattendue. Ainsi, les personnages masculins de d'Ouille sont plus inconstants, ce qui fait contraste avec le renforcement de l'ingéniosité de l'héroïne, qui procède de la puissance de son désir.

3.2. La confusion des sens et les doutes des jeunes gens

Par ailleurs, les personnages masculins sont fragilisés parce qu'ils sont soumis à des apparences trompeuses. Dans la pièce espagnole, ils sont évidemment déjà dupes des divers déguisements d'Isabel, mais d'Ouille accentue leur trouble, en montrant qu'ils sont la proie d'interrogations sur la valeur du sensible – *La doncella de labor* est dépourvue de ces doutes ontologiques. D'Ouille redistribue et amplifie certains passages de manière à rendre saillant cet aspect. Ainsi, il accorde aux doutes d'Adraste une place stratégique, en tête du deuxième acte : alors que César se contente d'exprimer sa crainte d'être dupé par son ami, Adraste confie à un ami son trouble : il livre une longue tirade sur les soupçons que font naître en lui le comportement étrange et les mensonges de son ami. Il questionne abondamment la fiabilité de son regard, exprime la confusion qui touche ses sens et espère que le temps permettra de faire émerger la vérité. Au troisième acte, Climante et Carlin

sont stupéfaits par l'apparition de Dorise déguisée en dame : alors que les personnages espagnols se contentaient d'exprimer leur surprise, leurs homologues français utilisent le lexique des apparences vaines et mensongères, et des pratiques magiques : il est question d'enchantement, d'illusions, de charme, d'ombre, de fantôme et d'esprit. L'apparence n'est pas croyable, et ils interrogent le visible, ne sachant pas s'ils peuvent s'y fier. Enfin, aux scènes cinq et six du quatrième acte, Adraste confronté à Dorothée reconnaît la dame qu'il aime, Isabelle : il s'interroge sur les raisons de cette reconnaissance et n'est pas rassuré par les suppositions émises par son ami Climante – alors que César indique seulement à son ami Diego que la jeune femme lui rappelle Isabel, sans développer ses doutes, et en se montrant très vite convaincu de son erreur par son ami.

D'une manière générale, tout au long de la pièce française, le lexique du soupçon et de l'interrogation sur le visible revient comme un leitmotiv, alors que cette terminologie n'est pas apparente dans la *comedia*. Les personnages de d'Ouville sont plongés dans un monde de confusion où les sens paraissent trompeurs parce que les apparences sont incroyables, en raison des divers mensonges et déguisements qui contribuent à les forger. Cette exploitation ontologique des intrigues espagnoles se trouvera également dans *Les Soupçons sur les apparences*, dont j'ai montré qu'elle transforme une *comedia* de l'honneur conjugal (*En los indicios la culpa*) en comédie herméneutique où la fiabilité des apparences est en permanence questionnée⁷.

Ainsi, en dépit d'une imitation fidèle de la *comedia* espagnole, d'Ouville opère de nombreuses modifications. Certaines tendent à radicaliser les choix de Montalbán et à exploiter de manière plus comique encore son intrigue, d'autres opèrent un infléchissement esthétique, en mettant davantage l'accent sur l'ingéniosité féminine et l'instabilité du visible.

4. L'affirmation d'une poétique jubilatoire de la comédie

4.1. Une comédie sans morale

Cette problématique baroque de l'instabilité et du peu de fiabilité du sensible est très habituelle dans les pièces de la première partie du XVII^e siècle, mais le dispositif est utilisé, dans *La Dame suivante*, de manière très spécifique.

Les confusions représentées d'engendrent pas de véritable doute ontologique pour le spectateur. À la différence des jeux sur l'illusion que l'on trouve par exemple dans *L'Illusion comique* de Corneille ou dans les tragi-comédies qui montrent la coalescence entre délire et réalité⁸, dans lesquelles la confusion engendre un véritable questionnement du spectateur, la portée des illusions démultipliées dans la pièce de d'Ouville s'avère fort

⁷ Voir Le Métel d'Ouville, Antoine (2013), *Théâtre complet*, t. 2, éd. Anne Teulade, Paris, Classiques Garnier, pp. 361-367.

⁸ Baby, Hélène (2001), *La Tragédi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, p. 239sq.

limitée. Le spectateur n'est jamais dupe : nous savons que les apparences sont troublantes parce qu'elles sont manipulées par Isabelle, et que la confusion d'Adraste, Climante et Carlin ne procède pas d'une véritable instabilité du réel. Les doutes sont d'ailleurs générés par la reconnaissance de la vérité sous l'enveloppe trompeuse du masque : Adraste a raison de voir son aimée partout. Les apparences demeurent porteuses d'une vérité profonde, même lorsqu'elles sont maquillées : le masque ne parvient pas à métamorphoser totalement le visible, qui résiste de manière étonnante aux artifices. Par ailleurs, Isabelle n'avait guère besoin de ses inventions et de ses masques pour séduire Climante : c'est sa beauté propre qui fait opérer le charme, et non sa dissimulation.

On ne peut donc pas affirmer que le dispositif du déguisement serve une véritable démonstration de la vanité des apparences ou de la fragilité du sensible, dans la perspective traditionnelle du *theatrum mundi* : le mensonge n'est pas doté d'une signification transcendante, il ne révèle pas que la vérité est fondamentalement double ou insaisissable. Nous ne sommes pas dans *La vida es sueño* de Calderón. *La Dame suivante* n'assortit pas la tombée des masques d'une révélation, d'un apprentissage ou de l'acquisition d'une sagesse pour les personnages : Climante a été trompé, mais cette révélation ne modifie pas ses sentiments. Isabelle démasquée est pour lui la même que la suivante dont il est tombé amoureux, le dénouement n'opère pas un renversement, et s'inscrit au contraire dans la continuité de l'intrigue. Il permet essentiellement de clore l'intrigue par une déconvenue plaisante infligée à Léonor.

Dans l'acte I, le serviteur Carlin met son maître en garde contre le masque, mais ses propos, qui relèvent d'une sagesse topique, s'avèrent caduques. Non seulement Climante n'écoute pas son serviteur, mais la suite de l'intrigue montre en outre qu'il avait raison de ne pas le croire. Climante fait confiance à la femme masquée, il tombe amoureux de sa beauté médiatisée par le discours d'Isabelle et délaisse Léonor sans que nulle garantie ne lui permette de fonder ce choix pour le mystère, l'opacité et l'absence. Lorsqu'enfin il apprend qu'il a été dupé, il n'en est pas moins heureux : le désabusement n'apporte pas de désillusion. En somme, la morale de la pièce est relativement atypique : Isabelle qui souhaitait briser un couple y parvient, Léonor et Adraste, sommés de reporter leur amour sur un nouvel objet, y parviennent aisément, et Climante apprenant qu'il a été manipulé ne s'en offusque nullement.

L'instabilité concerne donc plutôt les personnages que le monde qui les environne. Versatiles, les protagonistes possèdent des sentiments extrêmement plastiques : leurs revirements sont contrôlés et adaptés aux nécessités du moment. Par ailleurs, les mises en gardes des serviteurs (Carlin, mais aussi Lucille qui craint que Léonor n'ait à souffrir de son choix), sont infirmés par le dénouement où chacun se dit content de son lot. Non seulement la consistance des personnages est extrêmement ténue, ce qui entame la vraisemblance de leur caractère, mais la logique même de leur action est peu attendue, du point de vue des bienséances comme de la vraisemblance. Un personnage féminin décide de défaire une union. Heureuse, elle y parvient et tout le monde s'en félicite. Un personnage masculin s'éprend d'une chimère, on le met en garde, mais son choix s'avère heureux. Les attentes des spectateurs sont déjouées, puisque les choix les moins raisonnables sont validés par le dénouement. L'inconsistance éthique et esthétique des personnages, associée au rythme tourbillonnant de l'action qui déréalise l'importance

effective des événements, produit une mise à distance de l'intrigue dont l'in vraisemblance paraît entièrement assumée. Loin de constituer une pièce de cape et d'épée modelée par un enjeu éthique, *La Dame suivante* investit le versant ludique et euphorique du genre comique, en radicalisant l'anesthésie du cœur et l'innocuité émotionnelle en partie nécessaires au dispositif de comédie⁹. L'effet direct de l'accentuation de la part ludique est la déréalisation des maux des personnages : la mise à distance produite par le tourbillon jubilatoire n'est alors pas un défaut invalidant la fable, mais une option esthétique reposant sur l'exhibition de son irréalité.

4.2. L'émancipation féminine

Ces constats nous ramènent au caractère singulier de la protagoniste, qui échappe à toute détermination sociologique. Elle n'enfreint pas le code de l'honneur, dans la mesure où son dédain de l'amour (jusqu'à la rencontre avec Climante) a préservé sa vertu, et parce qu'elle justifie son déguisement par son désir de vérifier la qualité sociale et morale de Climante. Toutefois, ces éléments inauguraux ne confèrent pas une teneur éthique à l'action : ils constituent un prétexte, ou du moins un simple embrayeur de l'intrigue. Ainsi, le personnage d'Isabelle n'est invraisemblable ni étranger aux codes sociologiques de la *comedia*, mais ces éléments de caractérisation codifiés demeurent secondaires.

La protagoniste se définit surtout par la manière dont elle échappe à tout réseau traditionnel de sociabilité : issue d'une autre ville, elle ne possède aucune parentèle. Dénuee de père et de mère elle n'est pas même accompagnée d'une tante ou d'un oncle qui feraient office de chaperon ou de tuteur. Dotée fortune conséquente, elle possède toute liberté de manœuvre pour agir à sa guise et se choisir un époux conforme à ses vœux.

Isabelle est donc une figure féminine émancipée de sa condition, qui ne reflète pas la subordination féminine à l'ordre patriarcal qui régit les sociétés européennes jusqu'au XVIII^e siècle. La *comedia* présente de nombreuses figures de femmes puissantes, émancipées à la faveur d'un concours de circonstances, notamment dans la comédie. C'est le cas dans *La dama duende* et *Casa con dos puertas* de Calderón, dans les deux pièces de Montalbán, *La doncella de labor* et *La toquera vizcaina*, toutes quatre adaptées par d'Ouille, ainsi que dans certaines pièces comiques de Tirso de Molina. La *comedia de enredo* à sujet de cape et d'épée est d'ailleurs un lieu privilégié de mise en place de l'action féminine, les pièces à sujet sérieux leur accordant relativement peu de place.

La Dame suivante, toute comme les *comedias* « féminines » du Siècle d'Or, s'inscrit donc dans un réseau de comédies plutôt marginales au regard de la tradition européenne issue de la comédie nouvelle grecque, où le moteur de l'action est le conflit de générations masculin¹⁰. Comédie du désir masculin, elle s'apparente plutôt aux comédies shakespea-

⁹ Sternberg, Véronique (1999), *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, p. 99, 102, 130-133. Emelina, Jean (1991), *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, p. 53sq.

¹⁰ Pour une mise au point sur la place des femmes dans la tradition comique, voir Teulade, Anne (2013), "Synthèse", dans *Comédie et héroïsme féminin*, Neuilly, Atlante, pp. 265-266.

riennes où les femmes mènent la danse, y compris par le recours au déguisement. Comme *As you like it* par exemple, elle pose la question du sens du recours au genre comique pour mettre en scène l'émancipation féminine. Une comédie qui renverse l'ordre sociologique patriarcal en vigueur constitue-t-elle une critique des hiérarchies et une proposition pour construire une alternative au monde réel, ou une fiction invalidée par sa teneur comique ? Genre du jeu et de l'illusion, la comédie est susceptible de poser la question du rapport entre les sexes de manière totalement libre. Elle peut intégrer des questionnements d'actualité dans une forme foncièrement irréaliste, de manière à rendre possible la victoire du principe de plaisir sur le principe de réalité. Elle constitue un espace d'expérimentations susceptible d'interroger l'ordre, de faire miroiter les conventions sociales de manière exploratoire. Ces représentations contestataires sont-elles d'autant plus corrosives qu'elles se trouvent libérées de toute allégeance au réalisme ? Leur potentiel critique est-il au contraire neutralisé du fait de leur formulation foncièrement fictive ? Ce questionnement sur l'effectivité de la transgression est particulièrement nécessaire pour les *comedias* « féminines », qu'il est difficile de considérer comme tout à fait féministes : la femme n'est-elle pas avant tout un atout spectaculaire, par exemple pour un Tirso de Molina¹¹ ?

Les travaux de Rosana Llanos López sur la comédie du Siècle d'or appliquent les théories de Charles Mauron et voient avec raison, dans les pièces à *mujeres tramoyeras* des victoires du principe de plaisir sur le principe de réalité, en particulier chez Calderón¹². Toutefois ses analyses ne permettent pas de trancher la question du caractère effectivement transgressif de l'émancipation féminine. En effet, elles ne prennent pas véritablement en compte le statut féminin des meneuses de jeu, et affirment même que la dimension sexuelle demeurent secondaires dans ces pièces où prévaudraient les relations intergénérationnelles¹³. Or cette priorité ne peut être alléguée dans le cas de *La doncella de labor*, où les figures parentales, maternelles et paternelles, sont absentes.

4.3. La fiction au féminin

Dans *La Dame suivante*, il est évident qu'Isabelle incarne l'art théâtral. Elle est d'abord poète, dans la mesure où elle invente des fictions, comme lorsqu'elle se dit poursuivie par un mari jaloux, dans le premier acte. Dorise souligne d'ailleurs : « Vous avez d'un tel art appuyé cette fable¹⁴... », usant explicitement de termes poétiques. Isabelle qualifie ses ruses d'« inventions¹⁵ » au moment où elles lui viennent à l'esprit, adaptant ses fictions à la contingence des événements. Isabelle est également actrice, puisqu'elle

¹¹ Voir Redondo, Agustín (1998), *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 261-262.

¹² Llanos López, Rosana (2005), *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española en el Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, p. 221, 225.

¹³ *Ibid.*, p. 221.

¹⁴ D'Ouille (1645), *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

joue plusieurs rôles : celui de la femme poursuivie, de la suivante, et de Lizène. Elle est enfin metteuse en scène, lorsqu'elle prépare son actrice, Dorise, à jouer le rôle de la dame dans le cabinet de Climante.

La pièce regorge de répliques métafictionnelles, où des personnages commentent les effets du spectacle produit par Isabelle et Dorise. Carlin loue l'adresse d'Isabelle masquée, qui a d'abord demandé asile à Climante, avant de le discréditer auprès de Léonor ; Dorise fait reconnaître « la merveilleuse adresse¹⁶ » d'Isabelle, Climante souligne l'efficacité de la « surprise¹⁷ » produite par Dorise déguisée en dame, Carlin trompé par Dorise découvre sa « finesse » et admire son « adresse¹⁸ », Léonor afin apprécie la « fourbe subtile¹⁹ » mise en œuvre par Isabelle au dernier acte. Tous ces propos peuvent être lus comme de simples appréciations admiratives des spectacles engendrés par l'esprit d'Isabelle et de Dorise qui exécute parfaitement son rôle. C'est donc l'art théâtral qui est ici loué, celui des personnages féminins, mais également celui du dramaturge, qui a bien évidemment ourdi la trame de l'intrigue. On peut d'ailleurs percevoir un écho entre toutes ces louanges fictionnelles et celles que d'Ouville s'adresse à propos de l'ingéniosité de son intrigue, dans sa dédicace au duc de Guise : « Cette Comédie a eu l'heur de réussir sur le Théâtre, et d'avoir attiré l'approbation des plus difficiles pour ce qui est du sujet que l'on a trouvé surprenant, extrêmement intrigué, et raisonnablement débrouillé²⁰ ». Autrement dit, Isabelle incarne l'art de la comédie, art de la fabrique fictionnelle et du jeu, qu'elle énonce à travers une métaphore textile :

Feu ma mère autrefois m'en a fait des leçons,
Je couds bien, je travaille à la tapisserie,
Et sais d'autres secrets, dont la galanterie
Vous pourra divertir, et vous étonnera,
Et dont la nouveauté je crois vous surprendra²¹.

Le double sens du propos est manifeste : le tissage renvoie à l'*enredo*, l'entrelacement des fils de l'intrigue, et les effets énumérés, agrément, divertissement et surprise, définissent les contours d'une comédie plaisante comme *La Dame suivante*, fondée sur le rire ensemble plutôt que sur le rire sanction²². L'assimilation entre le personnage rusé et le dramaturge est relativement topique : on la trouve régulièrement dans le théâtre de cette

¹⁶ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹⁹ *Ibid.*, p. 142.

²⁰ *Ibid.*, n. p.

²¹ *Ibid.*, pp. 51-52.

²² Sur la prédominance de cette forme dans le deuxième quart du siècle, voir Émelina, Jean (1996), "L'esthétique du plaisant", *Littératures Classiques*, 27, pp. 171-182, et en particulier p. 176 où l'auteur associe l'univers de la ruse et le registre plaisant.

époque pour servir une apologie du théâtre²³. Toutefois, la métafictionnalité fonctionne d'une manière singulière dans la pièce de d'Ouille : la création est toujours associée à des caractéristiques féminines. Cette féminisation de l'art est notable dans la réplique d'Isabelle sur l'art de la couture et du tissage, transmis par la figure maternelle et traditionnellement associé aux femmes²⁴. Ainsi en va-t-il également de l'adresse, de la finesse et du caractère matois et fourbe de Dorise, soulignés par un Carlin mi-admiratif, mi-contrarié. Ses répliques lient inventivité et duplicité : le talent mensonger des deux femmes est sans cesse rappelé, ce qui remotive les stéréotypes anciens et misogynes d'une « nature féminine » qui serait particulièrement douée pour la feinte. Cette déclinaison genrée de la dimension métafictionnelle est confirmée par le fait que les femmes sont actrices autant que metteuses en scène. La fabrique fictionnelle d'Isabelle est relayée par une actualisation théâtrale efficace et séduisante : son jeu vise avant tout à charmer. On retrouve là toutes les caractéristiques de l'archétype féminin incarné par le mythe fondateur de Pandora, femme séduisante et fauteuse de trouble²⁵. La parure et le voile donnés par Athéna, objets destinés à piéger les hommes, sont déterminants dans la configuration de Pandora en figure dangereuse : le mythe hésiodique a fait d'elle la créature mimétique par excellence²⁶.

La femme trompeuse et charmeuse procure une image adéquate de la fiction théâtrale telle que les détracteurs du théâtre la définirent dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. Pierre Nicole décrit un art théâtral qui mélange le vrai et le faux afin de plaire, en soulignant qu'il invite à la concupiscence parce qu'il suscite la passion de l'amour²⁷. La capacité à tromper de l'acteur est redoublée si la figure centrale est une actrice – par définition douée pour la tromperie corruptrice – et l'action une intrigue amoureuse, sujet considéré comme particulièrement pernicieux par les détracteurs du théâtre. Une femme créatrice d'intrigues amoureuses plaisantes et divertissantes constitue précisément une représentation métafictionnelle de la comédie. Isabelle est l'image d'un genre théâtral destiné à procurer un plaisir fondé sur la jubilation liée à la maîtrise des emboîtements fictionnels, ainsi que sur la séduction physique. La fascination engendrée par son charme fonctionne comme un appel à une réception érotique du texte : elle propose une configuration du principe de plaisir ne reposant pas sur la régression infantile évoquée par Charles

²³ Cavaillé, Fabien (2012), “Ruse, reconnaissance et merveille tragi-comiques. *Cornélie* (Hardy), *Conte d'Hiver* (Shakespeare)”, *Comparatismes en Sorbonne*, 3, http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue3/10.Cavaill.Reconnaissance.pdf

²⁴ Voir Ballestra-Puech, Sylvie (2006), *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz.

²⁵ Loraux, Nicole (1990), “Sur la race des femmes et de quelques unes de ses tribus”, *Les Enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, Seuil, pp. 75-117.

²⁶ Voir Ballestra-Puech, Sylvie (2014), “Thalie au miroir: héroïsme féminin et métathéâtralité”, *Loxias*, 43, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7634>

²⁷ Nicole, Pierre (1998), *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. Laurent Thirouin, Paris, Honoré Champion, pp. 36-43.

Mauron, mais sur l'engagement érotique du spectateur. La femme hyperactive et séductrice emblématise le fantasme de dangerosité associé à la fiction, tout en incarnant l'enchantement associé à l'immersion fictionnelle. Dans *La Dame suivante*, ce dispositif s'assortit d'une certaine gratuité, dans la mesure où il n'était pas indispensable à Isabelle, et parce qu'il ne débouche pas sur un dévoilement final qui modifierait sensiblement l'*ethos* ou les croyances des personnages. La tromperie fictionnelle est célébrée pour sa valeur plaisante, et il serait malaisé d'en dégager une quelconque efficacité didactique. L'intrigue s'achève d'ailleurs par une victoire relativement immorale : le comportement peu scrupuleux d'Isabelle pourrait être perçu comme condamnable, d'autant que d'Ouille gomme tous les éléments qui pourraient atténuer sa faute, notamment la fragilité du couple formé par Diego et Elvira. Ainsi, le désir de la femme ingénieuse est valorisé par le dénouement, et il s'exerce au détriment des autres personnages, ce qui suggère l'absence totale de portée morale de la pièce.

Il n'y a donc pas dans cette pièce de visée didactique autre que la démonstration des pouvoirs de la fiction théâtrale. Toutefois, cette valorisation de la liberté et du désir féminins constitue en elle-même un positionnement axiologique. La célébration du plaisir de la fiction invite à considérer la pièce comme amoral, indifférente à toute perspective moralisante. On ne saurait y lire une apologie directe de l'immoralité, d'une part parce que l'héroïne revendique son choix de suivre l'éthique de l'honneur (préalable indispensable au choix de son mari), d'autre part en raison de la faible profondeur éthique des débats, toujours court-circuités par la rapidité du tempo. Mais l'amoralité, qui libère la fiction de toute visée éducative, constitue en elle-même une position forte au regard des débats contemporains sur la fiction théâtrale.

Ce repli réflexif révèle les limites d'une comédie centrée sur la célébration jubilatoire de ses propres pouvoirs, qu'elle effectue de manière mécanique, réitérée jusqu'à l'épuisement. Le dispositif ne s'accompagne pas, à la différence d'autres pièces conférant le pouvoir aux femmes (par exemple chez Shakespeare), d'une profondeur axiologique ou sociologique manifestes, puisque la densité fictionnelle des personnages est pauvre. Réduits à des silhouettes invraisemblables, ils ne sont pas susceptibles de porter un discours élaboré sur les mœurs et le monde. Cette épure n'est cependant pas dénuée d'intérêt : elle sert l'ostentation des principes théâtraux et la valorisation réflexive de l'art de la comédie. Elle permet d'abord une efficacité jubilatoire et incontestable, ce qui est sans doute le principal objectif du dramaturge. Elle procure également une conception particulière des pouvoirs plaisants de la comédie, en revendiquant son caractère fictionnel, trompeur et séduisant, ce qui n'allait pas de soi dans le contexte du XVII^e siècle français. Les années 1640 sont une période d'accalmie relative, avant la flambée théâtrophobe des années 1660 et 1670, à laquelle certaines comédies de Molière se trouveront confrontées. Une comédie comme *La Dame suivante*, qui puise à la source espagnole une intrigue brillante, euphorisante et spéculaire, cristallise à merveille une période où le jeu théâtral n'est pas encore assujéti à des normes esthétique (la vraisemblance) et éthique (la moralité). La valorisation du plaisir, célébré comme un effet esthétique suffisant de la comédie, illustre une période où l'agrément du public pouvait encore être revendiqué comme fin première de l'art, dans le sillage des poétiques irrégulières du début du siècle.

REFERENCES

A. SOURCES

- Le Métel d'Ouille, Antoine (1645), *La Dame suivante*, Paris, Toussaint Quinet.
- Le Métel d'Ouille, Antoine (1647), *La Coiffeuse à la mode*, Paris, Toussaint Quinet.
- Le Métel d'Ouille, Antoine (2013), *Théâtre complet*, t. 1, éd. Monica Pavesio, Paris, Classiques Garnier.
- Le Métel d'Ouille, Antoine (2013), *Théâtre complet*, t. 2, éd. Anne Teulade, Paris, Classiques Garnier.
- Le Métel d'Ouille, Antoine (2019), *Théâtre complet*, t. 3, éd. Monica Pavesio et Anne Teulade, Paris, Classiques Garnier, à paraître.
- Nicole, Pierre (1998), *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. Laurent Thirouin, Paris, Honoré Champion.
- Pérez de Montalbán, Juan (2014), *Obras de Pérez de Montalbán*, éd. Maria Grazia Profeti, Kassel, Reichenberger. Reference.

B. SECONDARY LITERATURE

- Baby, Hélène (2001), *La Tragédi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck
- Ballestra-Puech, Sylvie (2006), *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz.
- Émelina, Jean (1996), "L'esthétique du plaisant", *Littératures Classiques*, 27, pp. 171-182.
- Iglesias Feijoo, Luis (1998), "'Que hay mujeres tramoyeras': la 'matemática perfecta' de la comedia calderoniana", in Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, *La comedia de enredo*, Almagro, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, pp. 201-236.
- Llanos López, Rosana (2005), *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española en el Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger
- Loraux, Nicole (1990), "Sur la race des femmes et de quelques unes de ses tribus", *Les Enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, Seuil, pp. 75-117.
- Redondo, Agustín (1998), *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Sternberg, Véronique (1999), *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes.
- Teulade, Anne ed. (2013), *Comédie et héroïsme féminin*, Neuilly, Atlande.

C. ELECTRONIC RESOURCES

- Ballestra-Puech, Sylvie (2014), "Thalie au miroir: héroïsme féminin et métathéâtralité", *Loxias*, 43, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7634>
- Cavaillé, Fabien (2012), "Ruse, reconnaissance et merveille tragi-comiques. Cornélie (Hardy), Conte d'Hiver (Shakespeare)", *Comparatismes en Sorbonne*, 3, http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue3/10.Cavaill.Reconnaissance.pdf

ANNE TEULADE is maître de conférences (associate professor) in the University of Nantes (France). Specialized in comparative literature, she studies early modern European theatre and the relationships between history and fiction. She recently published three collective

books: *La Tragédie et ses marges*. (with Florence d'Artois, Genève, Droz, 2017), *La Mémoire de la blessure* (with Isabelle Ligier-Degauque, Rennes, PUR, 2018) and *Questions sur l'encyclopédisme* (with Nicolas Correard, <http://epistemocritique.org/questions-lencyclopédisme/>)

E-MAIL fruteulade@wanadoo.fr

UN SPECTACLE MÉDITERRANÉEN : *LA CLÉMENCE DU PACHA* DE GABRIEL AUDISIO

Miriam BEGLIUMINI

ABSTRACT • Nowadays almost forgotten by critics, Gabriel Audisio (1900-1978) was at the centre of an intellectual network, especially between the two world wars and further in the second post-war period. Among his many and multifaceted works, the dramatic ones – mainly unpublished – have never been studied. In this unexplored field, the play *La Clémence du Pacha* (1953) can be brought to the attention of the public for many reasons. *La Clémence du Pacha* was born as a free rewriting of two plays by Cervantes and was staged in Algiers and in Paris by the French-Algerian company of Geneviève Baïlac: thus, at that time, the play was presented by his author as a cultural, social and political laboratory.

This article presents a brief excursus of the content, structure and some of the most important literary and linguistic points of the *Clémence*, referring to its source texts too; it also briefly retraces the genesis of the play and its immediate reception, through archival documents (letters and press extracts). By putting *La Clémence* and all these papers back into their context, one could suggest an interpretative key: this Franco-Algerian production, which was supposed to be the expression of a young “Mediterranean theatre”, would not rather be part of a certain assimilationist discourse?

KEYWORDS • Gabriel Audisio; Geneviève Baïlac ; Mediterranean theatre; Mediterranean studies; assimilationism.

1. Introduction

Le contact de Gabriel Audisio (1900-1978) avec le théâtre est inscrit tout d’abord dans son parcours biographique : né d’une famille d’artistes (sa mère était une chanteuse, son père un directeur d’Opéra), Audisio est habitué à la scène dès son enfance. Son journal intime ainsi que ses mémoires publiées, *L’Opéra Fabuleux*¹, renvoient une image liée à

¹ Audisio, Gabriel (1970), *L’Opéra fabuleux*, Paris, Julliard.

son activité d'auteur de théâtre plutôt que de romancier² ; cependant, à l'exception de quelques tentatives malheureuses dans les années 1930, Audisio arrive au genre théâtral seulement dans le second après-guerre, après avoir abordé la poésie, le roman, les essais.

Si la critique s'est fort peu interrogée sur l'œuvre audisienne en général, ses pièces théâtrales demeurent presque inconnues. Les années 1950 voient notamment la parution de drames radiophoniques – à présent encore inédits – inspirés par la littérature grecque antique et espagnole du XVII^e siècle³. *Incarnada ou la Victoire des morts*⁴ est la seule tragédie audisienne publiée et représentée ; tirée elle aussi d'un drame de Cervantes (*El Cerco de Numancia*, 1585), elle narre l'héroïque résistance du peuple numantin face à l'envahisseur romain lors du siège de la ville au I^{er} siècle av. J.-C.

Dans ce panorama, *La Clémence du Pacha* constitue un *unicum* et mérite qu'on s'y attarde pour différentes raisons, littéraires et idéologiques à la fois. Mise en scène une première fois à Alger, le 17 avril 1953, *La Clémence* suscita une très bonne réponse de la part de la presse et du public. Lors de la même année, la pièce sera en tournée dans différents sanatoriums de France, pour aboutir, le 5 octobre 1953, au Théâtre de la Comédie des Champs-Élysées.

L'archive personnel de l'auteur, le « Fonds Gabriel Audisio » de la Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, conserve des nombreux et intéressants documents relatifs à la genèse et à la réception de la pièce dans la presse, suggérant une reconstruction qui cerne tant l'histoire interne qu'externe de l'œuvre. À partir de ces éléments, on se propose d'étudier d'un côté la genèse textuelle de *La Clémence*, en tant que réécriture cervantine, de l'autre sa fonction spécifique de « spectacle méditerranéen » dans le plus vaste débat politique et culturel de la France à la veille de la décolonisation.

2. « Une œuvre originale qui ne gardât du modèle que des prétextes » : l'hypotexte

Librement inspirée par Miguel de Cervantes, *La Clémence du Pacha* naît comme pastiche de deux comédies (*El trato de Argel*, 1580-1585 et *Los baños de Argel*, 1615) qui furent inspirées à l'auteur du *Don Quichotte* par sa période de prison en Algérie entre 1575 et 1580. Cervantes lui-même distingue deux moments dans sa production théâtrale : l'empan 1581-1587 comprend les pièces qui furent montées à Madrid et qui ne suscitèrent pas de grands enthousiasmes ; l'autre volet saisit des ouvrages qui furent publiés sans jamais être joués et qui datent de la période précédant 1615⁵. Les deux pièces, *El trato de*

² « Je me sens si peu romancier que je crains d'être mal qualifié pour donner des avis pertinents. L'expression dramatique, – je veux dire celle du théâtre – m'est trop naturelle pour ne pas se faire sentir quand j'écris un récit romanesque, et c'est sûrement un défaut » (Audisio, Gabriel (1968), réponse à l'enquête « Le roman par les romanciers » in *Europe*, 474, p. 253).

³ À titre d'exemple : *Bivar*, 1956 ; *Nausicaa* 1961 ; *Les enfants d'Hercule*, 1965 ; *Oreste*, 1970.

⁴ Audisio, Gabriel (1951), *Incarnada ou la Victoire des morts*, Lausanne, Rencontre.

⁵ « On distingue deux moments dans la production théâtrale de Cervantès : il aurait écrit, ainsi qu'il l'affirme en 1614 dans l'*Adjunta al Viaje del Parnaso* en donnant quelques titres, un grand

Argel (1580-1585) et *Los baños de Argel* (1615), dont Audisio s'inspire, appartiennent donc à deux phases différentes de la production cervantine, plus de trente ans séparant l'une de l'autre. Toutefois, avec quelques modifications au niveau des personnages et de l'intrigue, elles traitent une matière similaire : dans les deux cas, il s'agit d'amours impossibles et de la captivité de personnages chrétiens à Alger. Les deux pièces cervantines constitueraient donc déjà un cas de « réécriture » l'une par rapport à l'autre ; pour brouiller encore un peu les cartes s'ajoute en 1599, par la plume de Lope de Vega, la pièce *Los cautivos de Argel*, énième variation sur le thème, qui a sans doute influencé Cervantes dans sa propre « mise à jour ».

Pour sa propre version, Audisio s'abandonne à une libre inspiration⁶. Il retient, de la pièce cervantine, notamment l'aspect de l'intrigue amoureuse, des échanges de personnes, des retrouvailles finales et une certaine atmosphère algérienne, dans une espèce de collage de scènes comiques et tragiques. Les personnages sont empruntés aux deux pièces et réadaptés au nouveau contexte. Dans le temps de 4 actes, Yousouf, un riche notable maure, tombe amoureux de la belle esclave chrétienne Silvie, qu'il a achetée à un corsaire flamand renégat (Ali Raïs). En même temps, il offre en cadeau à sa sœur, Zohra, un autre esclave espagnol, Aurélien, suivi de son valet italien, Gracieux. Zohra, appuyée dans ses ruses par sa servante noire, Yamina, tombe amoureuse d'Aurélien, qui est toutefois l'époux de Sylvie, dont il a été séparé lors de sa capture à Naples. S'ajoutent encore, pour des scènes quelque peu stéréotypées mais savoureuses où l'on discute d'argent et de morale, le personnage de Mardochee, juif d'Alger et du Sacristain, marseillais. Après mille péripéties, tentatives de rapprochements et de séduction où les personnages majeurs sont aidés et doublés par leurs respectifs mineurs, tout contraste est dénoué par l'intervention du Pacha, salvifique *deus ex machina*.

nombre de pièces, représentées à Madrid entre 1581 et 1587. De cette période ne nous restent que *El trato de Argel* et *El cerco de Numancia*. Bien plus tard, en 1615, il publie un recueil de huit *comedias* et huit *entremeses*, pour la majorité écrits entre 1601 et 1615, et jamais représentés, comme l'auteur l'indique dans l'*Adjunta* et dans le prologue : « no hallé autor que me las piedese [...] y así, las arrinconé en un cofre y las consagró y condenó al perpetuo silencio ». Les pièces de théâtre de Cervantès sont ainsi à plus d'un titre marginales : secondaires dans l'œuvre de Cervantès, elles n'ont pas davantage réussi à s'imposer dans le champ théâtral du Siècle d'Or » (Teulade, Anne (2007), *Le théâtre de Cervantès inexemplaire ? Problèmes de modélisation*, in *Littérature et exemplarité* [en ligne], Rennes: Presses universitaires de Rennes, consulté le 26 octobre 2018, URL : <http://books.openedition.org/pur/39454>, DOI: 10.4000/books.pur.39454).

⁶ « Il ne s'agissait plus d'adapter les œuvres de Cervantès [...]. Mais je pouvais prendre appui sur le nom et l'œuvre de Cervantès, partir de là pour composer une œuvre originale qui ne gardât du modèle que des prétextes » (Audisio, Gabriel (1953), *La Clémence du Pacha*, Au sujet de la création de *La Clémence du Pacha*, « Fonds Gabriel Audisio », Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, boîte 24, p. 1). *La Clémence du Pacha* existe seulement en forme dactylographiée ; pour simplifier les notes bibliographiques, on s'y référera dorénavant simplement avec son titre, le titre de la section et le numéro de la page citée.

3. Les conditions matérielles de la genèse de l'œuvre

Compte tenu de la fraternité méditerranéenne dont Audisio se fait le chantre en prose et en poésie pendant toute sa vie, l'aspect d'une tolérance respectueuse décrite dans les comédies cervantines a sans doute exercé un certain attrait sur lui⁷.

Audisio déclare que la pièce fut « écrite en six jours »⁸ mais également qu'elle avait longtemps habité dans sa tête, au moins à partir de 1930 : dans la préface de 1953, on mentionne une première hypothèse de spectacle au sein des manifestations pour la célébration du centenaire de la conquête d'Alger, ce qui pose des éléments de réflexion loin d'être anodins et sur lesquels on reviendra plus loin⁹. De toute façon, des lettres privées conservées dans le « Fonds Audisio » relatent la naissance de *La Clémence* : l'ancien projet de 1930 renaîtrait à la suite de la rencontre fortuite dans un train, en août 1951, entre Audisio et Geneviève Baïlac.

Qui est-ce ? Algérienne de quatrième génération, Baïlac partage avec Audisio un même amour pour l'Algérie, terre natale dans son cas, patrie d'adoption pour Audisio et, pour tous les deux, centre idéal d'une communauté méditerranéenne au sang mélangé¹⁰. Après des débuts d'amateur et préoccupée de développer le goût du théâtre dans la jeunesse algérienne, étant rattachée au « Service de mouvements de jeunesse et de culture populaire », Baïlac complète sa formation théâtrale avec des stages d'art dramatique à Paris en 1947 ; c'est là, lors des « Journées d'étude du Centre d'art dramatique » qu'elle entend parler de la création des C.R.A.D. (Centres Régionaux d'Art Dramatique), dont elle ne

⁷ « Dans cette ville cosmopolite, toutes les communautés cohabitaient et pratiquaient leur confession. On permettait aux chrétiens, même esclaves, de pratiquer librement leur culte et célébrer la messe le dimanche ainsi que les fêtes religieuses tout comme on autorisait les juifs à ne pas travailler le jour de Sabbat. Cette tolérance remarquable, vertu islamique répandue et connue dans toute l'Espagne musulmane, provoqua vivement l'admiration de Cervantès, qui savait que de l'autre côté de la Méditerranée, les musulmans morisques étaient expulsés de leur terre natale et durement châtiés par le tribunal de l'Inquisition qui leur interdisait toute pratique culturelle et religieuse en Espagne » (Abi Ayad, Ahmed (2010), *Alger : source littéraire et lieu d'écriture de M. De Cervantès*, in *Insaniyat / إنسانيات* [en ligne], 47-48, mis en ligne le 08 août 2012, consulté le 11 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/4956> ; DOI : 10.4000/insaniyat.4956).

⁸ Audisio, *La Clémence du Pacha, Au sujet de la création de La Clémence du Pacha*, p. 1.

⁹ « J'avais même songé, en 1930, que ce pourrait être une jolie manifestation du "Centenaire". Mais le projet n'eut pas de suite... » (*La Clémence du Pacha, Au sujet de la création de La Clémence du Pacha*, p. 1).

¹⁰ « J'adore ce pays, évidemment. Mais il a fallu que je voyage en France et à l'étranger pour sentir à quel point je lui étais attachée [...]. Je suis née à Alger en 1922 dans une famille de souche méditerranéenne. Mon père avait du sang gascon et italien dans les veines ; maman, elle qui est d'origine espagnole, a vu le jour à Oran. Un mélange de races latines, comme vous le voyez ! » (Baïlac, Geneviève [date inconnue], *Il y a trois ans on me traitait de folle quand je parlais de théâtre algérien*, interview de Maurice Monnoyer in *L'effort algérien*).

tarde pas à fonder un siège à Alger dès son retour en ville. La passionnante question de ces centres théâtraux de périphérie, dont la création est souhaitée et financée par le gouvernement français tant en métropole que dans la colonie dans le second après-guerre, mériterait un approfondissement à part ; faute de place, on se limitera ici à ne citer que les éléments pertinents avec la création de *La Clémence*.

Les directives théâtrales de Baïlac, se fondant sur les notions de « communauté algérienne » et de « Méditerranée »¹¹, présentent de nombreux points en commun avec la conception audisienne. La brochure produite pour les dix années de vie du C.R.A.D. d'Alger et dans laquelle on lit que « L'Algérie, par l'interpénétration de ses communautés, s'est forgée une âme propre, l'âme algérienne. [...] Un jeune théâtre algérien sera créé, miroir de ces communautés méditerranéennes et reflet d'un pays d'où monte une sève vigoureuse »¹², ne porte pas de signature, mais il est assez facile d'imaginer que la plume soit celle de Baïlac ; toutefois, les mêmes paroles, visant une production culturelle spécifiquement algérienne, auraient pu être également écrites par Gabriel Audisio, inlassable médiateur entre les deux rives de la Méditerranée depuis 1920 et défenseur d'une *école nord-africaine*. Les deux collaborateurs partagent encore l'idée d'un théâtre qui, en répondant à une nécessité anthropologique, se fasse laboratoire de rencontre, d'échange et de synthèse entre cultures différentes¹³. *La Clémence* serait effectivement, selon Audisio et Baïlac, la première occasion où des acteurs arabes et des acteurs français

¹¹ « Il y a trois ans que cette idée [d'un théâtre spécifiquement algérien] m'est venue. Un jour, j'eus l'imprudence d'en parler : on me traita de folle... Et pourtant je savais que le théâtre est un besoin instinctif de l'homme, besoin qu'il est impossible de supprimer. Cette notion de l'universalité du théâtre, je la dois à ma formation de culture populaire. Elle fut presque aussitôt greffée de la notion de communauté algérienne, et celle-ci je la dois à Paul Buttin, de Méditerranée. C'est l'association de ces deux notions qui m'a donné l'idée d'un théâtre algérien » (Ibidem).

¹² Brochure 1947-1957. *Dix ans d'activité du C.R.A.D.*, « Fonds Gabriel Audisio », boîte 62, p. 24.

¹³ « Ce pays [l'Algérie] voit vivre sur son sol des communautés distinctes, toutes d'essence méditerranéenne qui, en dépit des préjugés raciaux, des politiques et des scléroses s'interpénètrent et s'influencent. Français, arabes, espagnols, italiens, juifs, maltais depuis plus d'un siècle se côtoient [...]. De tout temps le théâtre a été le miroir des sociétés et le plus instinctif moyen d'expression des collectivités. Dans la mesure où la collectivité algérienne existe, son reflet doit se retrouver dans une forme de théâtre née sur son sol et de ses propres éléments. Partout où la vie tout court prolifère, la vie théâtrale doit fleurir et c'est pourquoi nous n'avons pas voulu faire en Algérie une œuvre de seule décentralisation et de seule mise en présence des publics de ce bord de la Méditerranée avec les réalités dramatiques de l'autre bord. Une tâche plus complexe, plus risquée nous a semblé nécessaire, celle de tenter quelque expérience comme celle de "La Clémence du Pacha" afin de savoir un jour si nous avons ou non raison de croire à la vérité universelle du Théâtre, fait pour pousser partout avec vigueur mais sous les formes que commandent le sol, le climat, et la société où il prend racine. Faire seulement du théâtre comme on peut en faire dans n'importe quelle ville d'Europe est une chose, mais en faire en fonction des réalités humaines qui nous entourent est une autre chose qui nous intéresse profondément » (Programme de *La Clémence du Pacha* conservé aux Archives Nationales d'Outre-mer d'Aix-en-Provence, côte 792 CEN-b).

partageraient la même scène. Cette juxtaposition, voulue tant par l'auteur que par le metteur en scène, ne serait que le premier pas en vue d'une future association d'hommes et de civilisations, à réaliser sur le sol algérien et par le biais des formes culturelles telles que celle du théâtre¹⁴.

4. Quelques définitions

C'est donc sur ce substrat idéologique, sur une intention de mélange culturel, politique voire ethnique que se fonde *La Clémence* : il est intéressant d'interroger à cet égard le paratexte avant même que le texte de la pièce.

Déjà le sous-titre annonce un « divertissement algérien ». Ensuite, dans les textes introductifs (*Au sujet de la création à Alger de "La Clémence du Pacha"*, suivi d'un *Avertissement*), *La Clémence du Pacha* est indiquée comme une première tentative de « spectacle méditerranéen », reflet de la réalité multiculturelle de l'Algérie. L'auteur vise à construire « une œuvre typiquement nord-africaine, c'est-à-dire méditerranéenne »¹⁵. Encore, on utilise les étiquettes de *divertissement théâtral* et de *turquerie*¹⁶. Celles-ci suggèrent une dimension raréfiée, dont l'évocation est favorisée par le décor, décrit comme celui d'un « Alger barbaresque [...], [d']une Barbarie conventionnelle et romanesque »¹⁷, et par les musiques de scène expressément préparées par le spécialiste de musiques arabes et kabyles, Léo-Louis Barbès (1895-1986). Cette atmosphère hors-temps se heurte assez à la susmentionnée déclaration d'intention, tout à fait pressante dans l'Algérie du début des années 1950, de construire un théâtre représentant la communauté « bigarrée » de la colonie.

¹⁴ « Cette expérience [...] peut se montrer pleine de conséquences, dépassant la circonstance et la personne de l'auteur. Elle peut en effet donner à entendre, aux esprits amers ou aux pessimistes, qu'il n'y a pas nécessairement un fossé entre les deux cultures, les deux civilisations qui nourrissent le génie algérien, mais que, bien au contraire, il n'est pas chimérique, au regard des hommes de bonne volonté, d'apercevoir un avenir où elles s'associeront généreusement » (Audisio, *La Clémence du Pacha*, *Au sujet de la création de La Clémence du Pacha*, p. 3-4).

¹⁵ « Une œuvre typiquement nord-africaine, c'est-à-dire méditerranéenne, qui mette en scène des personnages, des types, des comportements, et même des vocabulaires de toute la Méditerranée, comme il est naturel de les voir coexister dans les populations algériennes, celles d'aujourd'hui ou celles du XVII^e siècle. [...] Elle met en scène d'une part des personnages locaux (arabes kabyles, noirs, juifs, grands seigneurs, bourgeois ou menu peuple), d'autre part des captifs européens (espagnols, italiens, français), plus un personnage "à cheval", le corsaire, qui est un renégat flamand portant un nom arabe » (Audisio, *La Clémence du Pacha*, *Au sujet de la création de La Clémence du Pacha*, p.2).

¹⁶ Audisio, *La Clémence du Pacha*, *Avertissement*.

¹⁷ Audisio, *La Clémence du Pacha*, *Personnages*.

5. Stratégies textuelles et mise en scène

Ce théâtre qui se prétend aux racines mélangées demande des expédients spécifiques. La « méditerranéité » s'exprime tout d'abord par la présence sur scène de personnages représentant le « melting-pot » de la Mer. Il suffit d'en parcourir la liste pour en avoir une idée : le pacha d'Alger, un noble maure, un flamand renégat, un juif d'Alger, un janissaire, une servante « négresse », un gentilhomme espagnol et son épouse, un valet italien, un « papasse » marseillais. Leur provenance de tous les rivages doit être manifeste non seulement au niveau des costumes mais également de leurs accents. Un certain plurilinguisme caractérise du coup la pièce ; dans la plupart des cas, il s'agit d'une apparence quelque peu scénographique, avec l'insertion de brefs intercalaires ou d'exclamations en langue étrangère, facilement compréhensibles à partir du contexte pour tout public¹⁸ ; toutefois, le spectateur entend par morceaux « chanter des couplets en espagnol et en italien, jargonner en sicilien, en marseillais, [...] réciter [...] un poème arabe »¹⁹. Cet aspect est très emphatisé par l'auteur, mais il n'est pas en réalité apanage de ce seul spectacle : au contraire, nombre de pièces dialectales algériennes (celles de l'auteur algérien Bachtarzi Maihéddine) en portaient déjà les signes dans les années 1930²⁰.

Il devrait y avoir sur scène tant « des personnages locaux » que « des captifs européens » : auteur et metteur en scène insistent sur celle qui est, à leur avis, une nouveauté totale²¹, c'est-à-dire la présence de deux troupes, l'une « française », l'autre « arabe », partageant la même scène et qui s'exprimerait chacune dans son propre idiome²². Au-delà de cette originalité déclarée, la distribution des rôles pour la mise en scène prévoit que seulement un des personnages « principaux » (celui du Pacha) soit attribué à un acteur arabe. De plus, la division troupe française/troupe arabe oriente également le scénario, affichant des dialogues écrits pour la première, des intermèdes d'improvisation libre pour

¹⁸ À titre d'exemple : « Aunque pensai que me alegro / Conmigo traigo el dolor... Y porque el mal, con callar, Se hace mucho mayor / conmigo traigo el dolor... » ; « Apri m'il petto / Gentile donna / Apri m'il petto / Bionda ragazza / E vedrai scritto / Nel mio cuore / Biondina mia / Il mio amore... » ; « Râne Djinak / Ya dhu aîni / Râne Djinak / Nari ya nari... » (Audisio, *La Clémence du Pacha*, p. 6, 18, 55).

¹⁹ Audisio, *La Clémence du Pacha*, Au sujet de la création de *La Clémence du Pacha*, p.2.

²⁰ « L'algérois était, selon B. Mahiéddine, un parler nuancé et coloré, enrichi de multiples apports étrangers ; Rachid Ksentini joua beaucoup de ce matériau linguistique et en tira des effets comiques nombreux. Il se plut à mêler les parlers, à emprunter aux jargons de divers milieux, à inventer des mots aux consonnances savoureuses. Les auteurs qui lui succédèrent, mis à part B. Mahiéddine, ont négligé ces ressources » (Roth, Arlette (1967), *Le théâtre algérien de langue dialectale : 1926-1954*, Paris, Maspero, éd. numérique, chapitre *Les rapports avec l'administration : la censure*).

²¹ « Ce sera la première fois que des acteurs arabes et des acteurs européens joueront ensemble. Et c'est là que nous touchons, il me semble, au plus vif intérêt de cette expérience » (Audisio, *La Clémence du Pacha*, Au sujet de la création, p. 3-4).

²² « Sur un total e de 53 personnes en scène, il y aura 38 musulmans, et ceux-ci parleront arabe » (Audisio, *La Clémence du Pacha*, Au sujet de la création, p.2).

la seconde. Ces intermèdes, insérés entre un acte et l'autre et se rattachant ouvertement à la *Commedia dell'Arte* et aux *atellanes*, rencontrèrent sans doute la faveur de Bailac, dont la formation théâtrale s'était faite sous le signe de la « culture populaire », comme on l'a dit. Dans ces entractes libres – qui étaient d'ailleurs absents de l'œuvre cervantine : voilà la différence majeure entre source et adaptation – les acteurs arabes pouvaient, selon les mots de l'auteur, « déployer leur verve éblouissante et leur génie de l'improvisation »²³.

6. La réception dans la presse

Que ce soit suite à la première à l'Opéra d'Alger ou à la réplique au Champs-Élysées, d'un rapide coup d'œil on remarque que la presse de l'époque imite volontiers les définitions susmentionnées de *spectacle méditerranéen*, *spectacle nord-africain*. Pour ne citer que quelques-unes des réactions des critiques :

Sur une terre où deux civilisations, depuis plus d'un siècle, se rencontrent sans s'opposer, il [Audisio] a pensé que le théâtre avait quelques chances d'établir un lien spirituel profitable. Poète de la Méditerranée, il a même été plus loin [...]. Il a voulu tenter un harmonieux accord entre les divers éléments raciaux qui composent à l'Algérie d'aujourd'hui une figure aussi originale qu'attachante, et il y a réussi²⁴.

Le Centre régional d'art dramatique d'Alger, dirigé par Mlle Geneviève Bailac, nourrit, depuis quelque six années, la plus louable ambition. Il voudrait concilier les deux cultures en présence sur le sol algérien²⁵.

Voilà l'esprit des deux péninsules fondu dans le creuset de cette terre d'Algérie, qui, déjà, le contient, en y ajoutant celui de l'Orient malaxé au contact des siècles²⁶.

La pièce repose sur cette double constatation : « Tous les hommes son frères » (paroles du Pacha) et l'Algérie est faite de la fusion de plusieurs communautés ». En somme, « La Clémence du Pacha » illustre sur le plan théâtral l'idée de communauté algérienne, si chère à l'équipe de « L'Effort Algérien »²⁷.

Avec *La Clémence* l'on aurait franchi une première étape vers la construction d'une réalité spécifiquement algérienne, résultant des apports mélangés de différentes cultures. Les comptes-rendus ci-mentionnés se réfèrent à la première à Alger en avril 1953 : signés

²³ Audisio, *La Clémence du Pacha*, Au sujet de la création, p. 3.

²⁴ Gandon, Yves (1953), *Le centre régional d'art dramatique d'Algérie a créé La Clémence du Pacha*, in *France-Illustration*, 393, 24/4/1953, p. 584.

²⁵ Gandon, Yves (1953), *Alger a applaudi La Clémence du Pacha*, in *Comoedia*, 17/4/1953.

²⁶ Angeli, Louis-Eugène (1953), *Une grande première algérienne à l'Opéra. "La Clémence du Pacha"*, in *L'Echo d'Alger*, 14/4/1953.

²⁷ Monnoyer, Maurice (1953), *La Clémence du Pacha* in *L'Effort Algérien*, 17/4/1953.

par d'illustres critiques provenant de la métropole²⁸, ils parlent assez clairement de la volonté exhibée de décentrer et « dé-capitaliser » la scène algérienne... tout en passant par les voies de la capitale elle-même.

7. Un théâtre méditerranéen entre pluralisme et assimilationnisme

Au prisme d'une double analyse textuelle et historique, on a essayé, par ce bref aperçu, de reconstruire les vicissitudes de *La Clémence du Pacha* en tant que scénario et pièce mise en scène, dans ses liens avec le texte-source, son contexte de création et de réception.

En tant que texte, *La Clémence* s'insère effectivement de manière originale dans le panorama théâtral français : pour sa nature hors-temps, liée à des modèles lointains et notamment à toute une tradition de comique populaire, elle semble contourner nombre d'expériences théâtrales du début du XX^e siècle. Tout en ébauchant seulement ce qu'un travail comparatif plus approfondi pourrait mieux cerner, on a voulu rappeler ce projet de « théâtre méditerranéen » se fondant sur une réécriture de textes de Cervantes. On ne fait ici qu'esquisser une trace pour d'ultérieures recherches ciblant l'aspect du « palimpseste » littéraire : non seulement les traductions mais aussi les adaptations voire les réécritures cervantines sont une pratique commune en France, du XVII^e au XIX^e siècle et notamment en ce qui concerne les personnages du *Don Quichotte*. Toutefois, l'essai audisien de 1953 constitue un cas particulier : s'inspirant directement du théâtre cervantin, *La Clémence* apparaît comme un pastiche « à contre-temps », le théâtre d'avant-garde de l'entre-deux-guerres ayant travaillé notamment dans la direction de la réécriture contemporanisant des modèles mythiques et littéraires, l'après-guerre s'ouvrant aux premiers pas du théâtre de l'absurde. D'ailleurs, l'idée de créer un spectacle méditerranéen sur la base de la réécriture française d'un texte espagnol sur le fond d'Alger, ne constituerait-il pas un patron exemplaire de méditerranéité littéraire ?

L'aspect de circulation textuelle est sans doute passionnant mais ne peut exclure un rappel, tout rapide qu'il soit, sur le contexte socio-historique et culturel dans lequel voit le jour ce bourgeon de théâtre méditerranéen.

Tout d'abord, la scène théâtrale algérienne du début du XX^e siècle n'était pas vide comme les déclarations concernant la naissance d'un « théâtre nord-africain » d'Audisio et Bailac le suggèrent. En général, le panorama culturel d'Alger ne différait substantiellement pas de celui de la métropole, au moins jusqu'aux années 1940²⁹ : la saison

²⁸ « Madame Dussane, MM. Yves Gandon, Gabriel Audisio et d'autres personnalités de la presse parisienne feront spécialement le voyage de Paris pour assister à cette création algérienne » (Auteur inconnu, (1953), *Le 13 avril, à l'Opéra, création de "La Clémence du Pacha"* in *Journal d'Alger*, 3/4/1953.

²⁹ Cf. Caduc, Eveline (1999), *Une capitale culturelle* in Jordi, Jean-Jacques et Planche, Jean-Louis (dir.), *Alger 1860-1939. Le modèle ambigu du triomphe colonial*, Paris, Éd. Autrement, p. 74-100.

théâtrale aussi était essentiellement centrée sur des auteurs et des ouvrages européens. Néanmoins, à partir des années 1920, le théâtre dialectal algérien – les quelques tentatives de théâtre en arabe classique ayant abouti à l'échec – gagne de la place au fur et à mesure, à tel point que les autorités coloniales s'en inquiètent et le soumettent à la censure à partir des années 1930³⁰. Arlette Roth, dans son étude pionnière (Roth 1967), retrace les caractéristiques principales de ce théâtre dialectal : un répertoire pour la plupart comique/farcesque – le but étant de sensibiliser le public en l'amusant –, des intrigues assez morcelées, des personnages peu développés au niveau psychologique, la présence constante de la musique et de quelques tentatives de plurilinguisme. Ces éléments sont d'évidente tangence avec *La Clémence du Pacha*, qui, proclamée par ses créateurs comme « pierre fondatrice » du théâtre nord-africain³¹, semblerait plutôt orientée à rencontrer les goûts d'un public (au moins de sa partie bilingue) déjà existant auparavant. On ne fait que rappeler un des éléments cités lors de notre aperçu concernant les caractéristiques de *La Clémence*, c'est-à-dire la différente division du scénario en scènes (françaises) et intermèdes (arabes), ce qui est assez significatif pour un spectacle normalement naissant de la « collaboration » de deux troupes ; une analyse textuelle plus ponctuelle, concernant le décor, la différente division de rôles, des langues, de la distribution du scénario, mettrait probablement en évidence nombre de contradictions dans les hiérarchies jouant dans ce premier « spectacle méditerranéen », qui se voudrait le point de jonction entre métropole et colonie.

Les coordonnées spatio-temporelles (l'Algérie, un an avant l'éclat de la guerre d'Indépendance) nous paraissent des éléments incontournables pour replacer correctement *La Clémence*. Encore, la position particulière d'Audisio n'est pas sans conséquences dans la relecture de ce laboratoire franco-algérien : écrivain mais aussi administrateur de l'État français, Audisio travaille depuis les années 1930 dans le Service d'Information et de Presse de l'OFALAC Paris (Office Algérien d'Action Économique et Touristique). Cet élément remet en cause de manière significative certaines déclarations, comme celle d'une

³⁰ « L'autorité coloniale n'a pas eu, face à l'apparition du théâtre algérien, une politique très cohérente et suivie. [...] Lorsque le théâtre algérien de langue dialectale apparut en 1926, il ne rencontra que l'indifférence la plus totale de la part de l'administration. Elle se borna à adopter une attitude défensive et se montra soucieuse de fustiger tout ce qui lui apparaissait une atteinte à la souveraineté française. [...] Dans le climat général d'agitation qui caractérise la période du Front populaire, la censure fut officiellement instaurée et les manuscrits furent désormais soumis obligatoirement à un comité de lecture qui délivrait une sorte de visa portant le sceau de la préfecture, apposé sur le texte du metteur en scène. Cette institution fut maintenue lors de la création de la saison arabe. La municipalité d'Alger choisissait un comité de lecture composé de Musulmans connus pour leurs sentiments loyaux à l'égard de la France ; ils étaient chargés de lire tous les textes, de les interdire ou de les accepter, en supprimant à la rigueur certains passages. [...] Cette période qui va de 1934 à la veille de la guerre fut une période de lutte ouverte. Les animateurs frondaient l'administration, les autorités sévissaient. L'affrontement était commenté et publié par les journaux » (Roth 1967, *Le théâtre algérien d'expression dialectale* (1926-1954), *op. cit.*, chapitre *Les rapports avec l'administration : la censure*).

première hypothèse de représentation lors des manifestations pour le centenaire de la conquête (l'OFALAC même naquit en vue de la programmation des célébrations), qui, comme on le sait, par leur ample organisation furent l'expression la plus emphatique du triomphalisme colonial. *La Clémence*, prétendu laboratoire de cohabitation franco-algérienne, ne rentrerait-elle pas dans un discours assimilationniste, qui souvent, du Second Empire jusqu'à la Quatrième République, s'est appuyé sur le refrain de la « fraternité franco-musulmane » ?

Loin de vouloir faire d'Audisio (qui d'ailleurs se plaça toujours sous le drapeau de l'antifascisme et de l'antiracisme) un intellectuel aveugle, il est pourtant nécessaire de souligner comment son « travail culturel » au sens large du terme se place sous le signe de la *doxa* assimilationniste, même dans une période où tant les mouvements de décolonisation que le nationalisme algérien militant sont désormais amorcés.

8. Le cas mystérieux d'une traduction italienne

Le dossier relatif à *La Clémence* conservé dans le « Fonds Audisio » de la Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille a révélé une dernière surprise : un échange de lettres entre Gabriel Audisio et Erminio Robecchi-Brivio (? - ?), traducteur et dramaturge signant ses lettres de « via Cossera, Torino »³².

La correspondance – qui compte une douzaine de lettres de Robecchi-Brivio et cinq lettres d'Audisio, étalées sur la période du 16 janvier 1958 au 30 avril 1958 – commence avec un malentendu sur la personne, Robecchi-Brivio écrivant à Gabriel Audisio en italien, dans la conviction qu'il s'agisse de son frère cadet, Emmanuel Audisio, correspondant de l'Italie dans l'entre-deux-guerres, puis disparu pendant la II G.M. À partir de la deuxième lettre l'ordre des choses est rétabli et Robecchi-Brivio expose son projet : une traduction de *La Clémence* dans le but d'insérer le texte dans une anthologie, *Il teatro dell'Oriente*, qui comprendrait des textes en traduction « dall'Atlantico Meridionale all'Oceano Pacifico, dall'Oceano Indiano all'Oceano Glaciale Artico, tutto quello che v'è di più significativo nell'Arte Drammatica Antica e Moderna »³³. La question du plurilinguisme de l'œuvre est l'un des éléments sur lesquels l'auteur et le traducteur se confrontent longtemps : l'hypothèse de Robecchi-Brivio, voulant supprimer les accents étrangers³⁴,

³¹ Les expressions de « pierre fondatrice » et « porte ouverte » se retrouvent dans la lettre du 24 avril 1953 que Geneviève Bailac adresse à Audisio (« Fonds Gabriel Audisio » de la Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, boîte 62).

³² Toute tentative de recherche à propos des données personnelles de Robecchi-Brivio dans les institutions de la ville de Turin (Archivio di Stato et Anagrafe) ont jusqu'à présent été sans résultat.

³³ Note dactylographiée repérée dans le « Fonds Audisio » de la Bibliothèque de l'Alcazar, boîte 24.

³⁴ « Le dialect (*sic*) du napolitain est peu représenté (*sic*) car je me remets à l'acteur que (*sic*) jouera la part (*sic*). Pour le marseillais, je n'ai pas exagéré car je ne le crois capable d'intéresser le public italien si vous voulez le mettre à l'épreuve » (lettre de Robecchi-Brivio du 28 mars 1958,

peu compréhensibles pour le public italien, se heurte à la volonté d'Audisio, voulant marquer pour sa part « le caractère cosmopolite de la pièce » (lettre du 3 avril 1948). L'enthousiasme de Robecchi-Brivio arrive jusqu'à envisager, à un certain moment, une possible mise en scène de la pièce par la Compagnie d'Eduardo de Filippo ou de Gilberto Govi (lettre du 8 avril 1958).

Les dernières lettres sont beaucoup moins passionnantes et s'empêchent sur des questions financières et de droits d'auteurs, jusqu'à s'interrompre brusquement, au moins pour ce qui est conservé dans le Fonds. Jusqu'à présent il a été impossible de retrouver les ayant droits sur l'œuvre de Robecchi-Brivio ainsi que d'établir aucun contact. L'anthologie ne semble avoir jamais vu la lumière et toutefois, Robecchi-Brivio déclarait la traduction de *La Clémence* complétée...elle repose peut-être au fond de quelque tiroir turinois.

REFERENCES

A. Sources

- Audisio, Gabriel (1951), *Incarnada ou la Victoire des morts*, Lausanne, Rencontre.
- Audisio, Gabriel (1953), *La Clémence du Pacha*, texte dactylographié, « Fonds Gabriel Audisio », Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, boîte 24.
- Audisio, Gabriel (1968), réponse à l'enquête « Le roman par les romanciers » in *Europe*, 474, p. 253.
- Audisio, Gabriel (1970), *L'Opéra fabuleux*, Paris, Julliard.
- Documents concernant la traduction italienne de la pièce : « Fonds Gabriel Audisio » de la Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, boîte 24.
- Documents concernant le C.R.A.D. (Centre Régional d'Action Dramatique) et correspondance avec Geneviève Bailac : « Fonds Gabriel Audisio », Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, boîte 62.
- Programme de salle de *La Clémence du Pacha* : Archives Nationales d'Outre-mer d'Aix-en-Provence, côte 792 CEN-b.

B. Littérature secondaire

- Abi Ayad, Ahmed (2010), *Alger : source littéraire et lieu d'écriture de M. De Cervantès*, in *Insaniyat / تاياناسن* [en ligne], 47-48, mis en ligne le 08 août 2012, consulté le 11 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/4956> ; DOI : 10.4000/insaniyat.4956

« Fonds Gabriel Audisio », Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, boîte 24). Une note qui suit de quelques jours dit : « Avvertimento del Traduttore. Nella presente traduzione vennero soppresse molte battute in napoletano, marsigliese, spagnuolo ed arabo, difficili al pubblico non pretamente (*sic*) mediterraneo e molto in uso nel basso mediterraneo occidentale. Ci rimettiamo alle possibili rappresentazioni dell'opera a cura di qualche nostro grande artista, come Eduardo e Peppino de Filippo o Gilberto Govi, che potranno riprendere il testo, cambiando le battute particolari con frasi specificatamente napoletane o marsigliesi. Per gli spagnuoli e gli arabi ci rimettiamo alla grazia di Dio! » (note dactylographiée repérée dans le « Fonds Audisio », boîte 24).

-
- Caduc, Eveline (1999), *Une capitale culturelle*, in Jordi, Jean-Jacques et Planche, Jean-Louis (dir.), *Alger 1860-1939. Le modèle ambigu du triomphe colonial*, Paris, Éd. Autrement, p. 74-100.
- Roth, Arlette (1967), *Le théâtre algérien de langue dialectale : 1926-1954*, Paris, Maspero.
- Teulade, Anne (2007), *Le théâtre de Cervantès in exemplaire ? Problèmes de modélisation*, in *Littérature et exemplarité* [en ligne], Rennes: Presses universitaires de Rennes (consulté le 26 octobre 2018, URL : <http://books.openedition.org/pur/39454>>, DOI: 10.4000/books.pur.39454).

MIRIAM BEGLIUOMINI • Phd Student in French Literature at the University of Turin (Department of Humanities), under the supervision of Cristina Trincherò (Università di Torino) and Sarah Al-Matary (Université Lyon 2). Her researches focus on Gabriel Audisio (1900-1978) and its contradictory role of writer and administrator in the colonial Algeria. She particularly works on his essayistic and journalistic production (1920ies-1950ies), considered through both a stylistic analysis and the history of ideas. Recent publications: *Le cosmopolitisme méditerranéen de Gabriel Audisio dans l'entre-deux-guerres* in *TrOPICS*, 5, décembre 2018; *Un'utopia sommersa: (ri)leggere l'opera di Gabriel Audisio (1900-1978)*, in *Studi interculturali*, 1, 2018, pp. 145-162; *La geografia letteraria in Jeunesse de la Méditerranée di Gabriel Audisio*, in *Narrazioni del secolo breve. Ripensare il Mediterraneo*, Quaderni Ircres-CNR, 3, 2018, pp. 3-14.

E-MAIL • miriam.begliuomini@unito.it

« POUR MON PLAISIR À MOI D’USER DE MON LANGAGE »

Isabella Morra entre l’Italie et la France

Roberta SAPINO

ABSTRACT • André Pieyre de Mandiargues (1909-1991) was a major theatre-goer. Not only did this interest nourish his imagination, but it also deeply affected his writing. In both his prose and poetry, Mandiargues constructed his scenes and images in the way of a stage. Nonetheless, it is only in 1973 that he published his first theatre piece proper, a play based on the life and vicissitudes of the Italian poet Isabella Morra.

The tormented life of Morra, who was active in the sixteenth century, allows Mandiargues with both a captivating narrative and significant meta-narrative potential. In the play - whose real subject, according to Mandiargues, is poetry - Mandiargues meditates on his own idea of theatre and, more broadly, on his idea of writing.

This contribution focuses, firstly, on the script of *Isabella Morra*. It then proceeds to discuss the first staging of the play by Jean-Louis Barrault in 1974. The diverse, often disparaging, reviews of the play by its contemporary critics are used to guide the discussion. abstract abstract abstract abstract abstract.

KEYWORDS • André Pieyre de Mandiargues; theatre; Isabella Morra; Jean-Louis Barrault; Antonin Artaud.

1. Introduction

Grand amateur de théâtre, dès sa jeunesse André Pieyre de Mandiargues n’a jamais cessé de s’intéresser aux formes de mise en scène les plus disparates. Il est encore enfant lorsque, dans le théâtre naturel créé par les hautes falaises de la côte normande où il passe ses vacances d’été, le jeune Mandiargues assiste à un spectacle qui se renouvelle sans cesse : c’est ce qu’il appellera, dans une nouvelle publiée dans *Soleil des loups, L’Opéra des falaises* (1951). Au fil des années, son intérêt pour le théâtre est loin de s’affaiblir : il suffit de parcourir la correspondance que Mandiargues a entretenu avec des personnalités comme par exemple l’artiste Leonor Fini, ou les écrivains Nelly Kaplan et Albert Paraz, pour apprécier la richesse et la variété de ses fréquentations théâtrales : de la tragédie classique au théâtre de marionnettes, du théâtre élisabéthain aux mises en scène avant-gardistes, du théâtre japonais aux spectacles érotiques dans les bas-fonds citoyens, aucune forme de représentation ne manque d’exciter son intérêt et de nourrir son imaginaire.

De ce penchant pour le théâtre, son écriture porte des marques profondes : ce n'est pas un hasard si l'une des premières analyses détaillées de l'œuvre de Mandiargues, publiée par Yves Berger en 1959, porte sur l'influence du modèle théâtral dans la narration (une narration que Berger n'hésite pas à définir « théâtre déguisé » ou « théâtre de peintre »), et que, en 2011, Eugenia Grammatikopoulou a consacré un essai à *La hantise du spectacle dans la narration d'André Pieyre de Mandiargues*. Mais si l'intertexte théâtral dans l'écriture en prose fait l'objet de nombre d'études, les textes théâtraux proprement dits semblent susciter beaucoup moins d'intérêt chez les critiques : en effet, André Pieyre de Mandiargues est connu surtout en tant que romancier et poète, ainsi que pour ses nouvelles et proses poétiques, alors que sa production théâtrale a été quelque peu négligée. Pourtant, il est l'auteur de trois pièces, toutes publiées chez Gallimard : *Isabella Morra* (1973), *La Nuit séculaire* (1979) et *Arsène et Cléopâtre* (1981).

Dans le présent article nous nous concentrerons exclusivement sur la première, *Isabella Morra*, et notamment sur sa première mise en scène, réalisée par Jean-Louis Barrault en 1974¹ avec la participation de l'auteur. Le choix n'est pas arbitraire : si, comme l'affirme l'auteur, « toute première publication » est « une épreuve initiatrice, une dénuation, une exposition au pilori, un risque de fustigation, un prélude à une entrée dans une nouvelle vie » (1982 : 101-102), *Isabella Morra* est intéressante en ce qu'elle représente justement une « première publication » et cela pour au moins deux raisons. Non seulement la pièce marque l'entrée de l'auteur dans « l'imposant, redoutable et prodigieux théâtre », mais elle se distingue de la production mandiarguienne précédente aussi en vertu du différent rapport de la littérature au monde réel dont elle témoigne : « Je n'ai écrit jusqu'à présent [...] que sur des sujets que j'avais inventés » explique l'auteur lors d'une de ses rares apparitions télévisées, à l'émission *Italiques* de Pierre Boursaus, « c'est la première fois que j'écris sur un sujet, sur une histoire vraie » (1974).

Dans les pages suivantes, nous essayerons de mieux comprendre les éléments qui ont contribué aux débuts de Mandiargues dans le domaine du théâtre. Si le cadre italien, la présence d'un intertexte poétique érudit, l'exaltation de la poésie en tant que vertu suprême émergent en tant que composantes fondamentales du texte, la particularité de la mise en scène repose surtout sur la volonté de Barrault d'innover le théâtre à partir de l'expérience du spectateur, ainsi que de revaloriser « le bon théâtre littéraire », « le verbe prolongement du corps » (Boursaus 1974). La réception de la pièce ayant été quelque peu controversée (et parfois il s'agit d'une véritable exposition au pilori, conformément à la formule de Mandiargues), nous nous servirons d'un certain nombre de commentaires parus dans la presse afin de mieux déceler les nœuds les plus problématiques (et donc les plus intéressants) de la pièce et de sa mise en spectacle.

¹ *Isabella Morra* a été mise en scène au moins une deuxième fois du vivant de l'auteur : en janvier 1982 au Théâtre des Jeunes Années de Lyon, par la compagnie Drame et Fantaisie, dirigée par Alain Sergent (voir *Lyon Poche* n. 501, pp. 35-36 ; n. 511-512, p. 38 ; n. 513, pp. 20 et 22 ; n. 514 pp. 21 et 25).

2. Isabella Morra : le texte

Que Mandiargues ait choisi un sujet italien pour faire son entrée dans le monde du théâtre, cela ne doit pas surprendre. Mandiargues connaît bien l'Italie, qu'il a visitée à plusieurs reprises – « plusieurs fois chaque année » entre 1929 et la guerre (Mandiargues 1982 : 66) – et que le mariage avec Bona Tibertelli a rendu pour lui une sorte de patrie spirituelle, affective et artistique. À travers ses publications, au fil des années il « nous a donné l'Italie à découvrir », pour reprendre les mots de Hubert Juin dans *Le Soir* :

L'Italie du baroque et de l'interdit, celle des monstres de Bomarzo auxquels il consacra un livre, chez Grasset, en 1957 ; l'Italie du Surréalisme et du sentiment moderne, dont il vient, il y a peu, traduisant les merveilleux textes brefs de Filippo de Pisis, *La Petite Bassaride*, aux Éditions l'Herne, de donner un nouvel et précieux exemple ; mais aussi l'Italie des passions fortes [...] (1974).

L'Italie le fascine en vertu de sa langue, de ses paysages variés, de la richesse de ses architectures baroques ainsi que du dépouillement de certains villages ruraux ; surtout, partout en Italie Mandiargues retrouve une atmosphère presque théâtrale qui l'enchanté : « À Venise, à Ferrare, à Mantoue, l'Italie fut pour nous le merveilleux théâtre qu'elle est aujourd'hui encore » écrit-il à propos d'un voyage fait avec Meret Oppenheim à la fin des années Trente (1982 : 87).

Explorer l'Italie signifie pour lui s'enfoncer dans un monde à la fois familier et mystérieux, où les charmes du théâtre sont partout palpables. Cependant, ce n'est pas lors d'un séjour en Italie qu'il découvre l'histoire sanglante d'Isabella Morra, mais par le biais d'une autre grande source d'émerveillement : la littérature, et notamment l'ouvrage de Dominique Fernandez intitulé *Mère Méditerranée*, paru chez Grasset en 1965. C'est une révélation :

Si j'entre là, me disais-je avec une certaine excitation qui était un début de transe créatrice, je m'avancerai sur un terrain tout vierge pour moi. [...] Je cherchais donc un sujet qui fût une clé capable de m'ouvrir le théâtre. Ce sujet, j'ai eu la bonne surprise de le découvrir dans un livre publié il y a quelques années par Dominique Fernandez et qui est consacré à l'Italie méridionale, à la Sardaigne et à la Sicile (Mandiargues 1975 : 254-255).

Dans *Mère Méditerranée* Mandiargues découvre non seulement une histoire « qui aurait aussi bien enchanté Artaud au moment où il écrivait son essai sur le théâtre de la cruauté » (Boursaus 1974), mais aussi des références bibliographiques importantes, à commencer par un texte de Benedetto Croce intitulé *Vite di avventure, di fede e di passione* (Laterza, 1936)² qui contient, comme le souligne Gina Labriola, la première étude historiquement et philologiquement rigoureuse parue en Italie au sujet d'Isabella Morra (1990 : 67-97). Mandiargues se lance donc dans une recherche qui n'est pas sans difficultés :

² L'essai de Croce sur Isabella Morra avait déjà été publié en 1929, dans le n. 27 de la revue *La Critica*, avec le titre *Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro* (pp. 12-35).

De là à me dire que c'était un admirable sujet de pièce de théâtre, il n'y avait pas loin, mais c'est le complément d'information, dont j'avais besoin, qui m'a coûté le plus d'effort. Il y a une sorte de frontière invisible, mais escarpée, entre l'Italie du Nord, où l'on méprise les Méridionaux, et celle du Sud, où l'on se méfie de tout ce qui vient de la première. Pour me procurer les poésies d'Isabella Morra, j'ai donc écrit plusieurs fois au libraire éditeur de Matera, je lui ai fait demander l'ouvrage par une librairie antiquaire de Trieste, sans jamais obtenir la moindre réponse, malgré les timbres collés sur les enveloppes à mon adresse incluses dans mes missives... Ce n'est que par l'intermédiaire de mon ami le peintre et sculpteur Del Pezzo, qui est napolitain et qui avait un collectionneur à Matera, que j'ai obtenu enfin la plaquette que je désirais.

[...]

J'ai donc lu et relu ces poèmes. Je m'en suis rempli la mémoire. J'en ai traduit un certain nombre. Puis je me suis procuré une photocopie de l'essai critique de Benedetto Croce, qui est épuisé dans toutes les éditions. Ensuite, à la bibliothèque Marciana, de Venise, j'ai eu la chance de trouver l'un des deux seuls exemplaires qui demeurent des poésies de Diego Sandoval de Castro, le gentilhomme espagnol avec lequel Isabella Morra entretenait une correspondance qui, surprise, fut la cause de son assassinat (1975 : 255-257)³.

Si ce travail préliminaire a requis pas moins de deux ans de recherches, l'écriture, elle, s'est faite assez rapidement, « de l'été 1972 au 31 décembre de la même année » (Ézine 1974). Bien évidemment, l'histoire sanglante d'Isabella, ainsi que son œuvre poétique de « sombre beauté » (Mandiargues 1982 : 150), a tout pour plaire à l'auteur, « partisan de l'outrance » (Mandiargues 1975 : 177) qui se laisse volontiers fasciner par « tout ce qui relève de "la beauté terrible" [...] et en général par toutes les créations aspirant à saisir les "côtés nocturnes de l'âme" » (Leclère 2009 : 104), et qui aspire à s'approcher des « mystérieux points communs où le laid et le beau se rejoignent comme le font le mal et le bien en certains carrefours inquiétants de l'éthique » (Mandiargues 1971 : 122). Cependant, dans sa pièce l'auteur n'en garde que quelques éléments. Il ne s'occupe pas de l'enfance et de la formation de la jeune femme, qui vivait dans le château familial à Favale (aujourd'hui Valsinni) en compagnie de sa mère Luisa Brancaccio, de sa sœur Porzia et des frères que le père, Giovan Michele Barone di Morra, n'avait pas emmenés avec lui à Paris, où il s'était réfugié pour des raisons politiques. Ni il s'engage dans les détails concernant la nature de la relation qui la liait à Diego Sandoval de Castro, ou dans le contenu des missives que les deux s'échangeaient par l'intermédiaire du pédagogue d'Isabella. Des trois meurtres perpétrés par les frères-bourreaux, en outre, il n'en montre que deux : ceux du pédagogue et d'Isabella, alors que celui de Sandoval de Castro n'est qu'annoncé à la fin de la pièce. Mandiargues ne s'intéresse non plus aux questions de pouvoir, d'honneur et d'intérêts qui sans doute ont nourri la rage des meurtriers. Les détails historiques l'intéressent peu ; ce qui le fascine est plutôt le potentiel imaginaire libéré par le récit de la vie (et surtout de la mort) de la poétesse italienne : « Voilà, me suis-je dit

³ Mandiargues fait référence à l'éditeur Montemurro de Matera, qui en 1961 avait publié l'ouvrage dirigé par Domenico Bronzini *Isabella Morra. Con l'edizione del canzoniere ; Una triplice tragedia a Valsinni nel Cinquecento ; Un canzoniere fioritura di sentimento e fantasia*.

alors, un véritable drame élisabéthain, cruel et passionné comme un conte de Bandello, comme une chronique italienne de Stendhal » (Mandiargues 1975 : 255).

Afin de valoriser pleinement le côté transgressif de l'épisode – d'ailleurs, n'affirme-t-il pas que « le devoir d'un poète qui écrit pour le théâtre, c'est de charger le public de tension » ? (Benmussa 1974) – Mandiargues se concentre seulement sur les dernières heures de l'existence d'Isabella et, faisant recours à la règle des trois unités de la tragédie classique, il écrit une pièce en deux actes dont l'action se déroule entièrement à l'extérieur du Château de Favale, de l'aube jusqu'au coucher du soleil d'un jour d'automne de 1545⁴. En particulier, le deuxième acte est entièrement consacré à la mise à mort d'Isabella, que l'auteur conçoit comme une véritable manifestation du théâtre de la cruauté tel qu'il a été théorisé par Artaud, et où le corps dévêtu, malmené, exposé de la femme correspond (nous reprenons là une belle formule de Ella Balaert) à « un corps disposé, un personnage – non pour cacher l'être mais pour en signifier l'essentiel » (2008 : 42). Et cet essentiel, dans le cas d'Isabella, c'est la poésie :

Infatti è la poesia [...] il vero soggetto della mia pièce. E credo proprio che sia la prima volta che questo accade in tutta la storia del teatro. Ci sono state commedie sull'alchimia, sull'astrologia, sulla follia, ma — che io sappia — nessun autore ha mai pensato alla poesia. Eppure i più grandi drammaturghi, da Shakespeare a Claudel, sono stati anche dei grandi poeti. [...] Molti critici, conoscendo la mia ammirazione per il marchese di Sade, hanno collegato questa mia scelta alle componenti sadiche del mio spirito... Ma si sbagliano perché, proprio in questo caso, ho voluto eccezionalmente tenermi lontano da ogni perversione... La poesia e la bestialità, il bene e il male, sono qui nettamente divisi, senza alcun equivoco possibile. [...] Colpevole del peccato di poesia, Isabella è condannata a morte come un'eretica (Volta 1974 : 57-59).

À partir d'une figure dont les contours historiques, mais surtout les éléments psychologiques, demeurent mystérieux – « Mais de la personne d'Isabella Morra, Croce, en historien honnête, ne nous dit rien, et cette incertitude ne m'a pas déplu puisqu'elle me laissait libre d'inventer comme je voudrais mon personnage » (1982 : 150-151) – Mandiargues met en scène une femme fière de sa diversité troublante, qui n'a pas peur de revendiquer son identité et d'affirmer : « Que tous les points de mon corps soient habités par la poésie, de cela je suis certaine » (1973 : 25). Dans la pièce, la poésie est assimilée à un sortilège : Isabella est souvent appelée « magicienne » par sa sœur Porzia, jeune femme coquette et malicieuse, qui est plus intéressée aux détails de la relation entre Isabella et Don Diego qu'à dissenter de spiritualité et poésie, et qui, comme les frères, est à la fois charmée et irritée par l'attitude « méprisante et fière » (1973 : 27) de la poétesse, ainsi que par sa capacité à se servir d'un langage dont les règles échappent à ceux qui l'entendent.

⁴ À propos de la règle des trois unités, Mandiargues écrit dans *Le Désordre de la mémoire* : « Au fond, quoique je ne sois pas précisément enthousiaste de la tragédie classique, je me serais assez bien accommodé de la règle des trois unités, qui enferme le drame dans des dimensions temporelles fixées d'avance. Plutôt que de la gêner, elle doit donner de l'aisance par la restriction qu'elle impose. Elle conviendrait à la narration autant qu'au théâtre » (1975 : 193).

Bien mal inspiré, déjà, c'est le cas de dire, fut ton père en donnant à ses enfants le ridicule pédagogue qui t'enseigna à détourner le langage de sa simple mission et à le consacrer aux muses à la manière des païens (1973 : 19)

s'écrie Donna Luisa, enfermée à l'intérieur du château familial. Le nœud de la querelle est là, dans cette réplique : Isabella est coupable de « détourner le langage », c'est à dire de se rapporter au monde en poète, alors que les autres membres de la famille qui sont restés à Favale n'utilisent le langage que de manière très simple, voire simpliste. Décio, César et Fabio, les trois frères impliqués dans le double meurtre d'Isabella et du précepteur, ont un langage agressif, inutilement vulgaire, et souvent lèvent la voix non pas pour répondre aux paroles d'Isabella de manière cohérente, mais pour traiter leur sœur de « catin » et pour cracher « des insultes comme les démoniaques vomissent des vipères » (1973 : 39). Quant à Donna Luisa et Marcantonio (le frère aîné, resté à Favale pour s'occuper des propriétés de la famille), Mandiargues en fait deux personnages stéréotypés et presque bouffons, ne prenant la parole que, respectivement, pour lancer des anathèmes contre la fille et pour demander de la nourriture. Le résultat est une pièce où les différents personnages semblent parler l'un à côté de l'autre, condamnés à demeurer à toujours dans un sens d'incommunicabilité profonde, comme dans le passage qui suit :

ISABELLA [s'adressant à Porzia à propos des frères] : [...] Ils me font peur. Je n'aime pas tes jeux et ce que tu m'as conté ne me rassure nullement.

VOIX DE DONNA LUISA : Malheureux que nous sommes ; malheureuse famille Morra ; le malheur est sur nous ; c'est la poétesse Isabella Morra qui l'attire comme le sapin isolé tire à lui le tonnerre. Repens-toi, ma fille. Renie ta poésie.

VOIX DE MARCANTONIO : Des nougats de Palerme, des amuse-gueule en sucre peint, des cédrats confits, du miel, des noix... Le bonheur serait à portée de mes lèvres si le vice-roi ou le prince de Salerne ravitaillaient mieux leurs vassaux (1973 : 22).

Il est intéressant de remarquer que Mandiargues choisit de donner à entendre les voix de Marcantonio et Donna Luisa, tandis que les deux personnages restent bien enfermés dans le château, invisibles aussi bien à Isabella qu'aux spectateurs. Alors que le corps d'Isabella est représenté comme une véritable manifestation tangible de l'essence de la poésie, les paroles vides de ces deux personnages n'ont presque pas de substance, et elles sont destinées à se perdre dans l'air.

Dans ce cadre, toute menace contre Isabella est une attaque à la poésie – la poésie qui est, selon les mots de Mandiargues, « inspiration, exaltation et révolte, sorte de fleur merveilleuse jaillie de l'esprit de l'homme pour s'épanouir bien au-dessus de lui, pour donner à voir l'invisible, pour exprimer l'ineffable » (1975 : 132). La poésie en sortirait-elle donc battue, écrasée par la violence des brutes ? Au contraire : « En fait, la mort du poète est un triomphe. Toujours » (Demornex 1974)⁵. Et la mort d'Isabella est d'autant

⁵ Mandiargues fait référence à la mort récente du poète Pablo Neruda : « Je me plais à dire que le grand vainqueur au Chili, c'est Neruda. Au moment où le général a pris le pouvoir, le grand poète

plus un triomphe qu'elle est recherchée de manière active et consciente : au lieu de se défendre inutilement, la poétesse se sert de son langage « de magicienne » pour diriger le rituel de sa mise à mort, s'élevant ainsi du rôle de victime à celui d'écrivaine, ou plutôt de metteuse en scène, d'un grand rituel d'exaltation de la poésie dans lequel les frères ne sont que des marionnettes. Aux frères qui l'interrogent sur ses rapports avec Don Diego, elle répond altère :

Je vous répondrai pour mon plaisir à moi d'user de mon langage et non par crainte de souffrances physiques qu'il est en mon pouvoir d'abolir par le seul moyen de penser fortement mes chers mots et de m'en cuirasser, comme j'ai dit. Je vous répondrai selon qu'il me plaira et sans chercher à ne point vous déplaire (1973 : 61).

Attachée à un treuil, dénudée, malmenée, Isabella invente avec ardeur croissant les détails des rencontres sexuelles qu'elle n'a jamais eues avec Don Diego Sandoval, jusqu'à ce que les couteaux des trois frères ne « pénètrent simultanément ce cœur qui n'a battu qu'à contretemps » par rapport aux leurs (1973 : 73). Le rideau se ferme, la poésie triomphe dans la mort.

3. Isabella Morra au Théâtre d'Orsay

Isabella Morra est représentée pour la première fois le 23 avril 1974, dans le cadre assez impressionnant constitué par le Théâtre d'Orsay, que Barrault vient de construire, avec le soutien d'une Association Internationale créée *ad hoc* (qui comptait parmi ses membres des artistes comme Balthus ou Max Ernst), dans un espace de 2250 mètres carrés à l'intérieur de la gare de Paris-Quai d'Orsay (Naugrette-Christophe 1996 : 243).

Soixante-dix ouvriers – une « pléiade d'artisans-camarades » les appellera Madeleine Renaud (France 3 1980) – avaient travaillé sans cesse sous la direction de Claude Perset, Claude Jouen, André Fanjat de Saint-Font et Jean-Claude Rousseau, et ce dernier était allé jusqu'à s'endetter personnellement pour que les travaux s'achèvent dans les délais établis (Mignon 1999 : 315). Le résultat était une majestueuse structure en bois du Nord, dont la complexité architecturale reflétait l'ambition du projet culturel de Barrault, visant à transformer la salle de spectacles en véritable lieu d'agrégation et à faire évoluer la notion même de théâtre :

En trois mois on a construit un théâtre de 950 places, un autre théâtre de 180 places, un grand foyer qui est réservé pour l'accueil des spectateurs et des acteurs – d'échanges de vue, on fait connaissance -, une sorte de grenier de théâtre que nous avons habillé avec nos anciens décors, des galeries d'expositions, d'autres lieux qui nous permettent de recevoir de jeunes compagnies, si bien que les gens ne viennent pas voir seulement une pièce, ils viennent passer la soirée (Fayard 1974).

mourait à l'hôpital. Il mourait de douleur de voir sa femme arrêtée, sa maison saccagée, ses collections dévastées. En fait, la mort poète est du un triomphe. Toujours. »

Dans le but d'encadrer la représentation de la pièce dans une initiative artistique complète, Barrault organise au Théâtre d'Orsay une soirée consacrée à la lecture des poèmes de Pieyre de Mandiargues, complémentaire à la représentation d'*Isabella Morra*. Quant à l'exceptionnalité des lieux, même les critiques les plus sévères ne peuvent pas s'empêcher de la remarquer, et de se féliciter de la beauté d'une structure conçue « avec un goût extrême et un sens pratique manifeste », insérée « avec d'harmonieux montants de bois, comme on en voit au cœur des moulins anciens dans les dures structures métalliques à rivets de la gare d'Orsay désaffectée » (Maria 1974).

Sur la scène de son « nouveau fief » (Vigneron 1974) Barrault fait installer un treuil imposant auquel *Isabella*, interprétée par Anny Duperey, est attachée pendant tout le second acte : c'est « l'objet vivant » de la pièce, l'élément à la fois concret et symbolique autour duquel, conformément à la poétique du metteur en scène, toute l'action est construite.

Ce qui me poursuit quand j'essaie de faire une mise en scène, c'est de trouver l'objet, l'objet qui catalyse toute l'œuvre. C'est un objet qui devient humain et autour duquel toute l'œuvre s'amalgame. Comme avec de la limaille de fer avec un aimant. [...] Là il y a le treuil. Le treuil et les chaînes. Et puis nous avons simplement terminé le cerce le notre théâtre et on a enfermé le théâtre, toute la scène est simplement la cloison du théâtre qui se referme à trois cent soixante degrés. Nous sommes enfermés devant un treuil et des chaînes. Je crois que c'est ça l'objet vivant de l'œuvre, d'*Isabella Morra* (Boursaus 1974).

En outre, pour que tous les spectateurs se sentent complètement impliqués à l'intérieur de l'action, même les sièges les plus éloignés sont situés à non plus de dix-huit mètres de distance du plateau, alors que dans d'autres salles avec la même capacité la distance peut atteindre les trente mètres. Tout comme Mandiargues écrivant la pièce, Barrault se laisse inspirer du théâtre de la cruauté d'Artaud, et il réalise un décor (et, plus en général, une mise en scène) qui n'est nullement descriptif ni réaliste, mais qui, en vertu de son dépouillement et de sa puissance d'évocation, vise à exercer sur le public une action immédiate et violente.

Dans la mise en scène d'*Isabella Morra* Barrault, tout comme Mandiargues, accorde à l'expression verbale un rôle capital, et il en fait un élément indissociable de la corporalité :

Et il y a là dans cette pièce un véhicule de théâtralité : c'est le verbe. Or le verbe n'est pas simplement un petit sac dans lequel on met une idée, le verbe c'est une plastique buccale, c'est une respiration, c'est du sang, c'est de la chair, c'est du muscle. C'est un prolongement du corps humain. Alors il y a là, dans cette pièce de Pieyre de Mandiargues, une occasion magnifique de reprendre en main ce qui me passionnait du temps quand je vivais avec Artaud : un texte qui est charnu, qui est sensuel, et qui est musclé, respiré. À ce moment-là, tout le sang qu'il y a dedans peut nous permettre de reconstituer dans l'espace cette poésie physique de la vie, c'est à dire la poésie physique de la cruauté (Boursaus 1974).

La poésie, qui est le vrai sujet de la pièce, ne demeurerait donc pas seulement dans le langage raffiné des répliques écrites par Mandiargues, ni dans les effets de choc de la mise en scène, ni dans les poèmes d'*Isabella Morra* et de Don Diego Sandoval que Mandiargues a soigneusement traduits et inclus dans la pièce : c'est lorsque on parvient à

effacer la distinction entre le corps et le verbe, lorsqu'on arrive à « faire manger le texte par le corps » (Boursaus 1974) que, selon Barrault, la « poésie physique de la cruauté » prend forme.

Par conséquent, Barrault non seulement garde intacte le texte qui tant l'a fasciné dès la première lecture⁶, mais il prend soin à en valoriser les éléments littéraires et poétiques autant que possible. Si ce choix ne peut que satisfaire Mandiargues, qui à plusieurs reprises se félicite de l'« intelligence profonde du texte » (Boursaus 1974) démontrée par Barrault et de son choix de conserver ses traductions des vers d'Isabella et de Don Diego « pour en faire du grand music-hall » (Grisolia 1974), les critiques et les journalistes ne sont pas tous du même avis. « C'est l'histoire d'I, et sans le style de celle d'O » écrit Dominique Jamet (1974), qui attribue à la pièce « l'oscar de la nullité prétentieuse pour 1973-1974 » ; Jean-Jacques Gautier se plaint du fait que le texte est « froid comme la glace » et que « si l'on y parle sans arrêt de poésie, il n'en a guère » (1974) ; dans les pages de *France Soir*, Pierre Marcabru s'explique :

J'ai été bien déçu par le style d'André Pieyre de Mandiargues. J'en attendais monts et merveilles. Je n'ai entendu que des grivoiseries contournées, un langage tout à la fois plat et tarabiscoté, plein de faux effets lyriques, de coquinerie littéraires, comme on n'ose plus en risquer sur un théâtre depuis au moins un demi-siècle (1974).

Parmi les quelques voix complètement positives qui se lèvent en faveur de la pièce, celle de Guy Dumur est particulièrement intéressante parce qu'elle s'appuie sur la même caractéristique du texte mis à l'avant par Pierre Marcabru et par nombre d'autres critiques : la résistance à se faire encadrer dans des définitions génériques ou dans des esthétiques littéraires univoques. « Mandiargues hésite entre le drame élisabéthain (avec des scènes d'un comique peu drôle) et la tragédie » écrit par exemple Dominique Nores dans *Combat*. Dumur se félicite du choix de Mandiargues de créer librement « sans se soucier de la mode, ni des règles tacites et aléatoires du théâtre actuel » pour donner naissance, avec Barrault, à un spectacle « enfermé, enrobé dans une langue ou, plutôt, une prosodie, où rien n'est laissé au hasard » (1974).

Là où nombre de critiques n'entendent qu'un langage chargé et une prosodie peu naturelle – « Les comédiens eux-mêmes [ne savent] quel style adopter pour donner une vie à leur message » écrit par exemple Matthieu Galey (1974) ; mais il faut remarquer que les commentaires sont beaucoup plus généreux à l'égard d'Anny Duperey, « lionne superbe et généreuse » (Kanters 1974) qui « fait bien ce qu'elle fait, dit bien ce qu'elle dit » (Gautier 1974) – il y a les traces d'un côté du mélange de genres et de styles différents qui fait partie du projet mandiarquien, de l'autre de l'aspiration de Barrault de se servir du

⁶ « Quand j'ai lu les bonnes feuilles d'*Isabella Morra* », relate Jean-Louis Barrault, « j'ai aussitôt téléphoné à André Pieyre de Mandiargues pour lui demander la permission de monter sa pièce que je trouve admirable. Moi quand je monte une pièce c'est que j'en suis tombé amoureux » (Boursaus 1974).

corps humain comme d'un « instrument infini » (Boursaus 1974) pour faire vivre au spectateur l'expérience totale et troublante du verbe qui se fait prolongement de la chair. En tout cas, c'est la manifestation d'une idée précise de théâtre que les deux hommes partagent profondément :

Je me suis efforcé, voyez-vous, d'observer une simplicité rigoureuse dans mon action dramatique, mais de l'écrire dans un langage luxueux, illustré encore par la récitation des poèmes authentiques de mon héroïne, Isabella Morra. Le cinéma est une sorte de théâtre illimité, destiné à l'œil plus qu'à l'oreille, et l'on y allège jamais trop le dialogue ; tandis que la scène théâtrale, à ce qu'il me semble, par le fait de sa restriction et de sa concentration dans l'espace, s'accommode d'un langage chargé à la façon dont sont chargé un instrument, une formule ou un rite de magie (Mandiargues 1975 : 263).

« *Isabella Morra* est une tragédie de sang et de sexe qui proclame haut son nom, une pièce, pourrait-on dire, néo-élysabéthaine, où le pire côtoie le sublime, la bestialité le mysticisme le plus clair et la plus haute élévation de pensée » affirme Mandiargues (Julien 1974). Aussi, *Isabella Morra* est une pièce dans laquelle l'ancien côtoie le moderne, où des phrases aux sonorités classiques côtoient des expressions presque argotiques, et où des motos peuvent très bien substituer les chevaux qu'on s'attendrait voir monter sur scène. Ce dernier est un des éléments qui ont suscité les réactions les plus enflammées chez les journalistes, qui ont accusé la représentation d'anachronisme. Et l'accident survenu à Pierre Clémenti (dans le rôle de Décio), qui le soir de la "générale" a manqué une rampe et est tombé avec sa moto sur le public, doit avoir contribué pour beaucoup à forger l'opinion des critiques.

Le choix de faire entrer les personnages masculins à bord de motos japonaises de marque Honda – « Au début, nous pensions utiliser des Yamaha mais les moteurs à quatre temps ne partent pas en temps voulu » précise Mandiargues (Grisolia 1974) – ne dépend pas du metteur en scène. Au contraire, la présence des motos constitue un élément constitutif du texte écrit par Mandiargues, une sorte de signature de l'auteur ainsi qu'un clin d'œil aux lecteurs de son roman *La Motocyclette* (1963), qui était devenu assez célèbre et qui avait été transposé au cinéma dans un film très sensuel avec Alain Delon et Marianne Faithfull, dirigé par Jack Cardiff et intitulé *The girl on the motorcycle*. Mais la présence des motos dans une pièce dont l'action est située au seizième siècle est également significative de la volonté de l'auteur de se servir librement des codes esthétiques et symboliques non seulement de la tragédie classique et du théâtre de la cruauté artaudien, mais aussi du théâtre élysabéthain – notamment de ses aspects les plus ludiques – et de l'esprit surréaliste :

Je les ai motorisés, en effet, mais c'est un peu parce qu'à l'exemple de nos amis les élysabéthains je pense que le théâtre ne doit pas être trop sérieux, un peu [...] à cause de mon roman, *La Motocyclette* [...]. En outre, la moto est un objet et un instrument qui me plaît beaucoup et avec lequel je me sens complice.

[...]

Leurs pétarades deviennent théâtrales à mesure que l'on parle d'elles comme de coursiers venus des élevages des samouraïs aux écuries du Vatican à l'époque du pape Paul III. Par rapport au XVI^e siècle, mes motos sont des métaphores et, à l'inverse du théâtre classique

où l'on use beaucoup, comme vous savez, de métaphores qui plongent dans le passé, ces métaphores-là jaillissent dans le futur, ce qui leur confère le sens ascendant cher à André Breton (Mandiargues 1975 : 261-262).

C'est dans le même cadre esthétique et théorique qu'il faudrait alors considérer le costumes que Auguste Pace a conçus pour les frères-bourreaux, et qui n'ont pas fait l'objet de critiques moins féroces que les motos. Habillés de cuir et d'étoffe rouge, avec des armures qui rappellent des blousons de motards, des couvre-chefs qui sont à la fois des heaumes de chevaliers et des casques de moto, des pantalons (ou, dans le cas de Décio, des culottes et des bottes) qui mettent leurs pubis bien en évidence, Décio, Fabio et César, interprétés respectivement par Pierre Clémenti, Guy Michel et Gérard Ismaël, sont parfois décrits comme « sexy [...] mais d'un goût douteux » (Galey 1974), « des “Batmen” de magazines à bon marché pour homosexuels » (Godard 1974). Mais le sens de l'opération n'échappe pas au peintre André Masson, plus proche à Mandiargues quant à modèles esthétiques, qui loue les costumes justement en vertu des effets d'anachronisme qu'ils introduisent dans la pièce : « Mi ha detto che il lato blousons noirs dei costumi “rinascimentali” ideati per i tre fratelli da Pace, gli aveva fatto sospettare che le motociclette fossero state disegnatte invece da Albrecht Dürer o da Leonardo da Vinci » (Volta 1974 : 59).

4. Conclusion

Pour l'écrivain qui a toujours fait parler très peu les personnages de ses récits et romans, et qui considère le dialogue comme « un monstre verbal aussi délicat à traiter qu'un minotaure » (Mandiargues 1975 : 254), la composition d'un texte théâtral et, successivement, la participation à sa mise en scène représentent des défis sans précédent. Nous ne sommes pas là pour juger la réussite de l'entreprise. Bien au contraire, il nous semble que l'analyse que nous avons conduite dans ces quelques pages montre la nécessité d'opérer un changement de perspective au sein de la critique mandiarguienne, et d'adopter une approche plus inclusive à l'égard des pièces composées par l'auteur. Il ne s'agit pas de nier les éléments que les critiques de l'époque ont réputés faibles, ni de sous-estimer les difficultés de Mandiargues « à passer des codes narratifs aux codes théâtraux, et à s'assumer comme dramaturge » (Farcy 2011 : 245). Il s'agit plutôt, à notre avis, de garder à l'esprit que les choix stylistiques et dramaturgiques de Mandiargues ont été tout sauf improvisés, et de mettre en évidence les phénomènes d'osmose qui ont lieu entre ses textes narratifs, poétiques et théâtraux.

Tout comme Isabella faisant face à ses frères par le biais du langage poétique, dans sa première pièce théâtrale Mandiargues semble faire appel au droit de se servir d'un langage qui lui appartient complètement, mélangeant librement références cultivées et éléments triviaux, réalisme et surréalisme, historicité et anachronismes, parce que seul ce langage peut le mettre dans « l'état d'exaltation » qui est son « meilleur moyen de défense contre l'atmosphère sordide » du monde réel (Mandiargues 1982 : 98).

REFERENCES

- Balaert, Ella (2008), *Les corps exposés d'André Pieyre Mandiargues*, in *@analyses*, 3, pp. 35-50.
- Benmussa, Simone (1974), *La singulière histoire d'Isabella Morra ou la poésie assassinée*, in *Combat*, 15 avril 1974.
- Berger, Yves (1959), *Le théâtre d'André Pieyre de Mandiargues*, in *La Nouvelle Revue Française*, 83, pp. 886-892.
- Boursaus, Pierre (1974), *Italiques. Jean-Louis Barrault et André Pieyre de Mandiargues*, émission du 26 avril 1974.
- Demornex, Jacqueline (1974), *De « La Motocyclette » à Isabella Morra*, in *Elle*, 29 avril 1974.
- Dumur, Guy (1974), *Le vice, infamie ou joie pure*, in *Le Nouvel Observateur*, 7 mai 1974.
- Ézine, Jean-Louis (1974), *André Pieyre de Mandiargues : « C'est la poésie qu'on assassine... »*, in *Les Nouvelles Littéraires*, 6 mai 1974.
- Farcy, Denis (2011), *Du côté du théâtre et du cinéma*, in Marie-Paule Berranger, Claude Leroy (dir.), *Plaisir à Mandiargues*, Paris, Hermann, pp. 241-255.
- Fayard, Claude (1974), *Samedi soir. Jean-Louis Barrault sur le Théâtre d'Orsay*, émission du 25 mai 1974.
- France 3 (1980), *France 3 spectacles. Renaud-Barrault : d'un château à l'autre*, émission du 27 décembre 1980.
- Galey, Mathieu (1974), *Isabella Morra d'André Pieyre de Mandiargues entre Pétrarque et Barbarella*, in *Le Quotidien de Paris*, 2 mai 1974.
- Gautier, Jean-Jacques (1974), *Isabella Morra d'André Pieyre de Mandiargues*, in *Le Figaro*, 2 mai 1974.
- Godard, Colette (1974), *Mandiargues chez Barrault*, in *Le Monde*, 2 mai 1974.
- Grammatikopoulou, Eugenia (2011), *La hantise du spectacle dans la narration d'André Pieyre de Mandiargues*, in Zoé Samara, Aphrodite Sivetidou (dir.), *Roman et théâtre*, Paris, Garnier, pp. 187-195.
- Grisolia, Michel (1974), *La motocyclette médiévale*, in *Le Nouvel Observateur*, 29 avril 1974.
- Jamet, Dominique (1974), *« Isabella Morra » d'André Pieyre de Mandiargues*, in *L'Aurore*, 2 mai 1974.
- Juin, Hubert (1974), *Les mythologies d'André Pieyre de Mandiargues*, in *Le Soir*, 10 avril 1974.
- Julien, Pierre (1974), *Barrault révèle un dramaturge : Pieyre de Mandiargues l'auteur de La Motocyclette*, in *L'Aurore*, 23 avril 1974.
- Kanters, Robert (1974) *Théâtre. Isabella Morra*, in *L'Express*, 20 mai 1974.
- Labriola, Gina (1990), *La fortuna di Isabella Morra in Francia. Dal Sinni alla Senna*, in André Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra. Drame in due atti*, Venosa, Edizioni Osanna, trad. Bona de Pisis, pp. 67-97.
- Leclère Marie-Françoise, *Noire beauté de Mandiargues*, in *Le Point*, 2 avril 2009, p. 104.
- Marcabru, Pierre (1974), *« Isabella Morra ». D'un ridicule achevé*, in *France Soir*, 2 mai 1974.

-
- Maria, Roger (1974), « *Isabella Morra* » d'André Pieyre de Mandiargues (*l'Inquisition contre le savoir et l'amour*), in *L'Humanité*, 16 mai 1974.
- Mignon, Paul-Louis (1999), *Jean-Louis Barrault. Le théâtre total*, Monaco, Éditions du Rocher.
- Naugrette-Christophe, Catherine (1996), *Les théâtres de Jean-Louis Barrault. Histoire d'un parcours parisien*, in *Revue d'histoire du théâtre*, 189-190, pp. 227-246.
- Nores, Dominique (1974), *Isabella Morra* d'André Pieyre de Mandiargues, in *Combat*, 3 mai 1974.
- Pieyre de Mandiargues, André (1951), *Soleil des loups*, Paris, R. Laffont.
- Pieyre de Mandiargues, André (1971), *Troisième Belvédère*, Paris, Gallimard.
- Pieyre de Mandiargues, André (1973), *Isabella Morra*, Paris, Gallimard.
- Pieyre de Mandiargues, André (1975), *Le Désordre de la mémoire. Entretiens avec Francine Mallet*, Paris, Gallimard.
- Pieyre de Mandiargues, André (1979), *La Nuit séculaire*, Paris, Gallimard.
- Pieyre de Mandiargues, André (1981), *Arsène et Cléopâtre*, Paris, Gallimard.
- Pieyre de Mandiargues, André (1982), *Un Saturne gai. Entretiens avec Yvonne Caroutch*, Paris, Gallimard.
- Vignerot, Jean (1974), *Isabella Morra* d'André Pieyre de Mandiargues, in *La Croix*, 2 mai 1974.
- Volta, Ornella (1974), *La Basilicata di Barrault*, in *Il Dramma*, 6, pp. 57-59.

ROBERTA SAPINO • Research Fellow at the University of Turin (Italy), Department of Foreign Languages and Literature. She obtained her PhD from the University of Turin and the University of Nantes (France), where she specialised in modern and contemporary French literature (thesis title: *André Pieyre de Mandiargues : une éthique du témoignage*). She published articles about first person narratives, ethics in literature, and digital literature in France, and she co-edited (with Gabriella Bosco) a volume entitled *Il romanzo e i suoi cadaveri. Sette lezioni di teoria del romanzo* (2015).

E-MAIL • roberta.sapino@unito.it

UM TEATRO AO NATURAL

Os textos e as práticas cénicas no século XVI em Portugal

José CAMÕES

ABSTRACT • In sixteenth-century Portugal, the absence of precepts for staging (and writing) plays impels the editor to scan the literary texts for some evidence of theatrical practices. However, the work is often hampered by twentieth-century conceptual tools, and particularly by the theories of genre. The very general precept of the name of the theatrical object was nonexistent, and the non-specific name may vary; the word *auto*, which was used consistently by Gil Vicente and others both in titles and lines as a synonym of ‘play’, would be later misconstrued as a genre. The plays themselves can be a source of relevant information; read as documents, they present various meta-theatrical aspects. The play-within-a-play device discloses how the performance was prepared and received, and reveals the relation between the two levels of representation. It also shows that audiences had an appetite for the theatre, and were well acquainted with its conventions. Moreover, their taste for the realistic approach and the “imitation of real life” may well have prevailed upon the playwrights and led to the popularity of farce over other genres. Throughout the sixteenth century, theatre audiences relished in a kind of naturalistic “comedy of manners” that skilfully combined entertainment and sharp social commentary.

KEYWORDS • genre; *auto* (play); play within a play; representing the living image.

O século XVI é século de ouro do teatro português. Nenhum outro se lhe poderá igualar, nem mesmo o XIX, encabeçado por Almeida Garrett. Aliás, as duas figuras, cada uma em seu século, acabaram por ofuscar os seus contemporâneos e epígonos.

Conhecem-se cerca de 80 textos de teatro quinhentista, que juntamente com os de Gil Vicente perfazem um total de 125, ou seja, uma produção de pouco mais de um por ano.

Ente os autores encontram-se nomes de figuras proeminentes na história da literatura portuguesa, que tiveram uma quase episódica expressão teatral - Sá de Miranda, António Ferreira e Luís de Camões. Não surpreende que seja escassa a sua produção dramática, e é bem possível que a suas incursões na escrita de teatro constituíssem uma digressão da sua poesia: Sá de Miranda escreveu duas comédias (*Comédia dos Estrangeiros* e *Comédia dos Vilhalpandos*), António Ferreira escreveu duas comédias (*Comédia de Bristo* ou *Comédia do Fanchono* e *Comédia do Cioso*) e uma tragédia (*Castro*), e Luís de Camões três *autos* ou comédias como também foram chamadas (*El Rei Seleuco*, *Filodemo* e *Anfitriões*).

A maior parte dos textos para teatro que circularam no século XVI em Portugal conheceram edições avulsas, se bem que na segunda metade do século tenha começado a

desenvolver-se uma certa apetência pelos livros que reunissem um determinado número de obras, apenas de um autor, como no caso póstumo de Gil Vicente¹, ou uma espécie de selecção de obras de vários autores, como a *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas, feitas por António Prestes e por Luís de Camões*, publicada em Lisboa por Andrés Lobato, em 1587. O livro reúne doze títulos de seis autores, com uma distribuição muito pouco equitativa. Os textos de António Prestes constituem mais de 50% da totalidade; de Jorge Pinto, Anrique Lopes, e Jerónimo Ribeiro apenas um; o editor, Afonso López, incluiu apenas duas das três peças de Camões e o nome do poeta pode figurar no rosto apenas como chamariz. Em 1587, *Os Lusíadas*, publicados pela primeira vez em 1572, conheciam já três edições. A acreditar no título e no colófon do volume – *Fim do primeiro livro* – o editor teria previsto uma segunda parte, pelo menos, mas não o chegou a fazer. À excepção dos textos de Camões, todos os demais tiveram de esperar pelos séculos XIX ou XX para conhecerem uma segunda edição.

Surpreendente, porém, é o facto de se encontrarem autores – hoje não passam de meros nomes de quem se não conhece qualquer dado biográfico – que supostamente terão escrito um único texto durante toda a vida, e mais ainda que esse texto seja de teatro. É o caso de Jorge Pinto, Anrique Lopes, e Jerónimo Ribeiro². Por outro lado, também não deixa de ser surpreendente o facto de autores que terão escrito quase exclusivamente para teatro – dramaturgos, diríamos hoje – terem chegado até nós apenas uma média de quatro peças de cada um deles: Afonso Álvares (*Auto de Santiago, Auto de Santo António, Auto de São Vicente e Auto de Santa Bárbara*), Baltasar Dias (*Auto de Santa Catarina, Auto do Nascimento, Auto de Santo Aleixo, Tragédia do Marquês de Mântua*), e António Ribeiro Chiado (*Auto da Natural Invenção, Auto das Regateiras, Prática dos Compadres, Prática de Oito figuras*).

Se não ficaram na história, por alguma razão será. Mas talvez ainda se vá a tempo de resgatar alguns nomes e textos. É nesse sentido que tenho vindo a trabalhar nas últimas décadas, ao reunir em edições electrónicas disponíveis na Internet a totalidade da produção dramática de autores Portugueses. Para além do século XVI (www.cet-e-quinheiros.com), está já completo o século XVII (www.cet-e-seiscentos.com) que revelou muitas surpresas, sobretudo um abundante número de obras desconhecidas e inéditas, o que permite agora refazer a História do Teatro em Portugal, negando as afirmações fixadas desde Teófilo Braga, que proclamavam a inexistência de um teatro nacional que fosse além do *Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo. Pois ele existe, e em diversas formas. Sou consciente de que serão necessários ainda alguns anos para alterarmos a visão que temos daquelas realidades.

¹ A obra completa deste autor conheceu duas edições quinhentistas: *Copilaçam de totalas obras de Gil Vicente*, Lisboa, João Álvares, 1562 e *Copilaçam de totalas obras de Gil Vicente*, Lisboa, Andrés Lobato, 1586.

² Num Cancioneiro recentemente descoberto, na posse do Prof. Telmo Verdelho, ainda inédito, há uma composição de Jerónimo Ribeiro.

Na sequência e reiteração do que tenho vindo a tentar estabelecer em relação à história do teatro em Portugal³, proponho aqui uma (re)visita ao século XVI teatral português, dando conta de um fenómeno a que a crítica não tem dado, talvez, a atenção suficiente: a popularidade do espectáculo teatral durante os reinados de Manuel I, João III, Sebastião e Henrique, deixando de fora Filipe I, na medida em que deu azo a uma transformação significativa da realidade cénica em Portugal.

A ausência de uma preceptiva, chamemos-lhe assim, portuguesa de teatro, ou seja, um conjunto de preceitos reunidos e discutidos que se instituem normativos da prática, e até da escrita, teatral leva-nos a que tenhamos de lançar mão dos próprios textos para teatro na tentativa de neles conseguirmos encontrar alguma pista que nos elucide sobre o modo de fazer. Um dos primeiros obstáculos com que nos deparamos reside no facto de nos apetrecharmos de ferramentas conceptuais desenvolvidas nos séculos XIX e XX, ainda muito em vigor no XXI, e de com elas visitarmos o século XVI. Se noutras geografias a consistência verificada ao longo da cronologia permite utilizá-las com eficácia, em Portugal as coisas são realmente diferentes. Refiro-me muito particularmente à chamada teoria dos géneros.

Começamos com Gil Vicente. Em 1562, cerca de trinta anos após a sua morte, teve a obra impressa pelos filhos. Pouco mais de cinquenta anos mais tarde, em 1586, a obra conheceu uma segunda edição, já muito mutilada pela censura inquisitorial, mas com uma novidade textual importante em relação à primeira. A versão que apresenta de *Dom Duardos* é diferente da de 1562 e inclui uma carta-prólogo endereçada ao Rei D. João III, em que Gil Vicente teoriza um pouco sobre a retórica necessária à expressão do tema amoroso por figuras altas, independentemente do género:

Como quiera (excelente príncipe y rey muy poderoso) que las comedias, farsas y moralidades que he compuesto en servicio de la reina vuestra tía (cuanto en caso de amores) fueron figuras baxas, en las cuales no había conveniente retórica que pudiese satisfacer al delicado espíritu de vuestra alteza, conosci que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. Y así con deseo de ganar su contentamiento hallé lo que en extremo deseaba, que fue don Duardos y Flérida, que son tan altas figuras como su historia recuenta, con tan dulce retórica y escogido estilo, quanto se puede alcanzar en la humana inteligencia.⁴

Se repararmos com atenção, nos géneros teatrais que Gil Vicente afirma ter praticado ao longo da sua carreira, pelo menos até 1521-22 (quando D. João III é aclamado rei), não

³ Sobretudo em “Gil Vicente, a source for a heritage made of scraps», in *The Reinvention of Theatre in Sixteenth-Century Europe. Traditions, Texts and Performance*, Legenda, Oxford, 2014, pp. 239-251; “Do figurado ao literal», conferência proferida no Congreso Internacional *España y Portugal en El Panorama del Teatro Renacentista: Relaciones e Influencias*, realizado em Torre de Miguel Sesmero-Cáceres, a 25, 26 e 27 de Setembro de 2018 (no prelo); e nas edições em papel que promovo dos textos quinhentistas: *Teatro Português do século XVI, vols. I, II e III*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007-2010.

⁴ *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, Lisboa, Andrés Lobato, 1586, f. 150v.

há referência a *auto*, o género, entre aspas, pelo qual ficou conhecido na História do Teatro em Portugal.

Nem sequer os filhos, quando organizaram a obra do pai, utilizaram essa classificação, como se percebe da tabuada do livro: *obras de devoção, comédias, tragicomédias, farsas e cousas miúdas*, aquilo que não cabia em nenhuma das categorias anteriores e de dimensão reduzida.

É certo que palavra *auto* aparece na obra de Gil Vicente, preparada para leitura, quer pelo próprio, quer pelos filhos. Porém, o sentido é sempre o de *acção teatral*, o mesmo que o autor lhe dá nos seus versos:⁵

- (1) *Templo de Apolo* – que foi classificada como tragicomédia: “Este palacio enxalzado / para este auto es tornado / muy famosísimo templo / de Apolo, dios adorado” (vv. 72-75);
- (2) *História de Deos* – uma peça religiosa (moralidade), inserida nas *Obras de Devoção*: “Por tanto o exórdio do auto presente / começa tratando desd’a criação” (vv. 11-12) e “apartam-se do auto Adão e Eva e a Morte” (rubrica entre vv. 331-332);
- (3) *Romagem dos Agravados* – uma tragicomédia: “O auto que ora vereis / se chama, irmãos amados, / Romagem dos Agravados” (vv. 41-43);
- (4) *Lusitânia* – uma farsa onde o substantivo ocorre na sua forma popular, aqui como marca de língua de judeus: “que invenção faremos nós / num aito bem acordado / que tenha ave e piós?” (vv. 369-371) e “pera que compridamente / aito novo enventemos” (vv. 379-380);
- (5) E até na mais conhecida referência autobiográfica “um Gil... que faz os aitos/autos a el rei”, que se repete em *Pastoril Português* (vv. 71-75) e em *Festa* (vv. 611-612).

É, pois, minha absoluta convicção que na primeira metade do século XVI em Portugal a palavra *auto* está longe de referir um género; é pura e simplesmente sinónimo de peça de teatro ou, melhor, de acção teatral, se quisermos manter o étimo: *acto*. Assim se entendem sintagmas como as didascálias iniciais da *Farsa da Índia*: “À farsa seguinte chamam auto da Índia”, em que não existe oscilação genológica - deve ler-se “À farsa seguinte chamam a Peça da Índia” - e da *Farsa de Inês Pereira*: “Auto de Inês Pereira. A seguinte farsa de folgar foi representada ao muito alto e muito poderoso rei dom João o terceiro do nome em Portugal...”. Os exemplos abundam. Para o sentido indefinido que reveste a designação *Auto*, em português, terão certamente contribuído as leituras equivocadas de alguns lusófilos, que desejam inscrever o auto vicentino numa qualquer produção de cariz popular em que se há-de filiar o Auto Sacramental espanhol, uma

⁵ As citações dos textos quinhentistas são todas feitas a partir da minha edição Teatro de Autores Portugueses (www.cet-e-quinheiros.com).

tradição veiculada quase anedoticamente por Nicolás António quando, na página 157 do tomo I da sua *Bibliotheca Hispana Nova*, refere um dos mais interessantes textos do teatro português quinhentista – o *Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado, que, como se sabe, é de um realismo quase naturalista *avant la lettre*, como, aliás, o título indica – que mimetiza o quotidiano urbano de meados do século XVI: “F. Antonio Ribera Chiado, Franciscanus Portugalliae regni, dedit foras: *A Regla Geral de San Francisco* em trovas, hoc est versibus; unaque: *Um Auto* (sic appellamus comoediam sacram) *da natural Invençaon*.”⁶

É óbvio que Nicolás Antonio não leu a peça do Chiado, que fala de tudo menos de assuntos sacros e muito menos eucarísticos. Representa uma muito profana acção teatral lançando mão do mecanismo que encena teatro dentro do teatro. Prepara-se a representação de uma peça de teatro numa casa particular. Após umas peripécias cómicas que vão adiando o início da representação, o espectáculo pode enfim começar, e, como era costume, principia com a apresentação/prólogo a cargo de um Representador que, em determinada altura do seu discurso, refere a prática e a escrita teatral como objecto de denominações variadas, sendo, ao fim e ao cabo, todas sinónimas. Destaco em itálico as palavras que compõem esse conjunto:

uns lhe chamaram *comédias*,
 outros *representações*,
 outros *arremediações*,
 e outros, a soltas rédeas,
 tinham mil openiões.
 Outros, de baixa gramática,
 que vós tendes cá por cautos,
 lhes foram pôr nome *autos*,
 outros nam senão que é *prática*. (vv. 234-242)

O que se pode inferir deste discurso é que não há consenso quanto à denominação do objecto. É curioso salientar que dos quatro textos para teatro que se conhecem de Chiado três apresentam a designação de “Práticas”, chegando no caso do *Auto das Regateiras*, a instaurar uma sinonímia análoga à das *Farsa da Índia* e de *Inês Pereira*, de Gil Vicente, que acima comentei, corroborando a minha convicção: “Auto das Regateiras, per António Ribeiro. Prática de treze figuras”.

Talvez deva aqui fazer uma declaração pouco abonatória do génio português. Se é certo que em Espanha e noutras paragens europeias desde muito cedo os autores e seus editores foram mais ou menos escrupulosos no que diz respeito aos aspectos formais das

⁶ Frei Antonio Ribera Chiado, franciscano do reino de Portugal, publicou a Regra de São Francisco, em trovas, isto é em versos, e um Auto (assim chamamos à comédia sacra), da Natural Invenção. Nicolao Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova, sive Hispanorum scriptorum qui ab anno 1500 ad 1584 floruerunt notitia*, 2 voll., Matriti, 1783-1788, vol. I, p. 157.

obras, em Portugal foi matéria que não os preocupou. Ao contrário do que acontece nesses países, em Portugal não houve uma preceptiva a que os autores se sentissem obrigados. Cada um designava a sua obra como bem entendia. Esta despreocupação estendia-se também à métrica, por exemplo, sendo muitas vezes difícil de entender como um poeta aparentemente cometia erros grosseiros e que saltavam à vista, em casos, sobretudo, de versos hipermétricos. No entanto, como é sabido, a língua portuguesa tem uma agilidade fonológica invejável e a contracção de fonemas é prática comum entre os falantes da língua no território lusófono europeu; já não é assim no Brasil, por exemplo.

Como se fazia então este teatro?

Alguma noção teria Gil Vicente dos preceitos que regiam a Comédia, chegando a enunciar um deles na *Comédia da Devisa da Cidade de Coimbra*:

Já sabeis, senhores,
que toda a comédia começa em dolores
e inda que toque cousas lastimeiras
sabei que as farsas, todas chocarreiras,
nam são muito finas sem outros primores. (vv. 59-63)

O que consigo ler nestes versos é que eventualmente a Comédia é mais adequada à representação “quanto em caso de amores”, como o próprio Gil Vicente declarou na citada carta-prólogo de *D. Duardos*, cabendo as figuras baixas às farsas e as figuras altas às comédias, com a conveniente retórica.

Estes versos são recitados por um Peregrino, encarregado de apresentar o argumento da obra. A leitura dos textos de teatro do século XVI que chegaram até nós dá bem conta do recurso a esta figura, que muitas vezes se funde com a de Representador, ou seja, a figura que dá início ao espectáculo, apresentado de algum modo a peça que se seguirá. Consegui encontrá-la em mais de metade dos textos, neles incluindo a figura da Comédia que dá início à dos *Estrangeiros*, de Francisco de Sá de Miranda.

Como não poderia deixar de ser, a personagem surge nos cinco autos que recorrem ao mecanismo de teatro no teatro, de que me ocuparei: *Lusitânia*, de Gil Vicente, *Geração Humana*, de autor desconhecido, *Sátiros*, também de autor ainda por identificar, *El rei Seleuco*, de Luís de Camões, e *Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado.

À falta de documentação que ateste a prática cénica no país em espaços comerciais, é a estes textos que recorro frequentemente, como fontes documentais para essa espécie de arqueologia do teatro que tenho vindo a fazer nas últimas décadas.

Implicam em primeiro lugar uma familiaridade do público português com as convenções teatrais. Embora nenhum dos textos que seguem a tradição iniciada com Gil Vicente que lançaram mão do efeito de teatro no teatro chegue à estrutura formal da peça dentro da peça – a tradicional vocação de paralelismo de duas intrigas representadas, epitomizado no *Hamlet* de Shakespeare – todos eles encenam a encenação, ou seja, mostram o teatro a ser preparado e representado, recriando os ambientes do seu acolhimento. Esta circunstância denota, pois, o íntimo convívio que o público português tinha com o código teatral – e, como veremos, a lotação esgotada é um tópico recorrente. E essa tradição de mostrar o teatro a ser feito começa também com Gil Vicente.

No *Auto da Lusitânia*, Gil Vicente leva o jogo da duplicidade um pouco mais longe,

imiscuindo o seu nome em ambos os níveis, pondo na boca do apresentador comentários sobre si próprio, num modo a que chamaríamos Pirandelliano *avant la lettre*.

O intróito é constituído por uma breve peça acerca de uma família judaica de Lisboa, igual a tantas outras de diferentes credos, muito especialmente o cristão, que habitavam a cidade: um pai que saiu, uma criança que dorme no berço, enquanto a mãe faz a lida da casa, sem conseguir a ajuda da filha, mais interessada nos galanteios de um cristão nobre que a namora da rua. A chegada do pai completa a cena doméstica, interrompida pela chegada de um amigo judeu com a notícia da eminente entrada da família real em Lisboa, para cujos festejos a comunidade judaica decidiu colaborar com teatro. Estamos perante factos históricos: o rei D. João III entrou em Lisboa com o príncipe recém-nascido em Julho de 1532 e é possível que o senado da cidade tivesse declarado a obrigatoriedade de concurso para as festas.

Após uma breve discussão sobre o seu talento e competência para a representação os judeus decidem ir em busca de inspiração. Por sorte, quis o acaso que Gil Vicente estivesse a representar um “auto excelente” no qual poderão inspirar-se, segundo as palavras do Pai.

Pera que compridamente
aito novo enventemos,
vejamos um excelente
que presenta Gil Vicente,
e per i nos regeremos. (vv. 379-383)

E começa a história de Lusitânia. O Letrado que tem a seu cargo o prólogo tem uma opinião distinta de Gil Vicente: não é um bom autor e não lhe reconhece capacidade para contar os “feitos portugueses” e a origem mitológica de Portugal: traçando-lhe uma genealogia paródica que o dá como filho de parteira e de albardeiro, neto de tamborileiro:

Gil Vicente o autor
me fez seu embaixador,
mas eu tenho na memória
que pera tam alta história
naceu mui baixo doutor. (vv. 405-409)

As peças que se filiam nesta tradição de encenar o mecanismo de representação dupla são, como disse, *Auto da Geração Humana*, e *Auto dos Sátiros* de autores anónimos, *Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado e *Auto del rei Seleuco*, de Luís de Camões. Todas elas encenam um público que assiste a uma representação e à preparação dessa representação, expondo de modos variados a relação que entre si estabelecem os dois níveis de representação estabelecidos.

Em *Geração Humana*, os dois planos não se interseccionam e no final não se regressa ao texto englobante. Em *Seleuco*, é guardada a distância entre os dois níveis de representação, e no final regressa-se à narrativa encaixante; nos outros dois, *Sátiros* e *Natural Invenção*, os dois planos interseccionam-se constantemente, mas de modos completamente distintos, o primeiro em paralelo e o segundo em convergência.

Geração Humana é o texto que apresenta a estrutura mais simples deste conjunto. Dois rústicos deslocam-se a uma vila para assistirem a uma peça religiosa, de cuja representação tiveram notícia nas suas aldeias. São recebidos pelo actor que há-de representar o Anjo na função que vieram ver. O diálogo entre eles constitui uma espécie de introdução em que o Anjo explica àqueles espectadores, e aos espectadores verdadeiros, a peça a que estão prestes a assistir, numa pedagogia próxima da que Gil Vicente instaurou no *Auto da Fé*. Começa o espectáculo, que encena a criação bíblica do Homem, em que Adão dialoga com personagens alegóricas como a Justiça, a Razão, e até com dois diabinhos, enquanto esperam pela chegada do Cristo samaritano que se encarregará de levar o primeiro homem a uma estalagem onde descansará – a Igreja, onde se encontram os quatro doutores, num programa similar ao do *Auto da Alma* de Gil Vicente. A intervenção dos rústicos do início da peça esgotou-se naquele segmento e ficaram esquecidos no final da representação religiosa.

Um primeiro olhar sobre o auto, ou comédia, *El Rei Seleuco*, de Camões, evidencia a divisão formal entre os dois níveis diegéticos: o uso da prosa, nos segmentos encaixantes e do verso na peça encaixada. Para além do uso alternado de prosa e verso, Camões recorre também a dois idiomas, o português e o castelhano, este último utilizado pelo Físico (o médico), e pelo seu Moço. O bilinguismo no teatro remonta a antes ainda de Gil Vicente. No entanto, foi este autor que o usou de forma a atingir efeitos dramáticos específicos. É bem possível que as suas primeiras obras seguissem o modelo linguístico dos autores que de alguma forma o influenciaram, como Juan del Encina. Por outro lado, Vicente parece escolher a língua em função da adequação do teatro à matéria tratada como constituinte de uma nova retórica, sobretudo nas tragicomédias como *Dom Duardos* ou *Amadis de Gaula*, como o próprio explica no prólogo de *Dom Duardos* dirigido a D. João III. Mais pragmaticamente, penso que pode apenas tratar-se da nacionalidade dos actores. O que é certo é que desde cedo o uso do castelhano no teatro português parece servir propósitos que ultrapassam a mera imitação. Por vezes, a intriga requer que as personagens espanholas se expressem na sua língua mãe, criando espaço para desentendimentos, troça ou outras picardias. A verdade é que na maior parte das vezes, o uso não extravasa este âmbito. Os efeitos que se pretende atingir ao utilizar alternadamente verso e prosa são menos fáceis de determinar, embora neste caso muito simplesmente correspondam às diferentes sequências das peças. Recordo, porém, que já o mesmo Gil Vicente tinha optado pelo recurso no *Auto da Lusitânia*, em que apenas o Argumento enunciado pelo Licenciado se encontra em prosa, sendo a sua escolha justificada pelo maior entendimento que ela proporciona: “E pera claro cimento / e a obra não ir escura / direi em prosa o argumento” (vv. 451-453).

Na peça de Camões parece mais inequívoco. Os espectadores da peça que se irá representar falam em prosa, na outra as personagens falam em verso, eventualmente na conformidade do uso canónico do verso nos autos⁷.

⁷ Camões faz um uso mais complexo de ambas as formas literárias em *Filodemo*, em que, sem qualquer razão aparente, as personagens se expressam ora em prosa ora em verso.

Tal como na obra da *Geração Humana*, assistimos aqui à preparação de uma representação teatral. Desta feita não ocorre num espaço público mas sim numa casa particular, cujo dono encomendou teatro para oferecer aos seus convidados. Enquanto se espera que essa peça comece, assistimos a uma discussão entre o dono da casa e o seu criado sobre as razões logísticas que levaram ao atraso da companhia que vem actuar: falta de adereços, lotação esgotada, com espectadores que ultrapassam o número que a casa consente, no entanto o patrão ainda insta o moço a que vá chamar uns amigos. Enquanto esperam pelo começo da peça, põem a conversa em dia sobre assuntos diversos que incluem poesia, dando azo a um número cómico sobre a arte de versificação.

A chegada da companhia é motivo para comentários jocosos sobre a organização das trupes de comediantes e o alvoroço que podem causar no público, ávido de espectáculos de teatro, chegando a provocar tumultos. É interessante que, quase em modo de alienação, como, aliás, ainda hoje acontece, os actores sejam referidos pelos papéis que desempenham, Anjo e Ermitão:

Porque foi a gente tanta que não ficou capa com frisa, nem talão de sapato que não saísse fora do couce. Ora vieram uns embuçadetes, quiseram entrar por força, ei-lo arrancamento na mão. Deram ãa pedrada na cabeça ao Anjo e rasgaram ãa meia calça ao Ermitão, e agora diz o Anjo que não há de entrar até lhe não darem ãa cabeça nova, nem o Ermitão até lhe não porem ãa estopada na calça. Este pantufo se perdeu, assi mande-o vossa mercê domingo apregoar nos púlpitos, que não quero nada do alheo (f. 185v)

Procedimento contrário parece ser o que se infere da rubrica que dá conta da entrada dos músicos que vêm mitigar a tristeza de Antíoco: “Entram os músicos, e diz Alexandre da Fonseca, um deles” (rubrica f. 195). O nome próprio nunca é referido nos versos, o que permite pensar que a referência é a um músico real, que interpretou a comédia.

Por fim começa a representação com a tradicional entrada em cena do Representador que introduz, em prosa, ainda, a peça prestes a ser representada. O intróito é um fiasco, comentado mordazmente pelos espectadores. Finalmente tem início a tão esperada história de Seleuco, Estratónica e Antíoco. É em verso e desenrola-se até ao final sem interrupção. Assim que termina, regressa-se à disposição inicial, com novos comentários do dono da casa e amigos, havendo espaço para uma ceia com os actores.

A estrutura do *Auto dos Sátiros* é mais complexa. O ponto de partida é igualmente a representação que terá lugar na casa particular de um homem culto. Mais uma vez, entre os espectadores, que esgotam por completo a capacidade da casa, se encontram amigos pessoais que com ele comentarão o desenrolar da acção. Após uma introdução que replica o diálogo entre o patrão e o criado sobre o arrependimento de mandar fazer teatro em casa, quer por falta de condições quer pela despesa avultada, entram os amigos, que se acomodam e preparam para assistir à representação. Quando um dos convidados pergunta quem é o autor da peça a que irão assistir, o dono da casa responde que “É comédia de Terêncio / cousa de muito primor” (vv. 103-104). A referência ao comediógrafo latino, sem mais, situa-nos no universo cultural dos espectadores⁸.

⁸ Trata-se da única referência a Terêncio no teatro português do século XVI, exceptuando as

Começa o espectáculo – o espectáculo dentro do espectáculo – e também aqui há o uso do português e do castelhano, como no *Seleuco*. Não se trata de uma comédia de Terêncio, mas sim de uma história de amor quase cavaleiresco entre um Príncipe Austríaco, espanhol, e uma donzela portuguesa, contada de forma descontínua num modo que faz alternar cenas da peça com comentários dos espectadores, dando, assim, tempo à mudança de cenário. Tal como em *Dom Duardos e Amadis*, o jardim onde parte da acção se desenrola é o *locus ameni* propício ao cortejamento típico das novelas de cavalaria. E se a temática vicentina parece ser convocada, também o é a técnica de fusão dos espaços dos diferentes níveis de representação.

Numa determinada altura, o Príncipe comenta a magnificência da arquitectura e da formosura do jardim do palácio de Ulinea, a donzela, de onde se avista uma paisagem deslumbrante com rio ao fundo, nomeando alguns locais que reconhece: Povos, Cadafais, Monte Gordo, Agruela. Não será certamente coincidência que se tratem de povoações que os espectadores que assistem ao desenrolar da história do Príncipe também referiram antes da peça começar, o que leva a supor que o *Auto dos Sátiros* tenha sido apresentado no Palácio do Conde da Castanheira, nos arredores de Lisboa, havendo uma coincidência total entre espaço de representação e espaço representado⁹.

A primeira representação terá contado com quatro dimensões contíguas que estabelecem uma espécie de *mise en abîme* da representação teatral: um primeiro público, o real do século XVI, observa um outro público, constituído, pelo menos, pelo Mordomo e seus amigos, que observa um terceiro, a Ventura com seus Sátiros, que, por sua vez, assiste ao desenrolar de uma história em cujo final (vv. 2171-2175) participará para premiar os heróis do amor com as tradicionais grinaldas:

Estas capelas de flores,
que prometem muita glória,
ficar-vos-ão por memória,
pera que destes amores
sejam troféus de vitória. (vv. 2171-2175)

Alternando com o desenrolar das peripécias amorosas entre o Príncipe e Ulinea, aproveitando as estruturais mudanças de cena indicadas pelas entradas e saídas de personagens, os espectadores tecem comentários ora sobre o desenrolar da acção e

comédias de Sá de Miranda e de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que, em boa verdade, laboravam noutro universo cultural.

⁹ Embora não haja elementos no texto que o permitam datar com precisão, parece provável que tenha sido composto no reinado de D. João III, nos finais da década de 30, se se verificar a hipótese de a casa mandada construir pelo conde da Castanheira, D. António de Ataíde, no final da década de 1530, ser a mesma em que têm lugar as acções do *Auto dos Sátiros*, integrando um programa propagandístico do seu poderio e gosto. A hipótese é plausível, sobretudo se se tiver em conta o facto de possivelmente se referirem assuntos que dominavam a actualidade das relações de D. António de Ataíde com a corte, como as questões de domínio territorial e senhorial.

desempenho dos actores, ora sobre assuntos do seu quotidiano. Fazem-no, os convidados, normalmente em tom de “zombaria”, talento que parece ser indispensável à agudeza de pensamento e expressão, o que leva a que o processo de vitimização a que os amigos submetem o Mordomo, ou dono da casa (como em *Seleuco*), se estenda às reacções provocadas pelo auto de que são espectadores, dando-o como embevecido pela actriz que desempenha o papel de Ulinea, e dirigindo-lhe, por isso, motejos picantes.

Uma vez mais o espectador real pode recuperar memória do teatro de Gil Vicente, que muito habilmente tirou partido de fazer coincidir espaço de representação e espaço representado. Dois exemplos: na *Devisa da Cidade de Coimbra* (1527) a montanha em que a acção se desenrola é subitamente transformada, já perto do final, quando Belicestra explica a linhagem dos Castros:

As mulheres de Crasto são de pouca fala,
fermosas e firmes, como sabereis
pola triste morte de dona Inês,
a qual de constante morreu nesta sala. (vv. 790-793)

E de repente somos transportados para a sala onde se está a representar, verbalizada no próprio discurso da personagem.

Na *Comédia do Viúvo* (1514), a interferência é ainda mais abrupta, sem se anunciar a mudança de cenário. De uma pacata casa de um viúvo da cidade de Burgos, onde decorre a intriga, a acção desloca-se, sem solução de continuidade, para a sala do palácio onde se representa e onde uma personagem real, régia, que assistia ao espectáculo – o adolescente príncipe João (futuro rei) – é chamada a intervir e decidir sobre os casamentos das personagens da comédia, como explicam as rubricas e contam os versos:

Tirou dom Rosvel o chapeirão e ficou vestido como quem era, e foram-se as moças a el rei dom João III sendo príncipe (que no serão estava) e lhe perguntaram dizendo:

Príncipe que Dios prospere
en grandeza principal
juzgad vos
la una Dios casar quiere
decidnos señor real
cuál de nos.

Julgou o dito senhor que a mais velha casasse primeiro... (vv. 909-914)

Estariam dois finais preparados para satisfazer o capricho do jovem príncipe?

Deste conjunto de cinco peças, a mais interessante, do ponto de vista da estrutura do espectáculo, é, sem dúvida, o *Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado.

Trata-se de uma singular peça de teatro e é, de facto, o teatro o assunto central do auto. O próprio título, ou pelo menos aquele que intitula o folheto, de que sobrevive apenas um exemplar, é ao mesmo tempo enigmático e muito preciso. Aquilo que o texto do auto mostra é na verdade a vida real, ou, assim parece ser.

Como nos anteriores, particularmente em *Seleuco* e em *Sátiros*, a acção decorre numa casa particular. Do elenco de figuras constam um anfitrião, ou dono da casa, o seu criado, ou moço, um negro, dois rufias, o autor, ou director da companhia de teatro, um actor que apresenta a peça, um vilão que vem à cidade, um seu primo, um escudeiro, uma velha, todos tipos urbanos que Gil Vicente já tinha dado a conhecer no seu teatro.

Também como acontece nos outros títulos, assiste-se à preparação do espaço numa casa particular para receber um espectáculo, o que permite accionar o mecanismo ilusório de teatro no teatro. E, tal como em todos eles, a função tem início com uma pequena discussão entre o dono da casa, que vê a sua casa desordenadamente invadida por público excessivo, e o criado que se revela incompetente no controlo das entradas. Aqui, como acontece também no *Auto dos Sátiros*, a discussão chegará ao ponto da cómica inversão de papéis proposta pelo amo, que, ironicamente, fingirá servir o seu moço. O motivo do arrependimento do patrocinador do teatro é idêntico nestes três textos: o público numeroso ultrapassa largamente a capacidade do pátio onde irá decorrer o espectáculo encomendado, o que o faz ter receio de algum distúrbio, principalmente porque a representação está atrasada. Os actores ainda não chegaram e o público mostra-se impaciente. Por fim, tudo está a postos e o espectáculo pode começar, não sem antes o anfitrião, para satisfazer o pedido do director da companhia, que precisa de uma cadeira para o cenário, tentar fazer levantar uma figura que se encontra sentada; para sua surpresa é um negro, que mais tarde entrará na peça para cantar.

Como quase sempre acontece, é um Prólogo que marca o arranque da função, recitado pelo Representador, um dos actores de estatuto mais elevado, que percorre um pouco da História do Teatro:

Os antigos costumavam,
 como lereis nessas rúbricas,
 representar às repúblicas
 por figuras o que usavam.
 E ordenavam
 dos seis cônsules os quatro
 que houvesse aí teatro
 onde se representavam. (vv. 218-225)

De seguida, alerta para a incompetência na designação de género de que os teóricos e práticos enfermaram, e que citei no início deste ensaio (vv. 234-242). O seu discurso parece não agradar e após uma certa balbúrdia que leva à suspensão do Prólogo, devida ao amuo do Representador que não tolera ser interrompido por comentários do público, pela invasão do “palco” por um rapaz de fretes que foge do director da companhia, que tenta apanhá-lo para lhe bater, a peça lá começa e dá a ver uma série de quadros da vida quotidiana de uma cidade: dois amigos discutem sobre as manifestações do amor, um escudeiro tenta namorar uma donzela, sendo insultado pela mãe da jovem. Quanto termina, os amigos do dono da casa comentam que embora não se trate de uma obra-prima,

Tomada assi em geral
 não é de todas o cume,

todavia tem chorume
de discreta e natural. (vv. 954-957)

O *Auto da Natural Invenção* parece-me crucial para se entender hoje o princípio estético que preside ao espectáculo quinhentista. Atendendo exclusivamente ao teatro, encontramos já em Gil Vicente a expressão de uma teoria de uma representação “naturalista” ou “realista”, talvez o neologismo “naturalístico” seja mais adequado. Na já citada comédia da *Devisa da Cidade de Coimbra*, Vicente declara:

ordena o autor de a representar
por que vejas
que cousas passaram na serra onde estais
feitas em comédia mui chã e moral,
e os mesmos da história polo natural,
e quanto falaram, nem menos nem mais. (vv. 31-36)

Que os espectadores vejam “polo natural”, é, pois, o que pretende.

Numa determinada altura do *Auto dos Sátiros*, os escudeiros espectadores comentam a acção a que assistem, a quem, inclusivamente, agrada a fuga à convenção teatral do uso indistinto do castelhano e português que normalmente não causa problemas de comunicação, como em *Seleuco*, ao contrário do que acontece aqui. Por outro lado, são apreciados os actores, essência de qualquer espectáculo, na opinião do dono da casa, não partilhada pelos amigos, que valorizam mais o textos¹⁰:

Pero d’Abreu: Mataram-me aqueles vilões
no declarar do partido
do trabalhador fingido.
Luís de Sá: São naturais as rezões
de vilão mal entendido.
Mordomo: *O natural é melhor
no representar das farsas.*
Pero d’Abreu: Achei-lhe muito primor
no não entender, senhor,
o castelhano com graças.
Luís de Sá: Todos os passos galantes
achei com entendimento.
É discreto o fundamento.
Mordomo: Traz bons representantes,
que é todo o merecimento.

¹⁰ O tema de valorização do teatro em função dos actores e do texto é abordado também na Representação que antecede o *Auto dos Dous Irmãos*, de António Prestes.

Pero d'Abreu: Senhor Mordomo, até 'gora
 isso nam disse ninguém.
 Nam entendeis isso bem.
 Mordomo: Torna a entrar a senhora
 queiramos ver ao que vem. (vv. 1038-1057)

O gosto pela imitação natural no teatro está conforme à expectativa que em meados do século XVI se tinha na Pintura. Recordo que em 1549 Francisco de Holanda dissertou, em forma de diálogo, sobre *Do Tirar polo Natural*¹¹, e é expectável que o teatro se faça eco dessa proposta estética: no *Auto de Guiomar do Porto*, uma Alcoviteira tenta convencer a jovem Guiomar de que o pretendente que lhe quer inculcar é o ideal para ela, uma vez que, entre outros dotes,

Vosso rosto por igual,
 que parte do mal lhe tira,
 tirou tanto ao natural
 que Apeles não fez tal. (vv. 401-404)

Na *Comédia Aulegrafia*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, a figura de Momo, o autor, aqui com o valor de representador, justifica a sua presença e a missão que tem de apresentar a comédia como pintura, evocando o lema *Ut pictura theatrum*:

Por esta razão, portanto, me escolheu e manda por seu autor a Comédia Aulegrafia, que pretende mostrar-vos ao olho o rascunho da vida cortesã, em que vereis ãa pintura que fala e vos fará vente e palpável a vaidade de certa relé, cuja compostura, trasladada ao natural, vos será representada per corrente e aprazível estilo. (f. 5)

É bem possível que tenha sido este gosto pelo natural que tenha levado à popularidade da farsa em detrimento de outros géneros mais elevados, como a tragédia. Se tivermos em conta os textos escritos para teatro no século XVI português, a suspeita quase se confirma. Dos cento e vinte e cinco títulos conhecidos, apenas dois evitam a “representação polo natural”: *Castro e Vingança de Agamemnon*.

Embora seja arriscado atribuir valor documental a textos artísticos, é possível encontrar neles informação pertinente para a História do Teatro em Portugal. Seria demasiada coincidência que estes cinco exemplos de que tratei fossem apenas fruto de convenções literárias e não um reflexo da vida quotidiana, quando as casas particulares foram palco de teatro encomendado expressamente para elas. A personagem do dono da casa, ou mordomo, é recorrente no teatro do século XVI: aparece no *Auto da Festa*, de Gil Vicente, nos *Sátiros*, no *Seleuco*, na *Natural Invenção*. E são variados, como vimos,

¹¹ Francisco de Holanda, *Do Tirar polo Natural*, manuscrito perdido datado de 3 de Janeiro de 1549, copiado em 1790 e publicado em 1892 (*A Vida Moderna*, Porto, n.ºs 10 a 19, de 20 de Outubro de 1892 a 22 de Dezembro).

os fragmentos destes autos que ajudam a compor uma história das práticas teatrais do século XVI, fornecendo elementos relevantes do fazer teatral, uma vez que os ingredientes do espectáculo de teatro acabam por ser referidos pelas figuras que os representam e as rubricas contêm informação sobre os modos dos espectáculos. Sobretudo tendo em conta que em Portugal é escassa a preceptiva teatral quinhentista (está ainda por reunir numa colectânea a parca produção dessa matéria) e os textos de teatro podem revelar-se fontes directas para o estudo de preceitos, sobretudo aqueles que explicitamente referem normas e modos de fazer.

O carácter documental destes autos não se esgota, contudo, em aspectos metateatrais. Estes textos testemunham a cimentação de um gosto “naturalista” que vai reclamando lugares teatrais que espelhem realidades conhecidas do público, importados do mundo real, que se organizam numa geografia linguística familiar ao público português do século XVI: o território nacional, Espanha, Itália, etc.– e mesmo as alegorias se encontram figuradas nos tipos do dia a dia.

As figuras que apresentam continuam a ser os tipos teatrais já estabelecidos na tradição: pais, mães, filhas, tios, sobrinhos, escudeiros e fidalgos namorados, moços criados, pretos e brancos, moças criadas, castelhanos fanfarrões, a que se juntam algumas individualidades assalariadas e funcionários administrativos, não faltando as figuras das mitologias clássica e cristã. No entanto, vai havendo espaço para pequenas inovações exóticas, como os sátiros.

O que é mostrado ao longo dos 50 anos após a morte de Vicente é, pois, um teatro de costumes que põe em cena inquietações sociais em modos que conjugam habilmente entretenimento e intervenção denunciadora, feito para um público que vai adquirindo hábitos teatrais e que se sabe conhecedor da arte.

Pode dizer-se que, para além da maior ou menor qualidade intrínseca de cada um dos textos, todos contribuem de modo produtivo para uma releitura das poucas histórias do teatro em Portugal.

JOSÉ CAMÕES. Centro de Estudos de Teatro /Universidade de Lisboa. Principais áreas de investigação: História do Teatro, Edição de Teatro (séculos XVI, XVII e XVIII). Projectos: Teatro de Autores Portugueses do Século XVI; HTP online – Documentos para a História do Teatro em Portugal; Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital. Publicações: “Teatro em cordel: a coleção do Teatro Nacional D. Maria II”, Catálogo, Lisboa, 2012. Molière, O Amor Médico, Lisboa, 2011. Teatro Português do século XVI - 2, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Edição e Introdução, 2010. Teatro Português do século XVI - 3, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Edição e Introdução, 2010.

“HARBINGER”: O *TEATRO MENTAL* DE ANA TERESA PEREIRA

Gaia BERTONERI

ABSTRACT • Para este estudo pretendemos analisar “Harbinger”, o único conto em forma de texto para teatro escrito pela autora portuguesa Ana Teresa Pereira, incluído na publicação *As Velas da Noite*, editada pela Relógio d’Água em 2014. Este texto foi levado à cena pela produção Inquietarte, graças à companhia lisboeta Cepa Torta em 2017. Podemos considerar “Harbinger” como a primeira tentativa de Ana Teresa Pereira de experimentar o género do texto para o teatro. Focar-nos-emos no conceito que nomeámos de *teatro mental* que propomos para a obra da escritora recorrendo à teoria do Uno, elemento de unicidade transcendental, como *caminho do regresso* elaborada pelo filósofo grego Plotino. Tentaremos assim estabelecer uma comparação entre as teorias de Plotino e aquelas de Mito e Herói do psicanalista Carl Gustav Jung para compreendermos melhor a origem do texto “Harbinger” que se inspira na peça de teatro *Orpheus Descending* (1958) de Tennessee Williams e na sua primeira adaptação cinematográfica realizada por Sidney Lumet em 1960.

KEYWORDS • Ana Teresa Pereira; “Harbinger”; Mental Theater; Plotino; The Return to the One;

“Harbinger”, considerado pela crítica o texto mais íntimo do volume *As Velas da Noite*, assume a forma de um curto texto dramático, dividido em três actos, que decorre sempre no mesmo cenário: o gabinete de um psiquiatra, a sala de um consultório que acaba por se tornar um espaço completamente abstracto. “Através da ‘rapariga’ que se sujeita a uma terapia ambígua [...] Ana Teresa Pereira aproveita para se deitar no divã e oferecer-nos um vislumbre do seu processo criativo” (SILVA 2014). Ao longo da narrativa percebemos que no consultório de psiquiatria as personagens que estão a conversar são dois escritores que viajam pelo mundo ficcionado de cada um, reflectindo entre o mundo que está fora da dimensão em que os mesmos vivem, ou seja, entre a ideia de *irrealidade* dos autores que neste caso são também actores da peça teatral, e da *realidade* das personagens de que os mesmos andam à procura para as suas próprias ficções e que acabam por ser mais vivas do que aqueles que as criaram. Vejamos o que a protagonista revela ao psiquiatra:

A RAPARIGA – Pode ser assim. Estou junta a uma janela e de repente vejo-a lá fora. No jardim, na rua, do outro lado de um portão. Ela não se move. Limita-se a olhar para mim.
O HOMEM – Está à sua espera?

(Ela senta-se de novo no sofá. Calças as sandálias.)

A RAPARIGA – E se nada do que lhe contei fosse verdade?
 O HOMEM – Como?
 A RAPARIGA – Estaria a analisar uma pessoa que não existe.
 O HOMEM – Não creio.
 A RAPARIGA – Eu estaria a falar de mim...
 (PEREIRA 2014: 107)

Como já tivemos oportunidade de afirmar na nossa tese de doutoramento, a *movimentação constante entre vários planos* de imagens é um princípio estruturante na obra de Ana Teresa Pereira. Consideramos pertinente associar as várias acepções que assume esta ideia de *movimento entre planos* na obra da escritora a algumas teorizações filosóficas caras à mesma que voltam a ser propostas em “Harbinger”. Em particular modo, nesta ocasião pretendemos focar-nos no conceito do Uno como *caminho do retorno* elaborados por Plotino que nos permitirá explicar, como tentaremos, o *teatro mental* de Ana Teresa Pereira proposto no texto “Harbinger”.

Já foi nossa intuição demonstrar que a autora recorre sistematicamente a uma espécie de *cinema mental* (processo definido por Italo Calvino), como filtro através do qual constrói, com a cooperação do leitor, que já assimilou os mesmos processos cinematográficos, os significados mais profundos de uma obra tida como particularmente original no contexto literário português (cfr. BERTONERI, 2017), como demonstra também a atribuição à autora de muitos prémios literários a partir da primeira publicação que remonta a 1989 – *Matar a Imagem* – e que recebeu o Prémio Caminho de Literatura Policial até a atribuição do Prémio Oceanos da edição de 2017 com o romance *Karen*. Italo Calvino reflecte no fecundo virtuosismo imagético da fantasia autoral, definindo-a como “repertório do potencial, do hipotético, daquilo que não foi e talvez não seja mas que poderia ser [...] [aquele] *spiritus phantasticus* [que] para Giordano Bruno [é] um mundo ou um golfo, nunca saturável, de formas e imagens.”¹ (CALVINO 1993: 102). É a partir desta reflexão que o autor italiano motiva a importância de preservar o valor da “visibilidade”, para permitir que as imagens “se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, *icástica*”² (CALVINO 1993: 103). A nosso ver, no que respeita as citações e as reelaborações das obras dos autores de referência de Ana Teresa Pereira, mais do que funcionar como *reescritas*, podem ser consideradas *reactivações* das suas histórias preferidas, filtradas por uma memória organizada por imagens. Eis o *cinema mental*, que no caso do conto “Harbinger” se transpõe, desta feita, para um *teatro mental*. Numa entrevista, a autora evidencia a importância da fusão entre literatura e vida, e em particular modo a relação entre literatura e teatro:

Nos últimos livros falo da relação entre a literatura e o teatro (o cinema). Orson Welles disse numa entrevista que um escritor é como um actor, tem a faculdade de entrar na pele da sua personagem e de a transfigurar com o que pode dar de si mesmo (XAVIER 2008: 28).

¹ Tradução nossa.

² Tradução nossa.

Se é verdade que, nas publicações mais recentes, as personagens estão mais relacionadas com a representação, e observamos que os teatros se tornam os lugares privilegiados, é importante salientar que também as mesmas personagens se tornam ainda mais misteriosas, intangíveis e imateriais, favorecidas por esses ambientes que propiciam justamente o *trânsito de identidades*, como acontece com aquele “passar do corpo” nos livros *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães* (PEREIRA, 2013: 16) e *Neverness* (2015), mostrando assim “o lado mais superficial”, pois, como disse a autora, “o que está à superfície pode ser representado”, ou como uma das suas protagonistas afirma em *Inverness*: “Os teatros são assombrados pelas personagens que os actores abandonaram ao ir embora” (PEREIRA 2010: 22). A este propósito, ao falar do romance *Inverness* como “drama logográfico” (REIS 2015), Amândio Reis oferece-nos uma perspectiva de abordagem que dá um importante contributo para a análise do processo de escrita de Ana Teresa Pereira, nomeadamente em relação ao núcleo de personagens por ela usada, que pode ser comparado, como autora refere numa entrevista, com “um pequeno grupo de actores que passam de um livro para o outro, como se trabalhassem num teatro, sempre o mesmo” (NUNES, 2008), e que desempenham, de romance em romance, diferentes papéis. Sem esquecer, no entanto, que a imagem fílmica terá desempenhado um papel importante na “escolha” desses mesmos actores (de todos?). Sabemos das obsessões de Ana Teresa Pereira por alguns dos seus actores predilectos como, nomeadamente, Marlon Brando, Jeremy Irons e Gabriel Byrne entre outros, como também sabemos que “Kevin é Kevin Bacon, Lizzie é Michelle Pfeiffer no tempo dos fabulosos irmãos Baker” (NUNES, 2008), sabemos isso sem que ela necessariamente o revele nas suas histórias, mas que eles lhe fornecem, através do cinema, os rostos e a gestualidade, em que se inspira para criar as suas personagens. Vejamos o que Reis afirma:

No plano mais superficial, o que se vê nos vários textos são personagens que ressurgem para ocupar diferentes máscaras (*personae*), imagens obsediantes, e enredos parecidos no essencial, que se desdobram e são cortados ou amplificados. Aqui, uma ideia, uma frase, uma personagem, é a mesma e é também outra em simultâneo, num exercício aparentemente inacabável de emenda, acrescento e reformulação, e talvez mais acertadamente de reescrita, incluída na escrita e simultâneo desta, que aumenta o cômputo das hipóteses na formação de verdades ficcionais pluralizadas. “Noutros termos” – disse Fernando Guerreiro, em *Teoria do Fantasma* –, trata-se de “um novelo de ser(es) simulacro(s)” (REIS 2015: 31).

Como dissemos, “Harbinger” foi editado em 2014, depois dos livros da autora em que já o narrador explicitava a paixão da protagonista pela obra do dramaturgo americano Tennessee Williams. Ao longo destas novelas é a imagem da adaptação cinematográfica que irrompe no texto pereiriano com a função de plasmar a personalidade da protagonista que em muitas histórias se chama Kate, como por exemplo em *Inverness* (2010) ou em *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães* (2013). Em relação a *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães*, publicação anterior à peça “Harbinger”, Ana Teresa Pereira refere-se à cidade americana cinzenta e chuvosa para desenvolver a própria história. Nos primeiros capítulos da novela *Kate*, uma jovem rapariga irlandesa, depois de ter mudado para Londres, começa a preparar-se para representar o papel de Blanche tendo como objectivo tornar-se uma actriz numa peça importante. Tom apercebe-se que Kate é a actriz

ideal para a peça que está a escrever porque possui algo de especial: “Onde está a *minha* Blanche? [...] Cyrano fala de uma alma visível. É o que procuro num actor.” (PEREIRA, 2013: 51). Desde logo entre os dois estabelece-se uma relação íntima de extremo fascínio. É como se um estivesse à espera do outro.

Pereira descreve-nos a rotina dos ensaios teatrais para a actriz entrar no papel da protagonista da peça de Tom. Nas duas semanas de estudo e ensaios antes do espectáculo de estreia, Kate aproxima-se das figuras que rodeiam o teatro, como Tom, Pete (o guarda do teatro e sobretudo o cúmplice daquele espaço) considerado por ela um lugar assombrado pelas representações dos actores. Kate refere-se às actrizes que intepretaram as adaptações cinematográficas e televisivas das peças de Williams explicitando os seus modelos do ponto de vista interpretativo. A tal propósito, vejamos o que afirma o narrador em *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães*:

Kate apaixonara-se por Tennessee Williams nas aulas de teatro em Dublin. As peças em um acto. (Na capa do livro, uma rosa cravada num pedaço de madeira. No fundo só lhe interessava uma das histórias. O céu de uma brancura de leite, o ar húmido e frio, a casa amarela em ruínas com uma tabuleta: *This property is condemned* [...] Foi a primeira vez que Kate sentiu o coração partir-se por alguém que a comovia e magoava, e era um parte dela mesma.)

Quando estudara em Londres, entrara numa versão de *The Glass Menagerie*. Passara tardes na Tate a ver os filmes, o de 1950 que Tennessee Williams detestava [...] Há muito tempo que não interpretava uma personagem de Tennessee Williams [...] E então, como um milagre, o papel de Blanche DuBois. (PEREIRA 2013: 13-5)

Por outro lado, as peças de Tennessee Williams são evocadas a partir do elemento paratextual do título do livro: a cidade de Nova Orleães é o lugar onde Williams desenvolve *A Streetcar Named Desire* e é também a cidade onde em 1944 decorreu a primeira representação da peça *The Glass Menagerie*. E não nos esqueçamos da fisicidade expressiva de um actor como Marlon Brando, que explicitado em todas as histórias da autora que referimos, funciona no seu processo criativo como rosto eterno sempre presente como modelo comutativo para as personagens pereirianas. Como Ana Teresa Pereira, Tennessee Williams revela-nos nas suas memórias que o autor americano não pode separar a vida da sua actividade criativa: “*ma vie intense, c’est mon travail*” (WILLIAMS 1978: 117), elemento ao que o escritor se refere também na peça de teatro *Suddenly, last summer*: Ao falar do filho Sebastian, a personagem Mrs. Violet Constable, intepretada por Katherine Hupburn, revela ao psiquiatra:

You see, strictly speaking, his life was his occupation [...] Sebastian was a poet! That’s what I meant when I said his life was his work because the work of a poet is the life of the poet and vice versa, the life of a poet is the work of the poet, I mean you can’t separate them, - well, for instance, a salesman’s work is one thing and his life is another – or can be. The same thing’s true of – doctor, lawyer, merchant, thief! –But a poet’s life is his work and his work is his life in a special sense (WILLIAMS 1986: 6-7).

Em “Harbinger” há em particular uma referência directa à obra *Orpheus Descending* do autor americano escrita em 1958 e à sua primeira adaptação cinematográfica realizada

por Sidney Lumet em 1960 cujo título é *The Fugitive Kind*. Vejamos o que a protagonista afirma no diálogo com o psiquiatra:

A RAPARIGA – Gosto de pessoas incompletas.
O HOMEM – Como você?
A RAPARIGA – Sim. Incompletas.
[...]
O HOMEM – Não estará a projectar a sua fragmentação nos outros?
[...]
A RAPARIGA – Numa peça de Tennessee Williams... há um homem com uma guitarra e um casaco de pele de cobra...
O HOMEM – Marlon Brando, no filme...
A RAPARIGA – Ele diz que cada um de nós está prisioneiro na sua própria pele. Separado dos outros.
(PEREIRA 2014: 108)

Como vemos, na citação que acabamos de referir confluem vários conceitos que alimentam o *teatro mental* proposto por Ana Teresa Pereira. Em primeiro lugar, encontramos a referência a um dos fragmentos das *Investigações Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein sobre a compreensão da gramática das palavras usadas. Trata-se do fragmento número 115. A afirmação da protagonista no texto pereiriano “cada um de nós está prisioneiro na sua própria pele” parece inspirar-se naquilo que escreve o filósofo austríaco: “Estavamos presos a uma *imagem*. E dela não podíamos sair, porque ela própria estava na nossa linguagem, a qual nos parecia repeti-lo implacavelmente” (WITTGENSTEIN 1987, 259). A reflexão citada oferece-nos o primeiro exemplo da tentativa de Ludwig Wittgenstein de defender o nosso discurso do visual como se este provocasse conflito e malestar, criando por conseguinte nele uma espécie de *iconofobia* (cfr. MITCHELL 1992: 21-2). É nesta espécie de ansiedade da linguagem que o *pictorial turn* se verifica também na obra de Ana Teresa Pereira, ou seja, no caso de “Harbinger” o potencial das imagens acaba por contaminar a linguagem: a protagonista refere-se à imagem cinematográfica em que observamos Marlon Brando e aquela imagem torna-se memória abrangente da reflexão filosófica de Wittgenstein.

É como se uso da memória visual amplificasse a intenção da mensagem da Rapariga. Poderíamos dizer que se trata de uma *metapicture* de um *pictorial turn*, ou seja, aquilo que o estudioso William John Thomas Mitchell define como uma viragem pictórica, demonstrando que nem todos os textos são teoricamente explicáveis no plano textual, mas que precisam de uma interpretação que se desloca para o plano visual, o que implica a passagem da hegemonia da palavra para a hegemonia da imagem. É como se os autores precisassem de salientar uma grande questão: o problema que a palavra *cede* diante da visão. Vejamos o seguinte diálogo em *Inverness*:

Às vezes acho que é disso que estou à procura quando escrevo. As velhas memórias...
- Não imaginar, mas recordar...
- E as palavras são uma forma de chegar lá. Têm de ser simples, e claras, e obedecer a um ritmo próprio, que inclui a repetição. (PEREIRA 2010: 89)

No caso do conto “Harbinger”, Ana Teresa Pereira escolhe a *visualidade* como *medium* para que a mensagem filosófica dialogue com a sua própria obra. Além disso, a escritora faz alusão à uma fotografia de Wittgenstein, muito provavelmente à série de fotografias tiradas por Moritz Nähr, de que nos lembramos também pelas instantâneas em que aparecem os artistas Gustav Klimt e Gustav Mahler. Em “Harbinger”: a Rapariga conta ao psiquiatra a história de um dançarino – que é ao mesmo tempo outra personagem dos livros que a protagonista escreve bem como é sujeito de outras histórias pereirianas – um artista que vivia num sótão: Vejamos a descrição do espaço onde vive: “Havia uma clarabóia no tecto, o tecto que de um dos lados descia quase até ao chão. Na parede havia dois posters, um de Nureyev a dançar Stockhausen, outro de Wittgenstein” (PEREIRA 2014: 101). Podemos observar que a associação da teoria de Ludwig Wittgenstein à obra de Tennessee Williams feita por Ana Teresa Pereira é o resultado de um processo meditativo acerca da representação. À imagem fixa do adaptação cinematográfica de Lumet que podemos observar abaixo, “o homem pele de cobra”, “Snakeskin” no texto original, interpretado por Marlon Brando, corresponde a seguinte afirmação:

We don’t know each other. Nobody ever gets to know *nobody!* We are all of us sentenced to solitary confinement inside our own skins, for life. You understand me, Lady? - I’m telling you it’s the truth, we got to face it we’re under a lifelong sentence to solitary confinement inside our own lonely skins for as long as we live on this earth! (WILLIAMS 1983: 33)



Anna Magnani e Marlon Brando em *The Fugitive Kind* (LUMET, 1960)

A ideia de que a pele possa simbolizar o que existe de tangível no conhecimento recíproco entre as personagens da peça *Homem na Pele da Serpente* de Tennessee Williams, encontra uma correspondência com o pensamento de Ludwig Wittgenstein, ou seja, o que podemos nomear representa uma inquietude profunda, e a nossa linguagem devolve a imagem que se cria e nos aprisiona para a vida. Para o filósofo, é através da linguagem que podemos captar a essência profunda da nossa própria visão acerca dos acontecimentos que nos rodeiam. É por isso que podemos compreender porque na peça de Ana Teresa Pereira é de fundamental importância citar indirectamente Ludwig Wittgenstein através da descrição de “Snakeskin”. A nossa observação parece ter a confirmação naquilo que a autora afirma numa entrevista: “As minhas personagens fazem aquilo que me interessa, aquilo que compreendo melhor. E de certa forma criam-se umas às outras e ao que as rodeia, “they do it with mirrors”. Estão apaixonadas pela beleza das superfícies, mas conhecem profundamente o lado escuro das coisas” (NUNES 2008).

Em segundo lugar, a peça de Tennessee Williams propõe uma reinterpretação de um mito, claramente o de Orfeu e Eurídice, sendo de resto o mito o fundamento da Alma quer no pensamento do filósofo Plotino quer naquele do psicanalista Carl Gustave Jung, duas referências importantes para a autora. É justamente no pensamento de Jung que Ana Teresa Pereira se inspira para o título da sua peça que analisaremos em seguida. O que julgamos pertinente é associar a ideia mítica de Jung com aquela de Plotino, sendo que para eles é através da síntese mítica e da sua amplificação que o homem pode voltar a encontrar-se consigo mesmo. Portanto é na sua desunião que se re-encontra e se auto-contempla. Em relação à filosofia da contemplação, Plotino afirma: “visto que para nos aplicarmos a contemplar temos de tornar o que vê semelhante àquilo que é visto” (CARROLL 2010: 57). O filósofo grego propõe um verdadeiro percurso do desvelamento tal como Ana Teresa Pereira o aplica em “Harbinger”: na evolução do seu percurso criativo, para encontrar as suas personagens a autora, a Rapariga, revelando-se simplifica a sua identidade porque as suas cópias confluem na mesma identidade. É este processo – o seu *caminho de regresso à origem da identidade* – que pode ser associado ao processo dos escritores apresentados em “Harbinger”. Como evidencia o estudioso italiano Roberto Radice (2017b), a abstração metafísica, encontra a sua correspondência na psicanálise, e nomeadamente naquilo que se chama “regressão”, e que tem uma equivalência terminológica no *caminho do regresso* de Plotino. Se para Plotino a alma ultrapassa não só a divisão, mas também a distinção entre pensador e pensado, ela encontra-se assimilada pelo Uno numa espécie de simplificação que se identifica no êxtase resultante da contemplação, por conseguinte, como cremos, este processo aproxima-se do processo criativo da autora, e por outro lado, encontra um ponto em comum com a pele da cobra a que se refere a protagonista de Harbinger, ou seja, podemos interpretar a pele da cobra como outra imagem da Rapariga, ou melhor, é a primeira imagem que fragmentando a personagem a torna novamente incompleta e portanto solitária. É desta “incompletude” que a protagonista se torna prisioneira: relacionando-se com a sua outra imagem, é sempre a mesma na sua diferença mas ao mesmo tempo a imagem absorve-a e a reconduz à sua origem. A tal propósito, Plotino afirma que quando a Inteligência se encontra em frente do Uno, como nos espelhos paralelos, se produz um reflexo infinito, pelo que a imagem volta a apresentar-se sempre igual, todas as vezes incluindo-se naquela anterior. A este

propósito, Plotino afirma que cada arte “quando está na fase de maturidade, é como se criasse outra arte menor, num jogo de miniaturas que contém representações da realidade toda”³ (RADICE 2017a: 379). “Harbinger” apesar de ser, como dissemos, o único conto de Ana Teresa Pereira em forma de texto para teatro, sintetiza todo o processo criativo da autora, e reduzindo-o a duas personagens que se reflectem produz variante de si mesmas que se auto-contemplam.

Em terceiro lugar, se é verdade que as sinergias filosóficas de Plotino e Jung confluem como *continuum* simbólico no imaginário de Ana Teresa Pereira, é pertinente observar como a importância da psicanálise se revela a fonte de inspiração para o desenvolvimento de “Harbinger”. Em muitas narrativas da escritora encontramos uma das afirmações mais exemplificativas do seu pensamento que aparece a partir dos primeiros livros publicados, como é o caso do romance de *A Última História*, onde lemos: “Como Borges, cedo compreendi que a filosofia é um ramo da literatura fantástica” (PEREIRA 1991: 117) que em “Harbinger” passa a ser: “A psicanálise é um ramo da literatura fantástica” (PEREIRA 2014: 119). Outro aspecto que remete para o âmbito da psicanálise encontra-se no título do conto que se inspira em “Heilbringer”, nome proposto por Carl Gustav Jung para identificar os heróis ou aqueles seres salvíficos que têm a função mítica de integração para o homem comum condenado estruturalmente à sua visão fechada da realidade unilateral e atrófica. Para Jung, essas criaturas, operam, ou melhor cooperam para a criatividade e a riqueza, são figuras heróicas que contribuem para a visão unitária e restauradora do cosmos introduzindo um conhecimento noético da psique (cfr. PIGNATELLI SPINAZZOLA 2015). Os “Heilbringer” enquanto heróis cumprem a tarefa de união e de síntese entre as instâncias: o próprio herói consegue resolver o conflito tensional entre incôscio e cômico fundindo-se no acto criativo de dar ordem ao universo. E não será esta a mesma função das personagens pereirianas que a Rapariga, a protagonista da peça, procura? Ana Teresa Pereira altera o nome de “Heilbringer” para “Harbinger”, e no texto, ao interpretar os alter-egos da rapariga que se manifestam assombrando os espaços e a personalidade da protagonista-escritora, o psiquiatra afirma:

O HOMEM – Harbinger.
 A RAPARIGA – Como...
 O HOMEM – Jung usava o termo. Algo de maléfico... de premonitório.
 A RAPARIGA (em voz baixa) – Harbinger.
 O HOMEM – Um arquétipo. Como....
 A RAPARIGA – Não me interessa.
 O HOMEM – Via-se a si mesma, nesses momentos?
 (PEREIRA 2014: 107)

Na nossa opinião o preanúncio ou seja, o significado de *heilbringer*, observa-se na obsessão da Rapariga em encontrar não só a personagem masculina das suas histórias –

³ Tradução nossa.

que será Dylan (evocando Dylan Thomas, Bob Dylan e mesmo Dylan Dog o herói, ‘indagatore degli incubi’) – mas também os alter-egos femininos que a obsessionam. Esta procura de criaturas que fazem parte da mesma identidade – a da protagonista – vai-se revelando ao longo das consultas e da relação que acaba por desenvolver com o seu psiquiatra. À medida que as personagens tomam forma como presenças reais e convivem com a protagonista, parece-nos que a mesma perca a sua consistência e se confunda com as criaturas que criou. Estamos assim perante aquela que já foi nomeada “escrita sem lugar” (MAGALHÃES 1999) ou uma “escrita-fantasma” (GUERREIRO 2009), onde as próprias personagens e os lugares já não são reconhecíveis ou mutuamente ancoráveis num tempo e num lugar. Eis que no *teatro mental* da escritora, é como se se assistisse a uma desmaterialização de algumas categorias narrativas, deixando no seu lugar “dimensões” numa *ilusão* de tempo que roda à volta de três círculos, e que no caso de “Harbinger” se apresentam em forma de três actos (como se apresentam as peças de Tennessee Williams). Recordamos o que afirma Rui Magalhães acerca do tempo: na obra de Ana Teresa Pereira ele apresenta-se de maneira negativa como “simulação” do mesmo (cfr. MAGALHÃES 1999). Por conseguinte, e para concluirmos, entre o movimento confluyente entre a *irrealidade* dos autores e a *realidade* das personagens produz-se uma terceira dimensão de onde as personagens criadas se auto-contemplam. Num questionário que submetemos à escritora aquando da nossa tese de mestrado, ela respondeu-nos o seguinte:

A realidade das personagens sempre me interessou. E também a irrealidade dos actores, profissionais ou não. Os meus últimos livros, que têm o teatro como pano de fundo, levam esse tema ainda mais longe (BERTONERI 2013: 139).

É o terceiro nível, aquele que mostra uns e outros em acção, que os põe em movimento. E é esta equação que associámos ao conceito do Uno de Plotino. As investigações de Plotino e aquela de Jung assentavam na tentativa de perceber o que era o mito em que viviam e de que tipo de *rizoma* vinha. É através do mito que Plotino e Jung partilham a compreensão de um por vir existencial numa óptica sintética, ou seja, é na amplificação da imagem simbólica que os dois pensadores conseguem compreender o mito. Para Jung, o símbolo assume uma peculiaridade dúplice pertinente à nossa análise: tem uma componente de realidade e irrealidade, e podemos definir simbólico só quando uma contém outra. Pare o psicanalista não há uma evidente separação, mas o que é claro é que “elas convivem unidas desde a origem numa espécie de síntese”⁴ (JUNG 1980: 158) e para Plotino é no movimento do Uno, ou seja, é no seu “em si e por si uniforme” (RADICE 2017a: XXV) que a realidade multiplicando-se se recria. Observamos assim que no texto proposto por Ana Teresa Pereira são convocadas as teorias que referimos para a constante indagação da identidade da protagonista. Se as histórias de Ana Teresa Pereira demonstram que o teatro representa uma das mais estimulantes formas artísticas para o imáginario da mesma (REIS, 2015), então “Harbinger” representa o *teatro mental* por excelência onde

⁴ Tradução nossa.

se realiza a *terceira identidade pereiriana*, aquela que resulta das memórias convocadas pela protagonista da peça que podemos considerar como *efeito-ecos* do texto: a peça teatral *Orpheus Descending* sobrepõe-se à sua adaptação cinematográfica *The Fugitive Kind* e a partir delas a autora cria uma identidade que sintetiza a sua pluralização. Em relação ao movimento sintético que aparece na obra da autora, parece-nos pertinente fazer referência às seguintes palavras de Plotino: “o Uno é semelhante ao fogo que é calor em si e calor difuso. Mas esse primeiro calor não deve ser considerado como resultado de uma emissão, mas como algo que permanece no fogo, o outro calor advém depois como consequência”⁵ (RADICE 2017b: 27).

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que estamos a observar o *teatro de uma mente*, aquele da escritora, e embalados pela narração, o nosso olhar alterna entre o material e o imaterial, e cada sentimento é expresso por uma imagem. Através do exemplo proposto, “Harbinger”, quisemos demonstrar como a autora soube recriar o seu *teatro mental* composto pelas memórias teatrais que mais a marcaram – as obras de Tennessee Williams -, onde a identidade das personagens pereirianas se perde na sua projecção e “regressa” ao lugar potencial onde cabem todas as identidades. É por isso que podemos afirmar que Ana Teresa Pereira soube recriar uma *ideia* de teatro onde a identidade das suas personagens se perde naquela que poderia ser considerada uma terceira identidade que é também a identidade de nenhuma pessoa, isto é, um lugar potencial onde cabem todas as identidades. A personagem pereiriana não chega a nenhum lugar, ela pode participar no jogo de espelhos mas sempre como figura, existe como cópia. Em *Neverness*, ao falar da personagem Kate, o narrador define-a “não como uma mulher que desaparece mas uma que é sempre encontrada”, sendo ela “a primeira e a última” (PEREIRA 2015: 142). Podemos portanto afirmar que a protagonista que encontramos na peça “Harbinger” é uma presença “reencontrada” percorre o seu próprio *caminho de regresso* porque, como nos revela o narrador em *Se Eu Morrer Antes de Acordar*, “ela não precisa de ser nada, ela já é desde sempre” (PEREIRA 2002: 97).

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primária:

Pereira, Ana Teresa (2010), *Inverness*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.

Pereira, Ana Teresa (2013), *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães*, Lisboa, Relógio d’Água Editores.

Pereira, Ana Teresa (2014), “Harbinger”, em *As Velas da Noite*, Lisboa, Relógio d’Água, pp. 93-139.

Pereira, Ana Teresa (2015), *Neverness*, Lisboa, Relógio d’Água.

⁵ Tradução nossa.

Bibliografia secundária:

- Bertoneri, Gaia (2013), *Trabalhar no escuro: traduzir Ana Teresa Pereira*, Tese de Mestrado, Turim, Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras.
- Bertoneri, Gaia (2017), “A propósito de *Neverness*: o cinema mental de Ana Teresa Pereira”, in *A Europa e Os Impérios Coloniais dos Séculos XVI, XVII e XVIII na literatura e no cinema*, (org. de) Jorge Carrega e Sara Vitorino Fernandez, Universidade do Algarve, pp. 84-97.
- Calvino, Italo (1993), “Visibilità”, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, pp. 91-110.
- Carroll, Noël (2010), *Filosofia da Arte*, Lisboa, Texto & Grafia.
- Jung, Carl Gustave (1970), “L’origine dell’eroe”, in *Simboli della trasformazione*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 173-207.
- Jung, Carl Gustave (1980), (a cura di) Luigi Aurigemma, *Gli Archetipi e l’Inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Magalhães, Rui (1999), *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*, Braga, Angelus Novus.
- Mitchell, William John Thomas (2008), *Pictorial Turn: Saggi di Cultura Visuale*, Palermo: Duepunti Edizioni.
- Nunes, Maria Leonor (2008), “O outro lado do espelho”, *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias* n° 988, 13 a 26 de Agosto, pp. 10-11. Disponível em <https://anateresapereira.wordpress.com/outros-textos/entrevista-jornal-de-letras/>. Acedido a 10 de Fevereiro de 2019.
- Pignatelli Spinazzola, Diego (2015), *Jung e l’alchimia. Introduzione all’alchimia junghiana*, Bologna, Persiani.
- Reis, Amândio (2015), *O livro encenado. Escrita e Representação em Ana Teresa Pereira*, Lisboa, Edições Colibri.
- Roberto Radice (2017a), (a cura di), “Enneade III”, in *Vita di Plotino di Porfirio. Enneadi (I-III)*, Milano, RBA Italia, traduzione di R. Radice, pp. 243-392.
- Radice, Roberto (2017b), (a cura di), *Plotino*, Milano, RBA Italia.
- Silva, José Mário (2014), “Seis contos e uma peça teatral da mais idiossincrática das escritoras portuguesas”, in *Expresso, Atual*, 27 de Setembro de 2014.
- Trincherro, Mario (2017), (a cura di) *Ricerche filosofiche*, Milano, RBA.
- Williams, Tennessee (1978), *Mémoires*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- Williams, Tennessee (1983), *Orpheus Descending*, England, The University of the South.
- Williams, Tennessee (1986), *Suddenly, Last Summer*, New York, The University of the South. Disponível em https://books.google.it/books?id=MvX7y3Rb4osC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=life&f=false. Acedido a 1º de Janeiro de 2019.
- Wittgenstein, Ludwig (1987), “Investigações Filosóficas”, in *Tratado Lógico Filosófico e Investigações Filosóficas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, tradução de M.S. Lourenço.
- Xavier, Leonor (2008), “Histórias submersas”, *Máxima*. Ano 20, n° 232, Janeiro de 2008: 28-30.

FILMOGRAFIA

- Lumet, Sidney (2002), *Pelle di serpente*, Milano, Twentieth century Fox home entertainment.
- Mankiewicz, Joseph Leo (2002), *Improvvisamente, l’estate scorsa*, Roma, Sony Pictures Home Entertainment.

GAIA BERTONERI PhD in *Digital Humanities* with the thesis *O Efeito Droste: para uma crítica visual da obra literária de Ana Teresa Pereira*. She is presently Reserch Fellow in Portuguese Literature at the Language's Department of University of Turin researching the application of *visual studies* to Portuguese Literature of second half of XXth on the project "L'identità di mezzo: la letteratura portoghese nell'epoca della cultura visuale".

E-MAIL gaia.bertoneri@unito.it

«QuadRi»
Quaderni di RiCOGNIZIONI
ISSN 2420-7969

è una collana di

RiCOGNIZIONI
Rivista di lingue, letterature e culture moderne
ISSN: 2384-8987

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>
ricognizioni.lingue@unito.it

© 2019

Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne
Università di Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>