

UN TEATRO DE DENUNCIA: ESTRATEGIAS ESCÉNICAS
EN LA DRAMATURGIA BREVE DE DACIA MARAINI
*A Theatre of Social Criticism: Scenic Strategies in the Short
Dramaturgy of Dacia Maraini*

Eva María MORENO LAGO
Universidad de Sevilla¹

Fecha final de recepción: 13 de junio de 2019

Fecha de aceptación definitiva: 10 de septiembre de 2019

RESUMEN: Dacia Maraini, una de las dramaturgas contemporáneas más relevantes del panorama italiano, presenta un legado teatral cuyo objetivo es agitar las conciencias de sus espectadores. En este artículo se analizará su teatro como una forma de arte militante y de ruptura, que responde a las inquietudes de las mujeres y de su lucha por la igualdad. Nuestra atención se enfoca en la búsqueda de soluciones técnicas por parte de la autora, seleccionando exclusivamente algunas piezas breves de todo su repertorio escénico: *Dialogo di una prostituta con il suo cliente*, *Una casa di donne*, *La famiglia normale*, *Provino*, *Delitto*, *Il Geco*, *Giovanni Tenorio*, *Passi Affrettati*.

Palabras clave: teatro feminista; Dacia Maraini; teatro breve; dramaturga italiana; técnicas escénicas.

ABSTRACT: Dacia Maraini, one of the most relevant contemporary playwrights of the Italian scene, presents a theatrical legacy whose objective is to arouse the consciences of its spectators. In this article, her theatre will be analysed as a form of militant and rupture art, which responds to women's concerns and to their struggle for equality. Our attention is focused on the search for technical solutions by the author, exclusively selecting some short pieces from her entire stage repertoire: *Dialogue of a prostitute with her client*, *Una casa di donne*, *La famiglia normale*, *Provino*, *Delitto*, *Il Geco*, *Giovanni Tenorio*, *Passi Affrettati*.

¹ Contratada postdoctoral financiada por el VI PPIT-US.

Keywords: feminist theatre; Dacia Maraini; short theatre; Italian playwright; stage techniques.

1. UN TEATRO DE DENUNCIA

La tradición literaria occidental está repleta de textos que silencian a las mujeres y las ubican en los roles domésticos donde nunca protagonizan la trama. Desde la *Odissea* de Homero, por partir de algún punto clave, las voces de las mujeres son acalladas en la esfera pública. Al igual que Telémaco mandó a callar públicamente a su madre Penélope y le ordenó que se marchara a su casa y se ocupara de «sus labores propias, del telar y de la rueca», nuestra cultura, nuestra política y nuestra sociedad ha seguido y sigue personificando este clásico momento homérico. Si se enmudece a la mitad de la población y se la restringe a un espacio delimitado, sus vidas, sus experiencias y sus preocupaciones pasan a un segundo plano o se vuelven irrelevantes. De esta forma, las injusticias que se acometen contra las mujeres se convierten en secretos innumerables, inenarrables o narraciones inverosímiles, como sostiene Elaine Showalter (1977). Ellas serán, a toda costa, seres sometidos y mudos como se evidencia en *Tito Andrónico* de Shakespeare, donde se le arranca la lengua a Lavinia tras ser violada. El sistema patriarcal no consiente a las mujeres dar sus propias versiones de los hechos y si se les permite expresarse es para fijarlas en el papel de víctimas o mártires.

Dacia Maraini es consciente de la reiteración de esta vieja consigna que invita a las féminas a callar y aguantarse. Su dramaturgia señala explícitamente las arraigadas convicciones de género en nuestra sociedad que relegan a las mujeres a los márgenes:

A volte mi sono vista come un palombaro che scende in profondità nelle acque scure dell'inconscio collettivo, trovo degli oggetti misteriosi che non conosco, coperti di sabbia e alghe e li porto fuori, alla luce e all'aria. Ecco, a me sembra che il compito dello scrittore – è incredibile come ancora la grammatica ci condizioni: se dico scrittore indico un universale che comprende anche le donne, se dico scrittrice, indico solo le donne che scrivono – sia quello di riconoscere e portare alla luce oggetti dello spirito che ci sono già, oggetti che appartengono alla comunità (Mandolini, 2018: 320).

Denuncia las estructuras culturales que legitiman la exclusión y que se perpetúan a través de los textos canónicos teatrales en los que las mujeres han sido usadas más como objetos en las tramas masculinas que como sujetos (del Fattore-Olson, 2004). Por lo tanto, se propone invertir este proceso, colocando protagonistas femeninas en el centro de su dramaturgia (Mariani, 2000: 109-111), para que recobren la voz perdida, tanto si se trata de mujeres de la historia, el arte o la literatura (María Estuarda, Verónica Franco, Camille Claudel, Catalina de Siena, Isabella Morra o Sor Juana Inés de la Cruz), como de personajes míticos (Clitemnestra y Antígona) o mujeres desconocidas. Dacia Maraini intenta devolver a las mujeres un tiempo y un espacio propios en una dramaturgia que recupera el sujeto femenino y se opone a las visiones de la ideología dominante que se derivan del imaginario masculino. Como sostiene Maria Grazia Sumeli (1993: 17), toda su literatura constituye «un “divenire”, un “processo” che ha per destinazione il recupero dell'io femminile».

La insatisfacción por el maltrato que la cultura o la sociedad da a las mujeres se convierte en *leitmotiv* que rescata historias de mujeres intelectuales del pasado para devolver a la humanidad los referentes femeninos perdidos. En esta línea aparecen obras como: *I digiungi di Catarina da Siena*, *Sour Juana*, *Veronica, meretrice e scrittora* y *Storia di Isabella di Morra raccontata da Benedetto Croce*², entre otras. Tal y como sostiene Milagro Martín Clavijo (2017: 82), nuestra autora es una pionera en este tipo de teatro histórico «un genere praticato dalla Maraini fin dagli anni Settanta del Novecento».

A través de sus textos, el lector entiende la relación que la escritora mantiene con el mundo en el que vive y cuáles son las situaciones que le preocupan y que encienden la llama de una protesta, a la que dará forma con su imaginación y su creación. «Mi avvicino alla realtà, alle cose del mondo con una particolare attenzione verso ciò che procura dolore, fatica, ingiustizia». Es así como Dacia Maraini define su propio estilo de escritura que nace de «un sentimento di indignazione, dalla volontà di denuncia di fronte alle storture, alle prepotenze, alle violenze» (Maraini y Di Paolo, 2005: 16-17).

La generosidad expresiva de Maraini comporta una gran diversidad en las formas utilizadas: poesía, novela, teatro, cuentos, ensayos y artículos periodísticos. En todos los géneros literarios se aprecia este vínculo entre realidad e imaginación y aflora una voz que denuncia diferentes desigualdades sociales. Además, la autora afirma que todas sus obras tienen en común la palabra, porque se considera, más que una escritora, una «raccontatrice di storie», que afronta modalidades y estructuras distintas de narración (Cruciata, 2003: 142).

Como una «ragazza arrabbiata», en términos de Maria Antonietta Cruciata, la autora se revela a una realidad que la horroriza y que pretende transformar con su escritura. Rompe con el tradicional bagaje de criterios sobre la ineptitud femenina que privatizan sus voces y reivindica las estrategias trazadas por las mujeres para hablar en una sociedad que las desautoriza constantemente. Su objetivo es observar a todas aquellas que lo han conseguido, aunque disten mucho de su propia experiencia vital o personal, porque «uno scrittore non può parlare sempre di sé, deve anche raccontare il mondo» (Maraini, 2016: 26). De esta forma, ella se acerca a las prostitutas, a las monjas, a las inmigrantes, a las reclusas, a las madres y a todo tipo de perfiles femeninos para ver cuáles han sido sus tácticas de resistencia y convertir los símbolos, que normalmente las despojan de todo poder, en una ventaja que juegue a su favor.

En una entrevista con Maria Antonietta, Dacia Maraini especifica que el compromiso feminista en su escritura «Non è un contenuto. È un modo di guardare il mondo. Appartiene al mio giudizio alla mia interpretazione delle cose. Non si tratta di un'ideologia ma di una sensibilità» (Cruciata, 2003: 143). Esta sensibilidad la lleva a explorar los puntos débiles del poder masculino tradicional. En este sentido, el poderoso patrón de pensamiento, que nos han proporcionado las tradiciones clásicas

² Estas dos últimas se han traducido recientemente al español, véase Martín Clavijo (2019).

y culturales (Beard, 2018: 31), queda evidenciado en los personajes femeninos de sus obras, privados en general de todo poder. Además, en la acción dramática se exponen unas masculinidades-feminidades para posteriormente, ridiculizarlas, cuestionarlas e invertirlas.

Se puede decir que toda su dramaturgia está vinculada por una característica común: la de afrontar temas problemáticos de actualidad de un modo realista, a veces, duro, a veces envuelto en un halo de ternura y casi siempre puesto al servicio de la mujer, abocada en momentos críticos a tomar decisiones importantes y difíciles. Sus propias vivencias la conducen a esta forma de concebir su creación literaria:

Da quanto mi è dato sapere posso solo dire che «c'era una volta una ragazza», uscita ferita da una guerra odiosa e brutale. [...] Quella ragazza [...] la risposta la cercava nei libri. Era troppo timida ed impacciata per rivolgersi alle persone. [...] Solo la scrittura le avrebbe dato un po di pace e per questo si era messa a scrivere; per raccontare – vincendo la paura e la vergogna di essere al mondo (Maraini, 2008: 12).

Maraini, desde sus inicios teatrales, concibe este contacto con la realidad y esta visión crítica un deber de quienes hacen teatro, acercándose a la dramaturgia política de Piscator y de Brecht. Como sostiene la autora en una entrevista con Paolo di Paolo, en 1968, para el periódico *Paese sera*: «Penso che il primo dovere dell'autore drammatico, nei confronti di questa situazione, sia quello di denunciarla, dichiararla, prenderne coscienza» (Di Paolo, 1968: s/n).

Dacia Maraini se coloca «de la parte de las mujeres» (Diaconescu-Blumenfeld y Testaferri, 2000: 3) incluso en las dos obras breves en las que hace una reinterpretación del mito y la vida de Don Juan: *Il Geco* e *Giovanni Tenorio*³, escritas a un año de distancia. En ambos casos el protagonista deja de ser un héroe y muestra su aspecto enfermizo y débil. *Giovanni Tenorio* nos presenta un hombre perdido, egoísta, un «narcisista senza rimedio» (Maraini y Murrari, 2013: 61), según las palabras de la propia autora, contagiado de SIDA, cuyas perversas ideas provocan en el espectador un fuerte rechazo hacia el personaje. Sentimiento que contrasta fuertemente con la compasión que, en cambio, suscita en las representaciones clásicas. En su imposibilidad de sobrevivir, su objetivo es arrastrar a la muerte a todas sus amantes. En *Il Geco*, aparece un don Juan obsesionado con la presencia de su padre: su locura y desequilibrio le llevan a pensar que se ha reencarnado en una salamanquesa. De esta forma, la escritora se apropia de los mitos y textos canónicos y los reescribe para retratar y ridiculizar a la autoridad masculina o para poner de manifiesto su arbitrariedad.

Para dar forma a las denuncias sociales la escritora utiliza una serie de estrategias lingüísticas y escénicas que permiten impactar y concienciar al espectador: «Quello che si vuole dagli spettatori non è comprensione o giudizio, ma identificazione e

³ Traducidas recientemente al español junto a otras obras aquí analizadas por la autora del artículo en un publicación titulada *Dacia Maraini. Teatro Breve*.

partecipazione, cosa che equivale a creare un nuovo genere di naturalismo» (Maraini, 1974: 135).

2. ESTRATEGIAS ESCÉNICAS

2.1. *Personajes tipos*

Dacia Maraini utiliza con frecuencia en su teatro el uso de personajes indefinidos, sin identidad, sin nombres. Los emplea cuando quiere resaltar, cuestionar o poner de manifiesto alguna característica propia de un colectivo específico. Es el caso, por ejemplo, de la madre de don Juan, que aparece en *Il Geco*. El único dato que tenemos de ella es el parentesco con el protagonista y la edad. El objetivo es señalar la difícil relación madre-hijo para contraponerse a la «mitizzazione della maternità, e contemporaneamente l'esproprio dei diritti social e culturali» que, según la autora, «trasformano il corpo materno in un luogo di ammaliante tragedia» (Maraini y Murali, 2013: 60).

Tenemos otro caso en el único personaje de *Provino*: «ragazza». En esta pequeña obra, de apenas dos cuartillas, la «ragazza» representa el colectivo de actrices de teatro y cine que denuncia las expresiones machistas que tiene que soportar durante las pruebas o castings, la mayoría relacionados con la sexualización y cosificación del cuerpo femenino, reducido a objeto sexual y por extensión a la persona que lo encarna, privada de una verdadera y propia identidad. Es una crítica a la poca importancia que se le da a la formación de las actrices en esta profesión porque, sobre todo para el cine, se busca en ellas exclusivamente la belleza. De esta forma, se caricaturiza a Fellini que, frente a un momento de nerviosismo de la actriz donde se queda en blanco, el director le dice: «non importa, tesoro, non importa, apri la bocca, sbatti gli occhi, gioca con la lingua, fai un verso di seduzione, tesoro, non avere paura, sei bellissima» (Maraini, 2000a: 674). Ella realiza, de una forma muy grotesca y ridícula, todo lo que le pide Fellini y, finalmente, es aceptada para el papel. Esta denuncia de estereotipos será una constante que aparecerá a lo largo de toda su producción teatral de carácter breve, desde *La famiglia normale* a *Passi Affrettati* (De Miguel, 2012: 357).

En *Dialogo di una prostituta con il suo cliente*, aparecen dos personajes: la prostituta⁴, que se llama Manila y el cliente, del que no se sabe el nombre, quien comienza la obra cuestionando el sexo real de la prostituta por su comportamiento inesperado: muestra sus preferencias y elige las prácticas sexuales que a ella le apetecen, «mica le donne fanno cosí» (Maraini, 2000a: 395), le dice sorprendido. Este personaje no tiene nombre porque representa a todo el colectivo masculino que paga por sexo, esperando que las prostitutas sean un objeto de sumisión, que acaten sus órdenes y cumplan sus deseos sexuales. A este grupo pertenecen los hombres de todas las clases sociales, solteros, con novia o casados, también los estudiantes o los políticos, como

⁴ Antonella Capra señala la predilección de Dacia Maraini por los personajes femeninos marginales y escandalosos que son condenados por la moral de la sociedad tradicional (Capra, 2015: 257).

se deja ver en el texto, y todos aquellos que intentan demostrar en su cotidianidad una vida aparentemente respetable y decente, «un signore», como el mismo personaje se autodefine (Maraini, 2000a: 399). Esta propuesta de Dacia Maraini produjo un gran escándalo en todas sus representaciones porque «la prostituta non era l'oggetto della storia, ma il soggetto pensante» (Maraini y Murralli, 2013: 43).

Este *cliente* también encarna a los propios espectadores. En un momento de la representación, la prostituta hace partícipes a los clientes presentes en el público: «Lei scusi se ne intende di prostitute? Ci è mai stato? Secondo lei una prostituta ha un comportamento speciale, riconoscibile? In che cosa consiste?» (Maraini, 2000a: 398). En la entrevista de Eugenio Murralli, la autora narra la participación del público, convertido en ese mismo momento en el personaje del cliente, pero proporcionando una identidad que nadie quería asumir de forma personal: «Il pubblico era imbarazzato. Quasi nessuno rispondeva. Ma qualcuno lo faceva e allora cominciava la discussione [...] Qualche uomo rivendicava in pubblico il diritto di andare con le prostitute» (Maraini y Murralli, 2013: 44).

2.2. *La ruptura con la cuarta pared*

En esta misma obra se vuelve a repetir, en dos ocasiones más, este juego entre realidad y ficción que también constituye una trasgresión espacio-temporal: la prostituta deja la intimidad que mantiene con su cliente para interactuar con el cliente-público. Por lo tanto, abandona la habitación en la que estaba para invadir la sala-teatro de la representación y, contemporáneamente, deja atrás el momento íntimo para pasar al momento del debate. Maraini decide romper la idea de Diderot (1758)⁵ que defiende la existencia de un muro imaginario que separa a los actores del público: la denominada cuarta pared. Siguiendo la práctica de los futuristas⁶, durante la función de *Dialogo di una prostituta con suo cliente* se hace partícipe al público de una forma agresiva y provocadora para agitar y suscitar sensaciones incómodas sobre la prostitución y la sexualidad femenina. La autora utiliza este recurso para romper los códigos establecidos del teatro, que concibe al espectador como un elemento pasivo y silencioso. Es común encontrar obras en las que se hace referencia a los asistentes pero no hay una voluntad de dejarlos actuar. Sin embargo, la dramaturga italiana, con el objetivo de tratar algunos temas como una problemática social, concibe al público como una parte básica de la representación, poniéndolo al mismo nivel que el intérprete. Para ello crea tres discursos interpretados por la prostituta que generarán una participación tan imprevisible que modificará incluso la duración de la función y exigirá a la actriz una formación sobre improvisación para poder dirigir el debate y reconducir al auditorio de nuevo a la escena.

⁵ Publica un libro titulado *Avec un discours. Sur la poésie dramatique* en el que dedicará el capítulo 11 para explicar este concepto.

⁶ La importancia de las innovaciones escénicas en este periodo puede consultarse en Martínez Expósito (1994: 65).

Esta estrategia la utiliza por segunda vez al denunciar la cosificación y la fragmentación del cuerpo femenino que se pone a disposición del deseo masculino. La protesta la realiza una mujer consciente de que vende su cuerpo a desconocidos frente a la continua actitud de sus clientes:

sei amata per un particolare del corpo, non per intero... (al pubblico) scommetto che avete delle preferenze del corpo femminile, come dal macellaio: mi dia un po' di spalla, oppure la coscia... il corpo della donna diviso, esaltato ma diviso... (ad un uomo del pubblico) Tu cosa preferisci? Il seno, la coscia? (Maraini, 2000a: 403).

Además, el personaje del cliente anónimo afirma que frecuenta prostitutas siguiendo la costumbre de una tradición familiar. De esta forma, la escritora evidencia un comportamiento adquirido y normalizado socialmente. En ese mismo momento, la dramaturga aprovecha para poner el foco en la situación y el sentimiento de las esposas hacia *los clientes*. Son mujeres desilusionadas con la vida que han tenido, sacrificadas siempre por los demás, que desconocen los placeres sexuales porque sus maridos nunca se han preocupado de hacerlas disfrutar y que se dan cuenta de que los hombres de su familia son tan egoístas que nunca piensan en ellas. Estas son las palabras con las que la madre del cliente se desahogaba en un programa de radio: «io l'orgasmo non l'ho mai provato, mio marito è un porco che fa il comodo suo e poi se la squaglia senza dire ciao, mio figlio è uno schifosissimo frocio, pensa solo a sé, io ho strigliato pavimenti per cinquant'anni e ora non so manco chi sono» (Maraini, 2000a: 405).

La tercera vez que Maraini rompe la cuarta pared crea un ambiente propicio que permite a las mujeres confesar la violencia que los hombres ejercen cuando hablan de sexo. Con este recurso no solo da voz a sus protagonistas femeninas sino también a las presentes en el público que manifestarán sus incómodas experiencias con la violencia masculina.

(*Alle donne del pubblico*) Non avete sentito anche voi che è spaventosa la violenza di queste battute? Eppure ci sono degli uomini che parlano così alle donne. Li avete mai sentiti? Cosa significa secondo te (ad una donna) il sesso visto in questo modo? Hai avuto delle esperienze di questo tipo? (Maraini, 2000a: 409).

2.3. *El monólogo*

La prostituta es una mujer con una excelente formación intelectual, licenciada en Letras y Filosofía que descoloca, una vez más, a su cliente. Este mismo personaje y esta temática vuelve a aparecer en *Una casa di donne*. En esta obra está presente un recurso común en el teatro breve: el uso del monólogo. Según la autora «I monologhi corrispondono a crisi economica. È un fatto matematico» (Maraini y Murrari, 2013: 48). En esta representación, se otorga al monólogo un tono de confianza. Dacia Maraini aprovecha la falta de presupuesto para que Manila cuente a los espectadores las intimidades y dificultades de su profesión. Hay algo particular que se manifiesta en el título: en esta casa de citas solo hay mujeres. Está controlada por las mismas

trabajadoras, es decir, carecen de un proxeneta que las proteja y se lleve parte de las ganancias.

Manila, en su diálogo habla también de las demás prostitutas y de la experiencia no jerárquica de esta *casa di donne*: «Cara mamma, se me vuoi bene aiutami a fare bene la puttana... cara mamma, io e le mie amiche, io, Erica e Marina, io e le altre che occupiamo questa casa dividendo il bagno, la cucina, il cesso» (Maraini, 2000a: 579). De esta forma, a través del cuerpo de Manila aparecen las voces de las demás: de Erica, Marina y de su madre. El monólogo está construido sobre la metáfora de la voz entendida como reflejo de la interioridad, de la consciencia y de lo que ha vivido cada personaje. Así, Manila habla de los deseos de sus amigas-compañeras y también de sus propias vivencias. Se nos presenta a Marina, que lleva enferma unas semanas, sin saber el motivo. Finalmente, se descubre que está embarazada. Maraini aprovecha para hablar colateralmente del aborto que, en este caso, es deseado por otros, y del aborto clandestino que las prostitutas conocen y practican frecuentemente, con los peligros que conlleva. Incluso se trata el tema de la diversidad sexual: Erica odia a los hombres, ama a Manila, pero como no sabe cómo comportarse y afrontar este sentimiento, acaba por considerarla su enemiga. La complejidad de las relaciones afectivas entre personas del mismo sexo se evidencia también con dos clientes de Manila: Gigi y Valerio. Ellos «si amano ma hanno bisogno di me per dirselo. Cioè non se lo dicono. Fanno l'amore col mio corpo ma come se fossero soli. Io sto in mezzo, li metto in contatto... così non si sentono in colpa...» (Maraini, 2000a: 577). Esta actitud contrasta con el falso amor de los matrimonios de los demás clientes de estas tres prostitutas. Esta paradoja es una señal más de una sociedad enferma. Dacia Maraini denuncia tanto la teoría del amor romántico (que incluye la hipocresía del matrimonio), como la violencia sobre las mujeres y, en este caso, la que se ejerce contra las prostitutas:

È venuto uno [...] era mandato di un cliente fidato. [...] Ha spaccato il bicchiere contro il muro, poi si è buttato sopra di me coi pugni chiusi... ho cominciato a urlare... è arrivata Erica che gli ha sbattuto una sedia sulle spalle. Ma lui non sentiva niente... non vedeva niente... si buttava a testa bassa, con una forza disperata, le mani coperte di tagli, contro di me, contro di lei, contro il mobile, il muro, senza distinzione, con la volontà cieca e brutale di distruggere (Maraini, 2000a: 580).

2.4. *El cuerpo como instrumento*

Dacia Maraini presenta un fuerte contraste entre agresor y víctima con el intento de recoger la aporía del comportamiento de las mujeres. Su objetivo también es explorar los meandros de la consciencia masculina para evidenciar los impulsos agresivos y animalescos de protagonistas de obras como: *Delitto, Da Roma a Milano, Fede o Della perversione matrimoniale, Celia Carli ornitologa, Passi Affrettati*, etc. Cada forma de violencia de género, desde el abuso de naturaleza sexual hasta el homicidio, representa la celebración del mito del macho dominante que la autora denuncia a

través de los personajes masculinos. Un fragmento de su novela *Voci* explica esta viril conducta:

L'assassinio fa parte del destino sociale dell'uomo e non della donna [...] poiché nella educazione del maschio della specie è previsto l'addestramento all'omicidio [...]. In previsione di guerre vicine o lontane, su ordine dello stato s'intende, lo si prepara a sparare, pugnalarlo, lanciare bombe, sgozzare, mutilare... le donne, per fortuna, hanno storicamente altri doveri istituzionali che sono l'accudimento, la nutrizione, la cura dei malati... insomma lo stupro e l'assassinio sono intrinseci dell'ideologia paterna che prevede l'assoggettamento e il controllo del corpo nemico. Purtroppo fa parte della sua cultura il pensiero, nemmeno tanto nascosto, che le donne siano in qualche modo partecipi del pericoloso mondo della libertà nemica (Maraini, 2009: 81-82).

Los temas tratados en muchas de estas piezas dramáticas, es decir, la violación, el maltrato, la identidad racial, lo salvaje, etc., tienen un hilo conductor: el cuerpo. Este elemento clave es interpretado por lo masculino como enemigo, según las palabras citadas anteriormente por la autora. El cuerpo femenino se convierte en otro recurso de denuncia del teatro marainiano. La mujer se siente desposeída de su propio físico, usurpado siempre por otros y lo concibe como un espacio vacío y contemplativo. La transformación que se plantea con personajes como la prostituta Manila, la viajera de *De Roma a Milano* o la anciana de *Delitto* es la conquista de un lugar para el cuerpo femenino con el que reinvertir, balancear y subvertir los patrones culturales, sociales y de género convencionales. Por eso, en muchas ocasiones, no son seres comprendidos, ni figuras deseadas sexualmente. Interpretar el propio cuerpo se convierte en un medio reivindicativo con el que desestabilizar la pasividad impuesta, romper barreras, innovar e indagar en una serie de usos, prácticas y emociones hasta entonces desconocidas. Sin embargo, en este recorrido la escritora recurre siempre a la figura de la interrogación retórica para averiguar posibles soluciones y estrategias junto a su espectador: «io mi faccio continuamente delle domande, cerco di capire, ma non ho risposte definitive. Il mio rapporto con il mondo è di tipo interrogativo, dialogico» (Maraini, 2016: 50).

2.5. *La repetición*

El ritmo, la repetición y el desorden se presentan también como estrategias frecuentes en algunas de estas minipiezas. Es el caso de *La famiglia normale* que, aun usando un lenguaje simple y cotidiano recurre a la repetición porque, según la autora «era questa specie di notturna e ossessiva ripetizione che dava l'idea del malessere familiare. Il linguaggio a cerchi concentrici era difficile da imparare per gli attori che avevano continuamente una impressione di *déjà vu*» (Maraini, 2000a: 31). En muchas de sus obras, entre ella *La famiglia normale* o *Celia Carli ornitologa*, Dacia Maraini muestra las batallas más íntimas que se desarrollan en el ámbito familiar. Cuenta historias inspiradas en la vida cotidiana, porque «le vicende famigliari sono tradizionalmente riconosciute come private e protette dallo sguardo esterno» (Maraini y

Murralli, 2013: 31). Con la técnica de la repetición, en *La Famiglia Normale* perfila un personaje de hombre encerrado en sus propios pensamientos, con un carácter obsesivo y con fuertes referencias violentas hacia la madre. Es el prototipo del cabeza de familia que reconstruye ante sus hijos la imagen de la madre muerta con palabras desagradables, que manifiestan hacia ella un odio atroz: «troia», «sadica», «ipocrita», «buggiarda», etc. El personaje de la madre y luego el de la hija aceptan las reglas del poder masculino. Es una familia burguesa en crisis con la que se analiza, sobre todo, la no-familia y la ruptura con un único y posible modelo familiar. Con esta técnica también se pretende mostrar ese vacío ritualizado que invade los inútiles días de la ocupación femenina: hacer la comida, lavar los platos, limpiar la ropa, planchar y, en definitiva, ordenar una casa inestable y desequilibrada. Este tipo de tramas, a las que podemos añadir también la de *Provino*, giran en torno a la normalidad y presentan textos absurdos con falta de lógica y conexión gramatical, formas laberínticas que manifiestan el caos y la inestabilidad de los valores sociales.

2.6. *La ironía*

La ironía crítica, que hace reír y pensar a la vez, es otro de los recursos utilizados por Dacia Maraini. En este sentido, en *Dialogo di una prostituta con il suo cliente*, Manila manifiesta con un humor sarcástico y cruel que su trabajo no está lejos del que hacen el resto de las mujeres, puesto que el trato que les ofrece la sociedad las obliga a prostituirse de diferentes formas:

CLIENTE: Io, guarda, potrei perfino sposarti! / MANILA: Sì, per fare la prostituta a tempo pieno, no, grazie [...] / CLIENTE: Ma allora perchè non lavori, potresti fare la dattilografa, come la mia ragazza, vuoi che ti aiuti a cercare un posto? / MANILA: Sì, per fare la prostituta d'azienda, no, grazie / CLIENTE: Potresti fare la commessa / MANILA: Sì, prostituta di negozio, no, grazie / CLIENTE: Ma perché non ti accontenti mai? Sembra che la donna non può fare altro che la prostituta / MANILA: L'hai detto, occhio di serpente, la donna può solo decidere se prostituirsi in pubblico o in privato, per la strada o in casa, chiaro? (Maraini, 2000a: 409-410).

Es una parodia que al principio hace reír a los espectadores pero que concluye con una reflexión tan realista que deja a todos hieráticos y pensativos. La escritora consigue poner en ridículo la sociedad patriarcal al mismo tiempo que la critica duramente: «Nei miei testi teatrali si ride spesso, ma il fondo è spinoso» (Maraini, 2005: 99).

3. CONCLUSIÓN

Dacia Maraini utiliza una amplia gama de recursos teatrales en su teatro breve que muestran un género híbrido a caballo entre lo literario y lo escénico. También en sus novelas y ensayos se pueden rastrear estos recursos, porque son textos fuertemente teatralizados, centrados en el diálogo y los personajes. La autora revela una gran capacidad crítica en estas obras, siendo sus temas de predilección la violencia, la

prostitución, la maternidad, el adulterio, el aborto y el trabajo doméstico. La fisonomía y teatralidad de estas obras se construye con múltiples herramientas que a veces se suceden y otras se yuxtaponen para conformar una realidad dramática que conecte con la auténtica realidad del espectador. La intención es impactar y atrapar a los asistentes de tal forma que se asuman un papel crítico y activo frente a las problemáticas sociales planteadas. La creación de los personajes tipos, la ruptura de la cuarta pared, el monólogo, la ironía, la repetición, la musicalidad o la fragmentación de la trama demuestran el dominio de la escritora en este género literario tan complejo.

Se trata de una dramaturgia poética, capaz de sorprender y dejar una impronta en el espectador/lector. A través de su teatro Maraini ofrece las diferentes respuestas que sus modernas Penélopes dan a sus Telémacos. Con sus obras y su denuncia invita a muchas mujeres a compartir perspectivas y tretas similares a las que adoptan sus protagonistas, que se nos presentan como heroínas prometeicas: «Non bisognerebbe mai smettere di protestare, anche quando si sa che non servirà a niente» (Maraini, 2005: 51).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERLINI, S.; MARAINI, D. y BARRETT, T. 1991. «Interview: Dacia Maraini: Prolegomena for a Feminist Dramaturgy of the Feminine». *Diacritics*, vol. 21, nn. 2-3, pp. 148-160.
- BEARD, M. 2018. *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona: Crítica.
- CAPRA, A. 2015. «Matte per forza: la follia femminile nella drammaturgia di Dacia Maraini». En: MARTIN CLAVIJO, M., GONZÁLEZ DE SANDE, M., CERRATO, D. y MORENO LAGO, E. (eds.). *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*. Sevilla: Arcibel, pp. 257-271.
- CRUCIATA, M. A. 2003. *Dacia Maraini*. Fiesole: Cadmo.
- DE MIGUEL, J. C. 2012. «Los pasos apresurados de Dacia Maraini». *UNED Revista Signa*, n. 21, pp. 349-367.
- DEL FATTORE-OLSON, A. 2004. «Dacia Maraini e la problematica femminile nel laboratorio teatrale di italiano». *Italica*, vol. 81, n. 4, pp. 521-536.
- DI PAOLO, P. (8 de febrero de 1968). «Dacia Maraini illustra la sua nuova commedia». *Paese Sera*, s/p.
- MANDOLINI, N. 2018. «Entrevista a Dacia Maraini». En: BETTAGLIO, M.; MANDOLINI, N. y ROSS, S. (eds.). *Rappresentare la violenza di genere*. Milán: Mimesis Edizioni.
- MARAINI, D. y DI PAOLO, P. 2005. *Ho sognato una stazione. Gli affetti, i valori, le passioni*. Bari: Editori Laterza.
- MARAINI, D. y FARREL, J. 2015. *La mia vita le mie battaglie*. Pisa: Della Porta editori.
- MARAINI, D. y MURRALI, E. 2013. *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*. Milán: Rizzoli.
- MARAINI, D. 1974. *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*. Milán: Bompiani.
- (2000a). *Fare teatro. 1966-2000*, vol. 1. Milán: Rizzoli.
 - (2000b). *Fare teatro. 1966-2000*, vol. 2. Milán: Rizzoli.
 - 2005. *Dentro le parole. Aforismi e pensieri*. MARINELLI, G. (ed.). Salerno: Marlin.
 - 2008. *Il treno dell'ultima notte*. Milán: Rizzoli.
 - 2009. *Voci*. Milán: Rizzoli.

- 2016. *Se un personaggio bussava alla mia porta*. Roma: Rai Eri.
- MARIANI, L. 2000. «Un teatro con le donne al centro». En: CATTARUZZA, C. (ed.). *Dedica a Dacia Maraini*. Trieste: Lint, pp. 53-72.
- MARTÍN CLAVIJO, M. 2007. «Donna Lionora, giacobina napoletana». En: BERTONE, M. y MEAZZI, B. (eds.). *Curiosa di mestiere. Saggi su Dacia Maraini*. Pisa: Edizioni ETS, pp. 81-92.
- 2019. *El teatro histórico de Dacia Maraini: Verónica Franco, Meretriz y escritora e Historia de Isabella di Morra relatada por Benedetto Croce*. Madrid: Dyckinson.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, A. 1994. *La Poética de lo Nuevo en el Teatro de Gómez de la Serna*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- MITCHELL, T. 1990. «“Scrittura Femminile”: Writing the Female in the Plays of Dacia Maraini». *Theatre Journal*, vol. 42, n. 3, pp. 332-349.
- MORENO LAGO, E. M. 2019. *Dacia Maraini: Teatro breve*. Madrid: Dyckinson.
- SHOWALTER, E. 1977. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- TESTAFERRI, R. y DIACONESCU-BLUMENFELD, A. 2000. *The Pleasure of Writing: Critical Essays on Dacia Maraini*. West Lafayette: Purdue University Press.
- WEINBERG SUMELI, M. G. 1990. «Dacia Maraini e il teatro femminista come modello di trasgressione». *Studi d'italianistica nell'Africa Australe*, tomo 3, n. 3, pp. 20-31.
- 1993. *Invito alla lettura di Dacia Maraini*. Pretoria: University of South Africa.