

TESIS DOCTORAL



**DRAMATURGIA FEMENINA EN EL MAGREB:
FATIMA GALLAIRE, JALILA BACCAR Y
AICHA HARUN YACOUBI**

**AICHA HARUN TAHER YACOUBI
LICENCIADA EN FILOLOGÍA HISPÁNICA**

**DIRECTOR DE LA TESIS
DR. FRANCISCO LINARES ALÉS**

**DPTO. LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA
PROGRAMA: TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y
LITERATURA COMPARADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GRANADA
GRANADA-2012**

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Aicha Harun Taher Yacoubi
D.L.: GR 2891-2012
ISBN: 978-84-9028-197-0

DPTO. LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GRANADA
GRANADA-2012

DRAMATURGIA FEMENINA EN EL MAGREB:
FATIMA GALLAIRE, JALILA BACCAR Y
AICHA HARUN YACOUBI

AICHA HARUN TAHER YACOUBI
LICENCIADA EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

A la memoria de Rodrigo, profesor y amigo.
A la memoria de Chebchouba, la fuerza del teatro femenino marroquí.
A la memoria de la mítica Keltoum, pionera de la escena argelina.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer al Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada y, en especial a mi Director Francisco LINARES ALÉS por sus correcciones, sus valiosos consejos, su paciencia durante todos estos años y su apoyo moral. Sin su ayuda este trabajo no hubiera visto la luz.

A Rafael RUIZ ÁLVAREZ, por sus consejos y su apoyo.

A Ángeles GRANDE por sus valiosos consejos al inicio de nuestra investigación.

A. X. NEIRA CRUZ por su apoyo y sus ánimos para que no abandonara el trabajo de tantos años.

A la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

Al Institut de Recherches en Études Théâtrales (Bibliothèque Gaston Baty).

Al Centro de Investigación de la Artes Escénicas Gallegas.

A la Biblioteca Nacional en Rabat.

A FAMA, MI MADRE

A mis dos hijos, SAWSAN y ELÍAS

A mis hermanos

A Mustapha EL MOKADDAM

A Hicham AYOUCHE

A Hayat CHACHA

A Fatima GALLAIRE

A Eduardo OKAMOTO

A Daniel ARIZA

A Hassan MINII

A Raja ALLOULA

A Leila TOUBEL

A todas aquellas personas que con su aportación, testimonio, invitación a un evento cultural y teatral, etc., han contribuido en la elaboración de este trabajo de investigación.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| ACRÓNIMOS | 6 |
| ANTECEDENTES Y OBJETIVOS | 9 |
| INTRODUCCIÓN GENERAL | 13 |
| | |
| PRIMER CAPÍTULO. EL TEATRO EN EL MAGREB: ORIGEN, EVOLUCIÓN Y PARTICIPACIÓN DE LA MUJER..... | 35 |
| INTRODUCCIÓN AL PRIMER CAPÍTULO | 37 |
| 1. EL TEATRO EN EL MAGREB: DEFINICIÓN, ORIGEN Y EVOLUCIÓN | 41 |
| 1.1. Discursos en torno a los orígenes del teatro en el mundo árabe..... | 41 |
| 1.2. Hipótesis sobre la aparición del teatro en el Magreb | 46 |
| 1.3. Especificidades del teatro magrebí | 49 |
| 1.3.1. <i>La presencia europea</i> | |
| 1.3.2. <i>La presencia árabe</i> | |
| 1.3.3. <i>Las formas pre-teatrales</i> | |
| 1.3.3.1. <i>Tradición y teatralidad en la expresión femenina en el Magreb</i> | |
| 2. LA MUJER Y EL TEATRO EN LOS PAÍSES DEL MAGREB (MARRUECOS, ARGELIA Y TÚNEZ)... | 59 |
| 2.1. Mujer y teatro en el mundo arabo-musulmán..... | 59 |
| 2.2. Aparición de la mujer en la escena magrebí..... | 64 |
| 2.2.1. <i>Trayectoria teatral de la mujer en Argelia</i> | |
| 2.2.2. <i>Trayectoria teatral de la mujer en Marruecos</i> | |
| 2.2.3. <i>Trayectoria teatral de la mujer en Túnez</i> | |
| 2.3. Dramaturgia de género: panorama teatral y editorial..... | 74 |
| 2.3.1. <i>Situación de las dramaturgas en el sistema teatral</i> | |
| 2.3.2. <i>La publicación de los textos teatrales y el éxodo editorial</i> | |
| | |
| SEGUNDO CAPÍTULO. ESPACIOS Y POÉTICAS: LA OBRA DE TRES DRAMATURGAS | 81 |
| INTRODUCCIÓN AL SEGUNDO CAPÍTULO..... | 83 |
| 1. MARCAS IDENTITARIAS EN LOS TEXTOS FEMENINOS MAGREBÍES | 85 |
| 1.1. Fundamentos teórico-críticos: feminismo, post-colonialismo y lenguaje | 85 |
| 1.1.1. <i>Dominación y exclusión: repercusión en la escritura de mujeres</i> | |
| 1.1.2. <i>Confrontación y ruptura con los cánones tradicionales</i> | |
| 1.1.3. <i>Dramaturgia de género: espacio arrebatado al post colonialismo</i> | |
| 2. F. GALLAIRE, J. BACCAR Y A. H. YACOUBI: APROXIMACIÓN A TRES AUTORAS..... | 97 |
| 2.1. Fatima Gallaire-Bourega. | 98 |
| 2.1.1. <i>Obra dramática de F.G.</i> | |
| 2.2. Jalila Baccar: de la escena al texto | 103 |
| 2.2.1. <i>Obra dramática de J.B.</i> | |
| 2.3. Aicha H. Yacoubi | 110 |
| 2.3.1. <i>Obra dramática de A.H.Y.</i> | |
| 3. NOTAS TEÓRICO CRÍTICAS SOBRE LAS OBRAS..... | 117 |
| 3.1 Cosmovisión y estética dramática. | 117 |
| 3.1.1. <i>Temática</i> | |
| 3.1.2. <i>Personajes</i> | |
| 3.1.3. <i>La lengua como marca identitaria</i> | |
| 3.2 La poética postcolonial y el concepto de la pérdida | 125 |
| 3.2.1. <i>La pérdida en Princesses, Junun y Ghita</i> | |
| 3.2.2. <i>El lenguaje y la reescritura del “yo”</i> | |

| | |
|--|-----|
| TERCER CAPÍTULO. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE <i>PRINCESSES</i> | 137 |
| 1. ANÁLISIS SEMÁNTICO | 139 |
| 1.1. La temática en <i>Princesses</i> | 139 |
| 1.2. El paratexto: el título de <i>Princesses</i> | 140 |
| 1.3. El metateatro en <i>Princesses</i> | 144 |
| 2. ANÁLISIS SINTÁCTICO..... | 149 |
| 2.1. La historia (argumento)..... | 150 |
| 2.2. Estructuración en secuencias o unidades narratológicas..... | 150 |
| 2.2.1. <i>División autorial del texto dramático y delimitación de situaciones mediante el análisis</i> | |
| 2.2.2. <i>Cuadro (1) de componentes de la secuencia I</i> | |
| 2.2.3. <i>Cuadro (2) de componentes de la secuencia II</i> | |
| 2.2.4. <i>Cuadro (3) de componentes de la secuencia III y IV</i> | |
| 2.3. Actantes y personajes..... | 176 |
| 2.3.1. <i>Personaje principal</i> | |
| 2.3.2. <i>Personajes secundarios</i> | |
| 2.3.3. <i>Esquema actancial</i> | |
| 2.3.4. <i>De la estructura actancial al orden social</i> | |
| 2.3.5. <i>Cuadro de presencia de los personajes</i> | |
| 2.4. Espacio y tiempo..... | 189 |
| 2.4.1. <i>Gráfica de la interacción cronotópica en Princesas</i> | |
| CUARTO CAPÍTULO. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE <i>JUNUN</i> | 199 |
| 1. ANÁLISIS SEMÁNTICO | 203 |
| 1.1. El paratexto: <i>Junun</i> , espejo y memoria..... | 203 |
| 1.2. Lo metateatral como procedimiento escénico..... | 205 |
| 2. ANÁLISIS SINTÁCTICO..... | 209 |
| 2.1. La historia (argumento)..... | 209 |
| 2.2. Estructura de <i>Junun</i> : relación entre el texto dramático y el escénico..... | 210 |
| 2.3. Estructuración de las secuencias o unidades narratológicas | 215 |
| 2.3.1. <i>División autorial del texto dramático y delimitación de situaciones mediante el análisis</i> | |
| 2.3.2. <i>Cuadro (1) de componentes de la secuencia I</i> | |
| 2.3.3. <i>Cuadro (2) de componentes de la secuencia II</i> | |
| 2.3.4. <i>Cuadro (3) de componentes de la secuencia III</i> | |
| 2.3.5. <i>Cuadro (4) de componentes de la secuencia IV</i> | |
| 2.4. Actantes y personajes..... | 245 |
| 2.4.1. <i>Personajes principales</i> | |
| 2.4.2. <i>Personajes secundarios</i> | |
| 2.4.3. <i>Esquema actancial</i> | |
| 2.4.4. <i>Cuadro de presencia de los personajes</i> | |
| 2.5. Espacio y tiempo..... | 254 |
| 2.5.1. <i>Espacio y tiempo múltiples en Junun</i> | |
| QUINTO CAPÍTULO. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE <i>GHITA</i> | 265 |
| 1. ANÁLISIS SEMÁNTICO | 269 |
| 1.1. El paratexto: <i>Ghita</i> , palabra y memoria de una generación | 269 |
| 1.1.1. <i>La retórica de los carteles</i> | |
| 1.2. Lo metateatral como procedimiento | 273 |
| 1.2.1. <i>Monólogo</i> | |
| 1.2.2. <i>Emisión-recepción</i> | |
| 2. ANÁLISIS SINTÁCTICO..... | 277 |
| 2.1. La historia (argumento)..... | 277 |
| 2.2. Estructuración de secuencias y unidades narratológicas..... | 278 |

| | |
|--|-----|
| 2.2.1. <i>División autorial del texto dramático y delimitación de situaciones mediante el análisis</i> | |
| 2.2.2. <i>Cuadro (1) de componentes de las secuencias I, II, III</i> | |
| 2.2.3. <i>Cuadro (2) de componentes de la secuencia IV, V, VI, VII</i> | |
| 2.3. Voces subyacentes en la forma monologada..... | 309 |
| 2.3.1. <i>Planos relacionales de actantes en la obra</i> | |
| 2.3.2. <i>Esquema actancial</i> | |
| 2.4. Espacio y tiempo..... | 315 |
| 2.4.1. <i>Espacios reales/ficticios</i> | |
| 2.4.2. <i>Diagrama de interacción entre espacio, tiempo y personajes</i> | |
| CONCLUSIONES GENERALES | 321 |
| BIBLIOGRAFÍA | 341 |
| ANEXO 1. <i>PRINCESAS DE TUMBAS OLVIDADAS</i> | 355 |
| ANEXO 2. <i>GHITA</i> | 389 |
| ANEXO 3. <i>DEMENCIAS</i> | 407 |

ACRÓNIMOS Y ABREVIATURAS

Los nombres de las autoras estudiadas en ocasiones aparecen como F.G., J.B. y A.H.Y., simplificaciones correspondientes a Fatima Gallaire, Jalila Baccar y Aicha Harun Yacoubi.

Los envíos a la bibliografía final anteponen al año una letra que indica que esa referencia bibliográfica se ha de buscar en un determinado apartado de dicha bibliografía. Por ejemplo, (Toro: A2001) indica que la publicación se halla recogida en la sección de artículos en revistas especializadas. Las correspondencias son las siguientes:

L= I. Libros y trabajos en volúmenes colectivos.

A= II. Artículos en revistas especializadas.

W= III. Páginas web.

T= IV. Tesis y estudios no publicados

P= V. Artículos en prensa periódica y online.

E= VI. Entrevistas.

ANTECEDENTES Y OBJETIVOS

En el Trabajo de Investigación *Dramaturgas del Siglo XX: presencia femenina en el teatro marroquí*¹, realizado en el 2003, contribuimos a la aportación de datos que reflejan que las publicaciones existentes acerca de la dramaturgia de género en Marruecos no se ajustan a la realidad teatral. Esta investigación inicial, que en un principio se limitaba a este país, nos sirvió para corroborar y afirmar la hipótesis de que existe una producción teatral femenina –aunque minoritaria en relación con los autores hombres– que apenas se ha dado a conocer al gran público y al lector especializado. En este estudio previo dejamos reflejado que la crítica apenas se ha pronunciado en este ámbito. Para justificar su punto de vista, los estudiosos se acogen unos, a la idea de que la producción dramática femenina es inexistente, y otros, a la idea de que es escasa.

Teniendo en cuenta la opinión de unos y de otros, una persona no informada puede pensar que no existe una producción teatral desempeñada por la mujer en Marruecos y en caso de que exista, efectivamente no trasciende a nivel de crítica ni de público. No obstante, según las conclusiones a las que llegamos en dicho trabajo de investigación, se trata de argumentos carentes de fiabilidad ya que el hecho de excluir la obra de mujeres no significa que no exista y lo único que se demuestra es que hay una laguna informativa al respecto.

Esto suscitó nuestro interés para llevar a cabo una investigación más amplia que englobe la dramaturgia² femenina en otros dos países de esta zona del norte África (Argelia y Túnez) donde la autora dramática también continúa siendo objeto de

¹ Véase Aicha H. Yacoubi, *Presencia femenina en el teatro marroquí*, Universidad de Granada, 2003. Cuando emprendimos dicha investigación no hallamos ningún estudio ni crítica publicada acerca de nuestro objeto de estudio, por lo tanto consistió en un trabajo personal y de campo compensando la escasez de documentación al respecto con las comprobaciones *in situ*, artículos de prensa y entrevistas personales. A lo largo de esta investigación comprobamos que también existe una laguna informativa y crítica sobre actividad dramática y escénica de la mujer en todo el Magreb.

² Patrice Pavis define el término bajo estos conceptos: “se refiere a la vez al texto original y a los modos escénicos de la puesta en escena [...] El conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización desde el director hasta el actor, ha tenido que realizar [...] Abarca texto y realización escénica” (L1983: 157-158). Teniendo en cuenta esta definición, y al referirnos a las dramaturgas, no nos limitamos únicamente a las autoras dramáticas sino también incluimos a aquellas que desempeñan una actividad como adaptadoras o directoras de escena.

exclusión por parte de los hombres que como investigadores o profesionales se ocupan del teatro.

Al ser un tema novedoso, implica una investigación básica y de campo la cual y en lo que a estos países se refiere, aun no se ha llevado a cabo como demuestran algunos artículos publicados recientemente en los que exclusivamente se refieren a las actrices de teatro (Latrech, A2007; Ouzry, L1997). Teniendo en cuenta esto, sostenemos que el estudioso magrebí no ha realizado un estudio exhaustivo sino más bien se ha limitado a emitir juicios que bajo nuestro punto de vista, son arbitrarios y de poca de fiabilidad científica. Ante esta situación nuestro interés es ir más allá y dar a conocer una producción femenina no estudiada con anterioridad partiendo del hecho de que la incorporación de las mujeres en la actividad teatral (inicios, desarrollos, aportaciones, etc.) es consustancial a la evolución del teatro en los países del Magreb. Se trata de un fenómeno social y teatral que empieza a darse a partir de lo que se conoce en la historia del teatro árabe por “etapa de consolidación”³.

Partiendo de dichos antecedentes, nuestro objetivo inicial en este estudio es considerar a las dramaturgas en el contexto del teatro contemporáneo del Magreb (limitándonos a Argelia, Marruecos y Túnez) y dar a conocer que estas, pese a no estar integradas como debieran, están demostrando que su aportación es tan vital para el teatro como la de sus compañeros masculinos. El hecho de ser mujeres no sólo no las limita sino que las lleva a aportar una visión innovadora al teatro enriqueciendo así los medios de expresión y los diversos lenguajes del teatro magrebí en particular y del universal en general. Este y otros aspectos más atingentes a obras concretas, relacionados con la dramaturgia femenina, es lo que intentaremos dilucidar en la presente tesis doctoral. En su parte más general nos ocuparemos de la polémica en torno a una producción teatral femenina, las posibles razones teatrales, políticas y sociales que inciden en la incorporación tardía y el silencio a la que ha sido sometida. Por lo demás, el grueso de nuestra tesis, lo dedicamos a tres autoras dramáticas como

³ Término con que Abdelwahed Ouzry (L1997) denomina la etapa que se da a partir de la Independencia en Marruecos, momento en que se percibe una consolidación de las artes escénicas con una producción que investiga acerca de las formas que le son propias. El fenómeno se da igualmente en Argelia y Túnez. En Argelia es la fase posterior a la *Nahda* (génesis) en que aparece una importante labor teatral enfocada hacia nuevos presupuestos y la búsqueda de identidad del teatro argelino con la experimentación de los postulados de directores de la escena europea y aquellos elementos autóctonos y formas populares. En Túnez, país donde se aprecia una actividad tardía en comparación con los dos países anteriores, consideramos que dicha etapa se da a finales de los 60, cuando aparece una producción relativamente importante a cargo de nuevos grupos e investigadores de la escena. Es un período que se caracteriza por la búsqueda de identidad y lenguajes que le son propios al magrebí.

ejemplo de la producción de género emergente con el fin de demostrar que el discurso femenino conlleva una visión que como hemos dicho arriba, enriquece el panorama teatral y cultural. Para no limitarnos a objetivos meramente teóricos e históricos, llevaremos a cabo el análisis de una obra representativa de cada una de estas tres dramaturgas intentando poner de relieve todos aquellos aspectos y características estéticas e ideológicas subyacentes en su obra a fin de entender una escritura que por razones que iremos viendo a lo largo de este estudio, no ha sido estudiada con anterioridad en el Magreb.

INTRODUCCIÓN GENERAL

En la presente tesis no aceptamos como hecho de partida la ausencia de una actividad teatral femenina en el Magreb ya que la presencia de las mujeres en los escenarios da fe de que sí existe. Nos haremos eco, por tanto, del papel desarrollado por estas en las artes escénicas, el impulso de las mismas para favorecer su integración a la vida cultural, su perseverancia frente a la tradición que las mantenía fuera de los espacios públicos y sus logros como artistas destacando sobre todo su labor como dramaturgas pese a la equívoca posición de algunos críticos y hombres de teatro que se mantienen reacios a reconocer la obra firmada por mujeres.

Nuestro punto de vista es que la escritura dramática y escénica contemporánea en el Magreb se halla en movimiento permanente buscando proporcionar medios, conquistar un público de masas y superar las dificultades internas planteando la diversidad como punto de encuentro. En este marco y contrariamente a las antologías de autores teatrales y estudios publicados, que constituyen un claro ejemplo de exclusión de las dramaturgas, contemplamos una producción dramática y teatral femenina relevante. Escépticos en cuanto a las valoraciones y juicios existentes hasta el momento acerca de la dramaturgia de género en el Magreb, partiremos en nuestro estudio de la cuestión siguiente: ¿por qué la autora magrebí no se ha dedicado a la escritura dramática o escénica hasta las dos últimas décadas del siglo pasado? Y ¿por qué la escasez de su producción?

A priori y como intentaremos demostrar en el primer capítulo del presente estudio, se debe a causas relacionadas con una doble vertiente explicativa: por una parte, la aparición tardía del género teatral en el mundo árabe, su historia, su evolución, y el sistema literario en el cual el teatro se considera un género marginal y “bastardo”, y por otra parte, por restricciones sociopolíticas arraigadas en el discurso tradicional masculino que ha mantenido a la mujer en una posición también marginal.

Para justificar nuestro punto de vista, nos basamos en la perspectiva diacrónica, como propuesta metodológica que contempla Ángel Berenguer en su ensayo “El teatro

y su historia: reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX” (A1999: 14). Este adopta criterios analíticos tales como la mediación histórica, que consiste en “la inscripción de la producción teatral en el eje temporal, que plantea la doble dimensión; en la historia en general y de las condiciones históricas concretas del período en que se inscribe la creación teatral historizada”, y la mediación psicosocial, “la toma en consideración del también complejo sistema de influencias que afectan al dramaturgo como sujeto de la creación teatral”. Es decir, la metodología exige ver la manera cómo ha procedido el propio teatro, su desarrollo y su evolución como contexto donde se inserta la creadora partiendo de que la incursión de la mujer se da como algo consustancial al desarrollo y consolidación del teatro y no como algo externo a la actividad teatral. De ahí que nos haya parecido necesario contemplar en nuestro estudio el panorama teatral en el mundo árabe en el que destacaremos los diversos discursos e hipótesis en torno a los orígenes de una práctica teatral en el Magreb, los aspectos que han influido en la aparición de este género, especificidades de este teatro, evolución, tendencias estéticas e ideológicas, haciendo hincapié en el debate generado en torno a las formas pre-teatrales así como poniendo de relieve la cuestión de por qué no se ha incluido las manifestaciones de expresión femenina.

Partiendo de este recorrido historiográfico sobre el teatro en el contexto socio-cultural del mundo árabe como introducción a nuestro objeto de estudio, en el segundo epígrafe y bajo el título “La mujer y el teatro en los países del Magreb (Marruecos, Argelia y Túnez)”, intentamos rastrear toda huella que nos lleve a una participación femenina en este ámbito a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI, resaltando el papel de las artistas desde las iniciativas llevadas a cabo por las pioneras en el ámbito actoral hasta su inserción en el hecho teatral, su trayectoria, su evolución y su orientación hacia otras facetas de distinta envergadura como es la dirección escénica o la escritura dramática.

El teatro, como podremos constatar en los testimonios de actrices veteranas que recogeremos en el presente estudio, no era un lugar frecuentado por “las mujeres de buena familia”. Por prejuicios sociales y tradicionales, a excepción de algunas precursoras (generalmente de origen hebreo y cristiano) que siguieron el modelo egipcio, a la mujer arabo musulmana se la mantuvo ausente dentro y fuera de los

escenarios durante la primera etapa de práctica teatral en estos países (1920-1950). En el apartado “Aparición de la mujer en la escena magrebí” abordaremos estas circunstancias de exclusión de la mujer así como su trayectoria teatral en relación al desarrollo y evolución del teatro en los tres países de norte África, intentando, en la medida de nuestras posibilidades, ser más exhaustivos que los estudios aparecidos en los últimos años en los cuales el investigador/a se limita a dar una visión panorámica de la presencia de las mujeres en el hecho teatral.

No nos limitaremos únicamente a facilitar una lista de nombres –que también es importante puesto que muchas artífices y pioneras de la escena han pasado desapercibidas–, sino también plantear cuestiones ligadas a la problemática de la exclusión haciendo hincapié en las causas y circunstancias de cada época, describir las distintas funciones ejercidas por las artistas en los teatros y su labor en el seno de las distintas compañías y por último, aportar una reflexión más profunda sobre el tema apoyándonos en testimonios, documentos de archivo, y estudios como los llevados a cabo por Ahmed Cheniki, que en su tesis hace una breve referencia a las pioneras argelinas, Jacob Landau el cual aporta un interesante testimonio sobre las artistas egipcias de la época y, por último, la breve aunque valiosa aportación de Dina Amin que echa luz sobre las primeras iniciativas de la mujer árabe tanto en los escenarios como el ámbito de la escritura dramática en Egipto.

En segundo lugar, al contextualizar la actividad teatral de mujeres dentro de un sistema, trataremos la problemática en que se halla toda creación artística en el Magreb norteafricano y la coyuntura inherente al sistema cultural y la política de gestión. Este factor es común en todos los países subdesarrollados donde la cultura se considera como algo secundario. Las mujeres, independientemente de su actividad actoral, proceso que se va dando lentamente, conforme van abriéndose camino, ocupando su estatus de ciudadanas y conquistando el espacio público delimitado y dominado por el discurso masculino desde tiempos remotos, son conscientes de la escena como “hábitat” donde crece y respira el teatro. Esto nos conduce a otra reflexión que desarrollaremos en el apartado “Dramaturgia de género: panorama teatral y editorial”, en el cual nos centraremos en la situación de las mismas dentro del complejo sistema teatral: las dificultades encontradas, la doble complejidad que

conlleva escribir teatro y por último, la problemática relacionada con la publicación de los textos.

A tenor de lo anterior, en el segundo capítulo, que desarrollaremos bajo el título “Espacios y poéticas: aproximación a la obra de tres dramaturgas”, nuestro objetivo consistirá en demostrar que en el discurso de las dramaturgas, al igual que en el de sus compañeras en otros países y continentes, se concibe una ruptura con la tradición literaria y teatral dominante; por lo tanto y *a priori*, se trata de una escritura que sin considerarla diferente, es original y portadora de nuevos sentidos.

Para llevar a cabo nuestros objetivos en este capítulo de la tesis, no nos atenemos únicamente a juicios personales ya que nuestro estudio carecería entonces de toda objetividad, sino que describimos la situación basándonos en datos aportados en coloquios así como las publicaciones encontradas acerca de la narrativa femenina magrebí. Entre estas, destacamos los estudios realizados por Esmá Azzouz (T1998) y Mdarhi Alaoui (W2001), quienes afirman que el crítico al pronunciarse sobre la producción escríptural de género, la tilda como de rango inferior, ornamental y superficial. Esta posición crítica la consideramos lejana de la realidad social, cultural y lingüística de las escritoras norteafricanas en general y las autoras dramáticas en particular. Como avanzamos arriba, consideramos que el juicio todavía común en relación a una dramaturgia femenina, es arbitrario y falto de fundamentos científicos ya que no se ha realizado un análisis de tales obras –excepto los estudios llevados a cabo por universitarias extranjeras sobre la producción de dramaturgas “surgidas de la inmigración”, lo que a nuestro parecer permite suponer equivocada la posición del estudioso magrebí ante una producción que si bien es reciente, presenta una solidez que la hace digna de la investigación–. El hecho de que esta visión se esté superando en algunos círculos definidos como es el caso de las universitarias, es un indicio de que son las propias mujeres quienes contribuyen al conocimiento de esta literatura hecha por mujeres. No obstante, el problema continúa latente y va a persistir si no avanzamos con nuevas críticas que generen una especie de diálogo entre el lector y las autoras teatrales.

Cabe decir que en el mundo árabe no existe una tradición de crítica teatral femenina, de modo que para justificar nuestras argumentaciones y nuestros planteamientos y contextualizar una producción que como mencionamos arriba, general-

mente no ha sido estudiada antes –excepto la de F. Gallaire cuya obra ha sido objeto de numerosas publicaciones por parte de autoras extranjeras–, intentaremos elaborar una teoría interna adoptando los postulados de las teóricas feministas postcoloniales, así como fundamentos teórico-interpretativos de la crítica literaria y los estudios teatrales. Por otra parte, nos parece pertinente resaltar la importancia de “la palabra” en la dramaturgia magrebí, pues su importancia en la tradición poética y cuentística se hereda también en el teatro y acompaña al autor como huella cultural e identitaria. Al mismo tiempo nos alejamos de la posición de la destrucción del autor/a como sujeto ya que supone no reconocer la existencia de la producción firmada por mujeres, y proponemos una interpretación de sus textos bajo conceptos que se alejen de la posición de “sujeto neutro” mantenido por el saber institucional que se basa en una tradición masculina.

En el período en que las autoras dramáticas se pronuncian, manifiestan su visión como ciudadanas y artistas y su inconformismo ante el canon hegemónico que viene privilegiando el discurso masculino. De modo que con el estilo que caracteriza a cada una, no se detienen en mimetizar los esquemas ya existentes sino que además, mediante la temática, la lengua y estética empleadas, buscan despojarse de lo que se heredó de la primera generación de autores practicando una escritura que conlleva rasgos culturales, ideológicos e identitarios que le son propios.

Al no poder abarcar todas las dramaturgas ni todos los textos, limitaremos nuestro objeto de estudio a la obra de tres autoras como ejemplo de esta dramaturgia femenina magrebí. Se iniciará el tratamiento de las mismas con el epígrafe “Fatima Gallaire, Jalila Baccar y Aicha H. Yacoubi: aproximación a tres autoras”, en que recogeremos además de algunos datos biográficos también su obra dramática. En nuestra elección de las autoras optamos por los siguientes criterios para la delimitación de nuestro objeto de estudio:

- 1- Que cada una de las dramaturgas pertenezca a un país del Magreb.
- 2- Que hayan escrito varios textos.
- 3- Autoras cuya obra haya sido representada al menos en una ocasión o aquellas que también se dedican al montaje de sus espectáculos como parte de un mismo proceso. Es decir, la intención es de no limitarnos a un estilo, a una estética determinada ni a un mismo procedimiento en el proceso de creación.

Teniendo en cuenta estos índices generales, hemos optado por Fatima Gallaire (Argelia), por su prolífica trayectoria dramática y como ejemplo de una de las autoras del “exilio” literario –criterio que también conviene tener en cuenta pese a que no lo citamos arriba–. En cuanto a las que escriben en sus respectivos países de origen, elegimos a Jalila Baccar (Túnez) y a Aicha H. Yacoubi (Marruecos) puesto que en ambos casos, se trata de una escritura surgida en el escenario y a partir de la experimentación –tendencia que ha tenido como precursora a la tunecina Raja Ben Amar durante los años 80–, lo que nos permite dar una visión más amplia y diversa de esta dramaturgia en efervescencia.

En el tercer epígrafe “Notas teórico-críticas sobre las obras” llevaremos a cabo una primera aproximación crítica de los textos teatrales de nuestras autoras desde el análisis de los elementos y componentes básicos como son la temática, los personajes y el rasgo lingüístico, al ser este último un elemento identitario a tomar en consideración en la obra postcolonial magrebí.

Los capítulos restantes de nuestro estudio están constituidos por un análisis de una obra representativa de cada una de estas tres dramaturgas, en cuanto teatro magrebí de estética poscolonial y posmoderna donde se inscribe el concepto de pérdida como eje en el proceso de escritura –El texto concebido exclusivamente como género literario y producto previo a la representación: *Princesses* de Fatima Gallaire. Una escritura trazada desde la técnica “reductiva” o “sustractiva” inscrita en la denominada “teatralidad menor”, según la definición de Sanchís Sinisterra (L2002: 244), concebida como artefacto inacabado y que se basa principalmente en las técnicas de la puesta en escena: *Ghita* de Aicha H. Yacoubi. Y en la misma estética, *Junun*, texto adaptado de *Chronique d'un discours schizophrène* de la psicoanalista Néjia Zemni por Jalila Baccar–. Cada uno de estos textos persigue unos objetivos dramáticos que demuestran que esta escritura aunque reciente, está en plena ebullición y en correspondencia y contraste la una con la otra. Esto último se puede comprobar a partir de los instrumentos de análisis que pone a nuestro alcance la Semiótica y para ello, partiremos del texto escrito como base de la estructura dramática en donde según Pavis, se visualiza “el conflicto entre dos personajes, dos ficciones o dos partes” (L1983: 179).

ESTADO DE INVESTIGACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE MÉTODO

Nuestra visión puede ser contaminada por la subjetividad propia del “tercer ojo”, aquel del analista en su papel de receptor-intérprete. Al decir esto, somos conscientes del riesgo que supone el uso del término subjetividad y de que lo que consigamos sea lo contrario: caer en la acientificidad del objeto de estudio. Teniendo en cuenta esto último, vemos necesario aludir a la sutil línea que separa la objetividad frente a la subjetividad que emana del producto donde también interviene el punto de vista del analista realzando, describiendo, detallando ciertos aspectos y dejando otros sin percibir. Anne Ubersfeld sostiene que todo análisis conlleva el aislamiento de uno o algunos signos del texto y no la totalidad, puesto que afectaría la entropía⁴ como señala Iuri Lotman en *Estructura del texto artístico*. La autora de *Lire le théâtre* es reacia al intento de explicación total cuando dice que es imposible abarcarlo todo. De hecho así lo demuestran los estudios relacionados con el análisis de espectáculos y la dificultad del análisis incluso aunque este se base en grabaciones llevadas a cabo desde diferentes perspectivas. Aquello que Pavis denomina *residuos del acto teatral* son de gran utilidad aunque tampoco están exentos de subjetividad. Un elemento empírico de observación es el propio espectador, ente fundamental en la recepción pero ¿cómo describir la sensación de cada espectador? ¿Cómo resumir en pocas líneas las emociones que llegan mediante un código que escapa a las palabras del observador? ¿Cómo explicar lo trascendental del ritual en el aquí y el ahora que caracteriza este arte? Esto nos conduce a la reflexión siguiente: al igual que la concepción en el proceso de creación, lo transmitido en cuanto captado o recibido es un “no dicho”. Lo que transmitimos no es más que el desecho de lo intransmisible por el código convencional ya sea mediante la palabra o la imagen. Y aquí nos damos cuenta de lo furtivo que es el arte y de la incapacidad del hombre de introducirlo en la

⁴ Recordemos el concepto de *entropía* bajo el cual I. Lotman define el texto artístico como tipo de información más compleja (significación connotativa). “La mayor dificultad de la decodificación consiste en que detrás del mensaje literario no está solamente el sistema lingüístico del autor, sino un conjunto de subcódigos histórico-culturales” (véase Marchese-Forandellas, L1989: 367).

Siguiendo la línea del estructuralismo más avanzado, I. Lotman define el discurso poético como estructura de gran complejidad, más complicada que la lengua natural y conlleva un volumen mayor de información, pues de lo contrario sería desechado o caería en el olvido. “Todo pensamiento expresado en palabras de un modo particular pierde su sentido, se degrada terriblemente si se toma aislado, fuera de la concatenación en que se encuentra”. En teatro la operación es más compleja ya que interviene no sólo lo verbal sino también lo no verbal pero que es lingüístico –tiene función lingüística– y por lo tanto actúa en una parataxis que conlleva significaciones amplias. Definimos el sujeto (texto) según la organización de los lenguajes que intervienen para su composición o construcción de sentido y que se presenta en “desemejanza” con otro texto, aunque sea la misma obra, no es la misma representación (véase Lotman, L1978: 23).

cápsula de lo convencional. También concebimos que cualquier tipo de estudio por muy objetivamente que se proceda, incluye una visión personal del analista tal como sostiene la teoría de la percepción tratándose de una materia (en movimiento) en la que interviene no sólo la observación empírica sino también la sensorial al tratarse de arte. De hecho y teniendo en cuenta la débil frontera que separa lo empírico y observacional de lo sensorial intentamos ser lo más objetivos posible.

El motivo por el cual nos planteamos llevar a cabo un análisis semiótico centrado en el texto dramático, es por nuestra convicción de que un texto escrito –en cuanto texto y además fijado– constituye una base sobre la cual el lector construye el universo de significaciones. En este caso además se trata de un texto pensado para ser escenificado con los elementos inherentes al género teatral. El analizar el texto dramático, tanto el literario como el espectacular, ayuda considerablemente a profundizar en el universo de ficción del autor/a revelando aquellos elementos de composición que se hallan subyacentes en su escritura escénica.

PRELIMINARES AL ANÁLISIS

El análisis es un método de lectura, un proceso que tiene un inicio en las apreciaciones globales de la fábula, una desconstrucción⁵ interpretativa y por último una síntesis. Para ello es necesario un marco teórico en que basar nuestros argumentos tales como el propuesto por la Semiología en tanto que ciencia que estudia la funcionalidad de los signos, siendo el teatro como apunta Kowzan citado por Bobes (L1991: 79), “una práctica semiótica que convierte en signo todo lo que pone en escena”. El texto escrito –que en palabras de Mukarowski (A1970: 32-38), posee un valor literario y capacidad comunicativa (comunicabilidad) siendo su principal característica la de obra de arte– en su materialidad es una composición de signos escriturales que tienen su referente en la realidad del escenario y un denotata en la realidad social y cultural del autor y el lector en tanto que emisor y receptor del proceso de comunicación teatral. Nuestro objetivo principal es hallar mediante la lectura analítica basada en los postulados de la semiótica del texto dramático, una vía

⁵ Al adoptar el término y a colación de lo dicho más arriba acerca de la científicidad del análisis y la entropía de la obra artística, Bobes Naves afirma que “La desconstrucción ha dado un paso más y destaca el hecho de que lo literario no admite ninguna lectura correcta (porque todas son incompletas) y el lector puede realizar su interpretación buscando relaciones nuevas desde la distribución de la materia hasta el sentido que pueda tener” (véase Bobes Naves, L1991: 170).

que nos lleve al autor. De ahí que nuestro interés radica, en la medida de lo posible, en captar los diferentes lenguajes sugeridos por el autor/a en el paratexto y en los diálogos y su organización sintáctica en el tejido textual. Como explica Ubersfeld en *Les termes clés de l'analyse du théâtre* (L1996: 29) “Tout ce qui, dans le texte de théâtre, n'est pas proféré par l'acteur, c'est-à-dire tout ce qui est directement le fait de scripteur”.

Como mencionamos en el párrafo anterior, hallamos en el enfoque semiológico la vía adecuada para desvelar si no la totalidad, sí una parte de los elementos constitutivos que operan en una red o sistema complejo que es la obra dramática. Un proceso según los semiólogos, de distinta naturaleza –la obra dramática es una fase del proceso en que se da también la representación, y que la naturaleza del texto es distinta de la naturaleza de la representación–. Al decir esto último no pretendemos detenernos en elucubraciones teóricas que llevan a cabo una delimitación entre los conceptos de texto y representación que Ubersfeld en *Lire le théâtre*, subraya como inevitable ya que según ésta, “refuser la distinction texte-représentation conduit à des confusions, parce que ce ne sont pas les mêmes outils conceptuels qui sont requis pour l'analyse” (L1997a: 15). Lo que pretendemos según nuestra concepción, es dejar de ver esta dualidad de conceptos en tanto que dicotomía puesto que ambos suponen un mismo proceso. Es la misma concepción que sostienen las semióticas modernas que definen el texto y la representación como bidimensionalidad del proceso de comunicación teatral: al realizar la lectura del texto dramático ya estamos construyendo una representación imaginaria o virtual, proceso que conoce el propio autor puesto que al escribir, este ya tiene una imagen de la puesta en escena. Y lo mismo, pero siguiendo el proceso inverso, ocurre a partir de la puesta en escena. Es decir, cuando presenciamos una representación hacemos una síntesis virtual del texto escrito a partir del discurso de los personajes-actores y el discurso de los lenguajes de escena. Adoptando una reflexión no excluyente, el texto dramático es parte de un proceso y perfectamente delimitable por el tipo de discurso que emplea, una práctica artística y sociocultural, un objeto signo, estructura y valor que interpreta un receptor o lector.

Frente a la posición de quienes entienden que cualquier estudio sobre el autor y el texto queda circunscrito estrictamente al ámbito de lo literario, participamos de la idea de que el texto es parte de un proceso que lleva al espectáculo y que lo inherente a la representación se da en una relación dialéctica con el texto escrito. Pavis (L2000: 28)

dice al respecto: “el texto dramático ha vuelto, y su regreso ha sido notable; el teatro ya no se concibe como un espacio espectacular, sino también –nuevamente, pero de manera muy distinta– como una práctica textual”. Precisamente la expresión “de manera muy distinta” es lo que abre una brecha en la investigación para hallar un método de análisis adecuado al texto dramático que no excluya lo literario siendo ésta una particularidad más del texto artístico: lo espectacular constituye el doble aspecto del texto dramático que se conjuga perfectamente con lo literario. Además el texto espectacular reflejado por escrito (en las didascalias o en los diálogos) es parte del tejido textual que regula la red de todos los signos paratextuales que rigen una puesta en escena abstracta. En este sentido no cabe privilegiar un texto u otro, escrito o de la representación, ya que ambos constituyen el proceso de comunicación de la misma naturaleza lingüística verbal y no verbal. Nos negamos a creer en una investigación del espectáculo que no sea paralela a una investigación del texto dramático –incluso si es fruto de una creación colectiva o de un director de escena pues siempre existe un *script*, notas, dibujos, aclaraciones y directivas por escrito– siendo lo espectacular y lo metatextual uno de sus aspectos más relevantes que hace que difiera la escritura teatral de cualquier otro género que emplee la forma dialogada.

La lectura analítica que se puede hacer del texto no desmantela la imagen, sino que la descompone para ser materializada en un conjunto (síntesis). Cada elemento de composición configura lo que antes era indefinición y facilita el trazado para la puesta en escena. La interpretación depende de la organización de los elementos de composición en su totalidad a partir de la cual, podemos apreciar el color y la textura de un *totum* que nunca será el mismo para unos y para otros en la representación. El autor nos ofrece el trazo, y es al director y demás técnicos a quienes corresponde el resto del trabajo y presentar una imagen coherente y verosímil-inverosímil⁶ dependiendo de las intenciones. De esto depende el cómo y el qué se quiere transmitir al espectador.

Ya dejamos dicho arriba, que no pretendemos adentrarnos en elucubraciones teóricas sobre la diferencia entre el texto escrito (T) y el de la representación (T’). No obstante, consideramos necesario partir de una revisión si no de manera exhaustiva, al

⁶ Se emplean estos términos con la intención de hacer referencia a que cada director posee uno o varios procedimientos escénicos dependiendo de su vivencia, influencias, tendencia o escuela a la que pertenece.

menos que nos sirva para poder justificar el método empleado para la lectura analítica en *Princesses, Junun y Ghita*. Ante todo cabe afirmar que la complejidad recae sobre la naturaleza misma del texto dramático y su relación con lo espectacular. Es decir, concebimos el mismo como un proyecto inacabado destinado a la representación, por lo tanto habría que proceder a la lectura de manera distinta que en un texto de narrativa o poesía en el que sólo interviene el lector de forma individual. Teniendo en cuenta esto consideramos oportuno adoptar no solo teorías de la crítica literaria o textual como se haría con otro género literario, sino también tomar en consideración los aspectos que son inherentes a la escena y definidos por la semiótica. Esto por ser el teatro un acto de comunicación a través de los signos como explica Sito Alba en *Análisis de la Semiótica Teatral*: “para fijar dicha unidad de lo teatral, es positivo encuadrar esta realidad, [...] dentro de la semiótica. Ya que estamos ante un fenómeno más de comunicación a través de los signos” (L1987: 23).

En la misma línea argumentativa Anne Ubersfeld en *Escuela del espectador*, pone de relieve que “si el teatro es un mensaje, es un mensaje complejo que constituye a la vez la expresión de una práctica y de un acontecimiento sociocultural” (L1997b: 29). Según esta autora la representación es un hecho de comunicación, una práctica semiótica y como tal, una práctica socio-económica en la que los emisores están comprendidos dentro de una relación de producción de la que vemos el reflejo al nivel mismo de los signos que subyacen en el texto. Nuestro punto de vista acerca del texto escrito cuando se trata de una obra de autor, se aleja del de aquellos teóricos que se refieren a la obra sobre papel considerándola “pretexto”. Pensamos que el texto escrito es una materia en ebullición sujeta por la ley de la gravedad al cosmos de la representación. Es la génesis de un proceso inacabado por naturaleza, el núcleo de una construcción. El director de escena cuando se pone manos a la obra, transforma el núcleo y lo que en un principio constituía un edificio para fines determinados, se convierte en anti-edificio transformando lo de dentro hacia fuera o viceversa, dependiendo del margen de fidelidad al texto escrito. Es decir, que la obra ya no es un texto mimético del texto dramático (T), sino un nuevo producto que varía de representación a representación y de representación a público, de representación a espacio-teatro, de representación a director, así como de representación a actores. La importancia de lo que denominamos texto escrito está en que se mantiene perenne gracias a la edición, mientras que el espectáculo es lo efímero. La perennidad del

primero hace que se mantenga como la base de un proceso y el eje que desencadena tal proceso. Contrariamente a las opiniones por las que abogan las semióticas que dan mayor importancia al espectáculo, pensamos que es interesante, como sostiene la nueva semiótica, volver nuestras miras hacia el texto dramático planteando nuevos métodos de análisis que conlleven poner de relieve los procesos que entran en juego y las múltiples posibilidades u horizonte de expectativas subyacentes.

En suma, si bien la puesta en escena y el texto escrito son dos procesos con delimitación entre uno y otro, ambos aparecen bajo forma escritural destinada a la representación. Pavis (L2000: 24-25) define la puesta en escena como “concepto abstracto y teórico, una red más o menos homogénea de elecciones y de obligaciones” que viene dado de primera mano por el autor y que constituye “un conjunto organizado de signos”. Subrayamos el concepto de autor, que para Pavis constituye la huella inicial del proceso incluso en el análisis del espectáculo –o representación– como objeto empírico no abstracto: “El análisis del espectáculo pasa necesariamente por la puesta en escena, la cual agrupa, organiza y sistematiza los materiales del objeto empírico que es la representación” (Pavis, L2000: 25). Revisa la delimitación de la puesta en escena como proceso que lleva a la representación. Con esto pretendemos decir que el análisis del espectáculo conlleva la toma en consideración de la figura del autor en cuanto primer director de la obra en el sentido de que una representación está inscrita en el geno-texto, lo que define claramente los parámetros del análisis del texto dramático: ¿qué se analiza? Y ¿con qué fin?

En primer lugar se analiza una materia textual que como explicamos arriba, se rige por un código convencional y lingüístico y que por su naturaleza artística pertenece a la esfera del arte, un lenguaje de naturaleza secundaria con un valor funcional operativo que la semiología puede designar. Nuestra andanza comienza en el margen que resta a la verdad abstracta de un sistema textual lingüístico en su doble función literaria y espectacular destinada para una concreción en el espacio como es la representación. Todo peso recae sobre el tejido textual y discursivo al ser el texto según Sito Alba (L1987: 110) “lo que dicen los personajes, siendo todo lo demás espectáculo. De la suma surge eso que llamamos teatro. Entidad híbrida en cuanto a sus componentes, pero totalmente homogénea en su realización”. Reiteramos que el punto de partida es el texto escrito (T) en cuanto signo global en el que subyace la

fábula o anécdota, para posteriormente hallar a partir de esta la estructuración del tejido dramático en partes o unidades discretas: son los denominados conceptos operativos. Esto si concebimos el conjunto bajo el concepto de Ronald Barthes para quien texto es igual a tejido configurado por una red de signos que intervienen activamente en el proceso de semiosis o producción de sentidos, ya sea entendidos como signos apilados los unos sobre los otros o que actúan aisladamente pero en relación con los demás signos que configuran el sistema-telar, pues la cuestión es poder hallar la estructura de estas partes del conjunto que operan para crear el sentido.

El análisis consiste en desvelar parte de la materia sígnica. Dicha materia está presente tanto en el texto literario como el espectacular, lo que en otras palabras denominamos “escritura escénica del autor” (véase *L'écrivain scénique*, Michel Vaïs, 1978). Bobes (L1991: 30-31), basándose en las premisas de Mukarowski, explica que la obra dramática en su aspecto de obra literaria con posibilidades de interpretarse de modos diversos, crea sus propias referencias, y así se impone un análisis de los textos como “productos semiológicos” porque es un signo, una unidad de sentido, que integra signos parciales, unidades en relación intrínseca y extrínseca, que realizan procesos de semiosis en todas las fases del proceso de comunicación del que forman parte. Teniendo en cuenta esta definición conceptual, añadimos que se parte del lenguaje como sistema de signos codificado y se le relaciona con otros signos no verbales. No es suficiente separar todas las expresiones lingüísticas o verbales sino relacionarlas con los demás elementos que se dan simultáneamente –la luz, los gestos y el movimiento de los personajes, el tono, los objetos, los ruidos, etc.– sugeridos en las acotaciones o paratexto. La suma –añade Bobes (L1991: 169)– es lo que define el texto dramático: lo literario y lo espectacular bajo los apartados de la semiótica –semántica, sintaxis y pragmática– que se hallan justificados para el estudio de textos teatrales.

Somos conscientes de que algunos estudiosos no están de acuerdo con dar prioridad al texto (T), pero justificamos nuestro punto de vista aduciendo que lo que nos interesa en este trabajo, es una producción reciente en el sentido en que no ha sido aún estudiada con profundidad cual es la obra de las dramaturgas magrebíes. También somos conscientes de la necesidad de estudiar su funcionalidad en la puesta en el

espacio⁷ mediante el análisis de la escritura escénica y material complementario; ver en la medida de nuestras posibilidades las semejanzas y contrastes que mantiene el texto de las autoras y el texto del director/a, en suma relacionar la poética del texto dramático con la poética de la escena tal como sugiere Sinisterra:

Es precisamente su naturaleza lingüística, verbal –está constituido por palabras– lo que le confiere tal función mediadora, y su análisis resulta indispensable no sólo para comprender qué dice el texto sobre lo real, qué tipo de realidad configura, sino también para pensar cómo hace el texto lo escénico, qué tipo de teatralidad configura –independientemente de sus propuestas escenográficas. Desvelar la matriz espacial que subyace en la materialidad lingüística de un texto supone, pues, descubrir un principio ordenador que organiza y regula su funcionamiento, que promueve y controla una determinada producción de sentido– (L2002: 234).

Contrariamente a una creación concebida como producto acabado, obra de arte para ser consumida en cuanto tal, la obra dramática conlleva intrínseca la puesta en escena y exige ser completada mediante la representación buscando la confrontación con el público y la desnudez del mensaje de manera explícita, implícita, o ambas. El doble aspecto como característica esencial de la escritura teatral: el texto escrito (T) en cuanto inicio de un proceso que continúa hasta su representación (R), implica un estudio dentro de un marco específico que difiere de alguna manera de los que se llevan a cabo en otros géneros literarios.

Lo que a primera vista parece simple, en realidad, conlleva una dificultad mayor al tratarse como diría P. Pavis de un “género literario compuesto para el teatro” (L1983: 149). El texto teatral por la complejidad que presenta tanto en el contenido como en la forma, tiene que ser estudiado teniendo en cuenta los mecanismos de construcción de sentidos por las distintas combinaciones sintácticas que se pueden elaborar a partir de un mismo núcleo (texto escrito), siendo éste determinado por la organización de sus elementos circunstanciales, en palabras de K. Elam, que terminan de decir lo no dicho. Son signos que remiten a referentes y que a su vez son signos y objetos, significantes de naturaleza heterogénea por esencia, como diría Regis Durand citado por André Helbo: “le théâtre est un langage dans lequel on repère facilement la

⁷ En lo que concierne a esta relación comparativa entre el texto de la autora y del director de escena nos valdremos de fotos de los espectáculos y los artículos de prensa.

présence des signifiants très différents que viennent s'empiler les uns sur les autres" (L1975: 113).

Carlos Vargas en su artículo "Teatro, literatura y espectáculo" (W2001), explica que la singularidad del texto literario dramático radica en su representatividad (capacidad de transformarse en espectáculo), en consecuencia, consideramos importante abarcar en este trabajo lo que pertenece a la esfera teatral y literaria intentando permeabilizar la distinción surgida de la lucha de dos posiciones antagónicas como es "la literaturacéntrica" y aquella que anula la palabra como eje del proceso escénico. Nuestro punto de vista es que el texto escrito es la base de la estructura dramática a partir de la cual el lector/director construye el espacio dramático. Pensamos que el teatro necesita del autor, director y demás intérpretes entre los cuales ocupando un lugar privilegiado, está el espectador. Al decir esto tenemos en cuenta el enfoque metodológico de Rine Leal, el cual en su ensayo "Problemas metodológicos de la investigación teatral (una aproximación)", sostiene lo siguiente:

La investigación del texto, es decir, a lo que tradicionalmente nos reducimos y llamamos "literatura dramática" [...] empobrece el análisis de teatro, lo limita a su significación primaria, lo desplaza de sus límites precisos y lo encierra en una rama menor –el pariente pobre– de los estudios filológicos (A1986: 290).

Si según Vargas (W2001), el texto de la puesta en escena "resume el texto literario como punto de partida para un nuevo proceso de significación", y Rine Leal precisa que se debe partir de la escena como centro vital en búsqueda de la imagen escénica del texto, y no al contrario. Nuestro punto de vista es que entre ambas perspectivas, la propuesta por Vargas y aquella de Leal, hay un punto de conexión del que podemos partir para elaborar un análisis de los textos del corpus como es la interrelación entre el texto literario y el espectacular (hipótesis de la representación). Es decir, relacionamos el doble eje, los "dos universos semánticos diferentes que cuentan como elementos de significación distintos en su naturaleza, aunque entre ambos pueda existir una relación generativa de origen" (Hormigón, L1991: 65).

El teatro moderno ha invertido el proceso convirtiendo el drama (texto) en teatro (representación). Una vez que aceptemos el hecho teatral como la interrelación entre ambos campos, podemos entender mejor su funcionamiento; en este caso, entender el drama como un texto hecho para su actualización

(puesta en escena), en la que sus posibilidades semánticas textuales se ven expresadas a cabalidad (Vargas: W2001).

Sinisterra (L2002: 236) al resumir o aplicar el modelo actancial de I. Lotman al texto dramático, apunta que el modelo espacial implícito o explícito de un texto reproduce siempre un sistema de significaciones y valoraciones que tiene que ver con la visión del mundo propia del autor y de su grupo social, con el contenido temático e ideológico de la obra, con el proyecto ético y estético que subtiende la creación. En torno a este modelo espacial se organizan los temas y subtemas, los motivos, las imágenes, las acciones, los personajes, los sentimientos... así como los objetos que pueblan el microcosmos dramático y los espacios reales y virtuales que lo configuran. Por otra parte, Pavis sostiene que el espacio dramático de una obra está constituido por los personajes, sus formas, sus características, etc. Y por las relaciones de estos personajes en el desarrollo de la acción: lo que corresponde al modelo actancial de Propp y Greimas, que según este estudioso, “se organiza en torno a la relación sujeto en búsqueda y objeto de esta búsqueda [...] En torno a estos dos polos gravitan el resto de los actantes, cuyo conjunto conforma la estructura dramática, la cual se visualiza en el espacio dramático” (L1983: 179).

Teniendo en cuenta estas palabras y sin desviarnos del universo de ficción creado por nuestras autoras –ya que un teatro como el magrebí necesita dar cabida a una metodología adecuada para interpretar su esencia, la voz de las mujeres bajo la imagen acuática, des-ilusoria, violenta y fugaz, de la representación–, el enfoque metodológico que adoptamos abarca el texto escrito concebido como “tejido” estructurado del cual parte el intérprete (actor, director de escena, etc.), y el texto espectacular del cual se deriva una serie de significaciones que capta el lector/espectador en su globalidad intentando dar un planteamiento de la funcionalidad de los elementos operantes. En otros términos, sería poner de relieve “la teatralidad” de los sistemas que subyacen en el texto como enunciado así como los signos de la puesta en escena, paso necesario para establecer la acción dramática –que según Pavis corresponde al “desarrollo de la obra en términos de oposición, de conflicto, de antítesis [...] la unidad esencial de significado del sistema expresivo teatral” (L1983: 293)– e hipótesis de la que parte el director de escena.

Empleamos el término “funcionalidad” dando importancia a la articulación del texto en el espacio dramático, vía que conduce a su puesta en espacio que denominamos materialización o actualización, todo es cuestión del uso de una terminología u otra. Este factor también ha repercutido en nuestra elección, la cual se ha llevado a cabo en función de una variedad dramática y su funcionalidad escénica, o sea, no nos limitaremos a la “literariedad” de los textos sino a la “teatralidad” de los mismos, concepto este último que Pavis define como “lo específicamente teatral” que permite “resaltar la potencialidad visual y auditiva”, y que en palabras de R. Barthes, citado por Pavis (L1983: 466), constituye una “especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto en la plenitud de su lenguaje exterior”.

Pues bien, tomando en consideración las argumentaciones anteriormente expuestas, los tres últimos capítulos de nuestro trabajo consistirán en una lectura interpretativa de las tres citadas obras. Para ello reiteramos que nos basaremos en los postulados que nos ofrece la semiótica, lo cual ya implica hacernos con un método e instrumentos concretos para elaborar un trabajo prácticamente original y personal creando en la medida de nuestras posibilidades materiales una teoría interna aplicable a otros textos de expresión femenina y revelar de este modo, las técnicas de composición del texto.

Para ello nos basaremos en las premisas de Bobes Naves (L1991: 169), la cual especifica que los avances de la semiología del texto dramático sobrepasan la segmentación lineal porque el teatro es capaz de reproducir signos en simultaneidad, admite los valores funcionales y trata de determinar las relaciones formales, semánticas y pragmáticas que hay entre las unidades de todos los niveles de la obra literaria a fin de descubrir lo que se ha denominado “tercera articulación” y que proporciona nuevos sentidos a los signos literarios. Por lo tanto, partiremos de la fábula como totalidad y la división en secuencias que son definidas por las situaciones dramáticas tal como propone el método narratológico o situacional.

En el análisis comenzaremos tomando en cuenta los elementos signos en el proceso de semiosis a partir de los cuales se crea una red de significados subyacentes en el texto dramático (T). La des-construcción o atomización de unidades o signos discretos y versátiles que se hallan presentes en lo que J.M. Thomasseau denomina el “texto impreso” y su organización en el tiempo y en el espacio de una representación virtual

que no es otra que la lectura analítico descriptiva de los elementos que intervienen en la construcción de sentido. Para ello la delimitación del objeto a analizar se establece partiendo del doble aspecto que caracteriza la obra dramática: el paratexto y los diálogos. Procedemos de manera que el análisis abarque estos dos textos que configuran un sistema de sistemas los cuales por la naturaleza misma de la escritura teatral, presentan dependencia el uno del otro y viceversa. Entre el paratexto y el texto dialogado existe lo que J.M. Thomasseau (A1984: 79-103) denomina “phénomènes d’interaction”. De ahí que al estudiar el texto de una obra comprobemos que se completan, se contradicen a veces y otras se reiteran, dependiendo de cada autor/a.

El paratexto teatral o didascálico configura un estatus lingüístico específico que lo distingue del diálogo, como subraya Ubersfeld (L1997a: 21): “La distinction linguistique fondamentale entre le dialogue et les didascalies touche au sujet de l’énonciation, c’est-à-dire à la question *qui parle?* Dans le dialogue, c’est cet être de papier que nous nommons le *personnage* (distinct de l’auteur); dans les didascalies, c’est l’auteur lui-même”. Así como sugiere la semiótica, hallamos estudios que revelan la gran importancia del paratexto como función operativa en la construcción de sentidos. La importancia del paratexto o “prefijos didascálicos” como los denomina Sanda Golopentia (véase “Les didascalies de la source locutoire”, 1993: 475-482), es relevante para la lectura analítico-interpretativa de la obra dramática en la cual subyace la puesta en escena del autor/a como explica Thomasseau en la cita siguiente:

Étant perçu, par les créateurs et les différents destinataires, comme un texte utilitaire, indicatif et littérairement neutre, il n’en est pas moins [...] fortement révélateur des armatures secrètes de l’œuvre et des projets d’écriture scénique de l’auteur. Celui-ci le rédige, en somme sans méfiance, en s’avançant à découvert. Avec son apparente technicité, sa texture presque entièrement dénuée de tropes et de feintes, et parce qu’il cherche d’abord à s’en tenir à ce qui paraît décisif au moment de la mise en théâtre de l’écriture, le para-texte est bien un des rares types d’écrit *littéraire* où l’on soit à peu près sûr que le je de l’auteur –qui pourtant n’apparaît jamais– ne soit pas un autre (A1984: 83).

Según la definición en *El diccionario terminológico*: “a medio camino entre el texto y el espectáculo se sitúa el paratexto, enunciado desde la semiología del teatro y que incluye una serie de elementos que forman parte indisoluble de la construcción dramática, del texto literario y del llamado texto espectacular: títulos (de la obra, de los actos), lista de personajes (posible simbolismo de la onomástica), indicaciones

espacio-temporales de la primera acotación, descripción del decorado (para-texto inicial, incluye decorado, maquillaje, máscaras, peinado, muebles, accesorios, luz, música), para-texto de las didascalias y entreactos o *texto eludido*".

Partiendo de esta definición de base, el paratexto teatral configura el enunciado didascálico o "texto secundario" en palabras de Pavis (L1983: 504), con un valor operatorio para la puesta en escena, lo que Thomasseau denomina *texte à voir* frente a *texte à dire* que es la parte dialogada, ya que la obra en sí va dirigida a un doble destinatario: el lector y el espectador. El mismo Thomasseau lo denomina un *texte masqué à double destinataire* tal como recoge Sylviane Robardey-Eppstein⁸ en su estudio. De ahí que Issacharoff (L1985: 25-40) clasifica las didascalias en cuatro tipos dependiendo precisamente de la naturaleza del destinatario: *hors-texte didascalique* (prefacios y notas del autor), *didascalies autonomes* (destinadas a la lectura y no para orientar la puesta en escena), *didascalies techniques* (destinadas a los profesionales y escenógrafos) y por último las *didascalies normales* (destinada a ambos destinatarios: el lector y los técnicos de escena).

D. Olivares Vaquero en su artículo ensayístico "Espacio y paratexto del teatro quebequense actual" (W1997), apunta que el paratexto informa sobre el espacio escénico y extra-escénico contiguo, lo que se resuelve en las didascalias o conjunto de indicaciones de tipo kinésico, proxémico y para-lingüístico que modula y enmarca el desarrollo de la acción. Es pues partiendo del paratexto y del texto dialogado como llegaremos a establecer las redes espaciales en las que se mueven los personajes de la obra dramática. El paratexto inicial de cada parte o *macrodidascalias* según el término empleado por Golopentia (A1993: 491), configura una extensión de la escena por los múltiples desplazamientos de los personajes de la obra u otros a los que se evoca pero no se les ve. Es importante subrayar, a lo largo del análisis, los aspectos paratextuales de las obras y las referencias dadas a partir del diálogo, el cual también posee la

⁸ Sylviane Robardey-Eppstein en "Didascalie/Stage directions" (W, sin fecha), explica que depende de si es una lectura operatoria o literaria. "La première comme l'explique Sanda Golopentia, sert de point de départ d'un procès d'épanouissement sémiologique qu'il appartient au metteur en scène d'intensifier ou de stopper au moment jugé opportun [...] Cette lecture-là s'oriente donc vers la réalisation concrète du spectacle. La seconde, par contre [...] ménage aux lecteurs des paliers de *réalisation imaginaire* au niveau desquels, et plus ou moins étroitement guidés par l'auteur ceux-ci mettent en scène la pièce qu'ils sont en train de lire [...] Dans ce cas précis, les didascalies peuvent donc être comparées aux passages descriptifs de la narration romanesque. Les deux modes de lecture applicables aux didascalies en font un texte masqué à double destinataire. Lorsque le destinataire est le metteur en scène, les didascalies s'avèrent être un texte facultatif. Lorsque le destinataire est le lecteur, s'impose alors une restitution totale de la valeur littéraire de ce texte".

función de revelador al informarnos de los lugares evocados. De este modo nos proporciona información acerca del universo global de las obras. El análisis sistemático del paratexto según Olivares Vaquero lleva al estudio de:

1. El título principal, el título que figura en la portada.

2. La lista de personajes.

3. Los títulos de actos, escenas, cuadros, etc.

4. Las descripciones del decorado o paratexto inicial de cada parte de las obras que Issacharoff distingue en funciones visuales (kinésica y apariencia física de los personajes) y las funciones verbales: *nominativa* (que anuncia la identidad del que habla) y *destinataria* (designa a quien va dirigido el enunciado).

5. El paratexto de indicaciones espaciales o *locativas*.

Finalmente y para concluir, subrayamos que el análisis semiótico de las obras del corpus consistirá en revelar los aspectos semánticos y sintácticos definidos por Tzvetan Todorov⁹, por lo que procederemos del modo siguiente: en el epígrafe destinado a la Semántica, examinaremos el significado y el contenido de cada una de las obras, señalando la temática, el título como uno de los elementos paratextuales, el tema de la metateatralidad y la intertextualidad (literaria, histórica o social) como técnicas de composición del texto que nos remiten a la génesis de las obras. En el epígrafe Sintaxis corresponderá la organización de las funciones y secuencias como elementos que operan en la estructura interna del drama. Los personajes y las relaciones que entre estos se establecen siguiendo el modelo actancial, las acotaciones para poder interpretar las acciones de éstos últimos, el espacio que ocupan y el tiempo en que se desarrolla el acontecimiento/s como elementos operativos en la obra. Realizaremos un cuadro de las acotaciones por secuencias o sub-secuencias en el que se muestra la funcionalidad de los elementos fónicos y visuales, que precisan el significado del dialogo; a su vez y como elemento que consideramos de gran importancia, a partir de estos cuadros deduciremos la subida y bajada de tensión, la atmósfera, el ritmo o tempo de cada secuencia. Otro cuadro muestra la configuración de los personajes por el número de apariciones o

⁹ Tzvetan Todorov en su obra *Gramática del Decamerón* (W1973:35-36) explica que “el aspecto semántico [...] es lo que el relato representa o evoca, los contenidos más o menos concretos que aporta. El aspecto sintáctico es la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantienen. El aspecto verbal son las frases concretas a través de las cuales nos llega el relato”.

evocaciones, lo que sirve para completar el cuadro de las divisiones sintácticas o acotaciones definiendo así el significado de los mismos y la función que ejercen y la interrelación o interactividad entre unos y otros. Al decir significado nos referimos a lo que Bobes Naves (L1991) denomina “etiqueta semántica”, o sea, las características físicas, psíquicas y morales, su forma de vestir, su tono y timbre de voz al hablar, su manera de gesticular, de moverse y de posicionarse, etc. Y por último la pragmática, que se dedica a la recepción por parte de la crítica y el público lector, que incluimos o intercalamos a modo de testimonio, justificación de argumentos e información complementaria en la parte dedicada a la Semántica.

PRIMER CAPÍTULO

EL TEATRO EN EL MAGREB: ORIGEN, EVOLUCIÓN Y PARTICIPACIÓN DE LA MUJER

INTRODUCCIÓN AL PRIMER CAPÍTULO

Nuestro objetivo en este primer capítulo de la tesis es ofrecer un panorama del teatro como género dramático y espectacular dentro de un mapa geopolítico y social – el del Magreb– donde las mujeres de teatro hacen su aparición y contribuyen a su evolución. Por lo tanto, consistirá en una aproximación historiográfica al teatro en Marruecos, Argelia y Túnez. Se considerará la aparición del teatro, las circunstancias histórico-sociales e ideológicas, evolución, infraestructuras y política de gestión, todos aquellos aspectos inherentes al teatro como género dramático y espectacular dentro de un mapa geopolítico y social diverso. Pensamos que este recorrido es fundamental para comprender el funcionamiento del hecho teatral y dar respuesta a las razones por las cuales la mujer se ha visto excluida del mismo hasta mediados del siglo XX: como espectadora, comedianta, autora y directora de escena.

Para ello dividimos el capítulo en tres epígrafes:

En el primer epígrafe intentaremos echar la luz sobre el por qué la aparición tardía del teatro en el Magreb. Nuestro objetivo no consiste en llevar a cabo un estudio exhaustivo sobre los orígenes del teatro en este contexto y su evolución, puesto que consideramos que son numerosos los estudios existentes al respecto. Pretendemos simplemente reflejar algunas de las reflexiones e hipótesis llevadas a cabo por estudiosos con el fin de entender el teatro propio de esta zona del Magreb que a su vez, forma parte de otro sistema cultural más amplio como es el mundo árabe. Es relevante para nuestra investigación buscar en este espacio delimitado por la crítica, las huellas de una manifestación artística femenina y las causas por las cuales a la mujer se la excluye de la tradición teatral en estos tres países, de ahí que planteamos la hipótesis siguiente:

Si la crítica mantiene que en el Magreb, lo mismo que para el conjunto de los países árabes, existe una expresión “teatral” anterior y primitiva practicada por el hombre, también cabe pensar que se da igualmente por parte de la mujer. Sostenemos que existe una manifestación teatral femenina anterior a las fechas de aparición de esta última en el espacio público e incluso anterior a la aparición del teatro en su forma

occidental en los países árabes, pero que no se halla reflejada en cuanto tal en los estudios elaborados hasta el momento.

En el segundo epígrafe hacemos un recorrido por la historia de la mujer en el ámbito teatral: su aparición en los escenarios, su incursión progresiva en el hecho teatral y su dedicación a la literatura dramática. Para ello partimos de que su inserción se da como algo consustancial al desarrollo y consolidación del teatro en Marruecos, Argelia y Túnez indistintamente y no como algo externo. Con este fin, dividimos el presente epígrafe en dos partes: en la primera abordaremos la aparición de las primeras actrices en países del Machreq como Siria y Egipto por constituir una influencia para la magrebí. Y en la segunda parte trataremos los inicios y trayectoria teatral de las argelinas, marroquíes y tunecinas respectivamente.

En el tercer epígrafe tratamos sobre la reciente dramaturgia de género en el ámbito cultural y espacial tomado en consideración. Se ha de entender este carácter de género en cuanto que un teatro con participación femenina aborda cuestiones que atañen también a la mujer, sin que esto equivalga a diferenciar un teatro femenino. Es esta una cuestión que consideramos novedosa, ya que el hombre y crítico de teatro no la ha tenido hasta ahora en cuenta a la hora de elaborar los catálogos de editoriales ni en el panorama historiográfico.

En este recorrido por la dramaturgia femenina partimos de la comprobación de que la incursión de la mujer se da como algo consustancial al desarrollo y consolidación del teatro y no como algo externo a la actividad teatral. Además, y en consecuencia, consideramos la actividad teatral llevada a cabo por las mujeres, y el hecho teatral, dentro de un sistema: el de las coordenadas en que se halla toda creación artística en los tres países del Magreb norteafricano (Marruecos, Argelia y Túnez) y la coyuntura del sistema cultural y la política de gestión. Este factor es común en todos los países subdesarrollados donde la cultura aún se considera como algo secundario. El que actualmente es director del Festival des Réalités, Adama Traoré, afirma que la creación teatral en África va ligada a “la falta de ayuda a la creación, a la difusión, la estructura de la producción tanto editorial como teatral (infraestructuras, presupuestos estatales, etc.), la estructura de producción artesanal, problemas insolubles de transporte colectivo” (extraído de Zarkani, P2003). Esta problemática repercute en

mayor medida en la difusión y evolución del teatro y la sufren menos otros géneros de comercialización masiva como son el cine o la televisión.

Estas circunstancias comunes también afectan a la dramaturga norteafricana, la cual además de enfrentarse a dichas dificultades materiales debe superar otros ligados a su condición sexual, quedando a medio camino el reconocimiento de su obra. Esta es la razón por la cual se justifica la elección del tema de investigación y objeto de estudio en la presente tesis doctoral. De su inserción plena en el hecho teatral depende la continuidad de la producción dramática y teatral de género, y sin embargo esta inserción y producción ni se consideran ni se valoran convenientemente. De momento cabe anticipar que esta producción presenta algunas constantes que consideraremos a lo largo de este capítulo de la presente tesis:

1. La desconsideración por parte de la crítica.

2. La escasez de los textos. Entre los factores que impiden que la producción dramática prolifere está, como mencionamos arriba, la coyuntura inherente a la producción teatral en estos países, la posición del teatro como género marginal ante los medios audiovisuales e incluso ante otros géneros literarios, y la dificultad que hallan las autoras para que su obra sea representada ante el gran público.

1. EL TEATRO EN EL MAGREB: DEFINICIÓN, ORIGEN Y EVOLUCIÓN

En el presente epígrafe efectuamos un recorrido por la historia del teatro en el mundo árabe dando cabida a las tesis y argumentos que sobre la misma se han venido dando hasta nuestros días, pues es en este marco histórico donde se deben situar las pesquisas sobre el teatro en el Magreb.

Partimos de que el Magreb es una región que presenta una gran diversidad lingüística y cultural. Con la aparición del Islam y el consecuente proceso de islamización llevado a cabo –hemos de considerar la existencia de una población autóctona con una identidad definida anterior a este proceso–, se mantiene dentro de los parámetros de la tradición arabo-musulmana formando parte del mundo árabe. En dicha tradición la práctica teatral se ha visto condicionada por una serie de razones que estudiosos árabes como Hamadi Ben Halima (L1969), Ali Al Raii (L1969: 81-98), Zaki Toulaymat (véase Ouzry, L1997: 16), S. Attia Abul Naga (L1980: 481-484) y extranjeros como Jacques Berque (L1969: 15-38) o Jean Duvignaud (L1969: 193-210) entre otros, pretenden esclarecer. Estos se acogen a distintos argumentos relacionados con la lengua, la religión y el carácter del propio individuo para explicar el porqué de un teatro tardío en los países árabes en general. Plantean una serie de hipótesis a las que también se acoge el estudioso magrebí para sustentar sus propios argumentos relacionados con la aparición del teatro en el Magreb y su práctica como manifestación artística que iremos viendo a lo largo de este epígrafe.

1.1. Discursos en torno a los orígenes del teatro en el mundo árabe

Pese a que existen abundantes estudios publicados al respecto, la aparición del teatro en el mundo árabe continúa siendo una problemática sujeta a divergencias de opiniones y puntos de vista por parte de la crítica. De ahí que nos parece pertinente recoger –únicamente a modo introductorio para no alejarnos de nuestro objeto de estudio en la presente tesis– algunas de estas reflexiones y discursos que intentan corroborar, contrariamente a aquellas tesis sostenidas de que el teatro árabe ve sus

inicios en la última década del siglo XIX, que la existencia de una tradición teatral es anterior a la llegada de occidente al mundo árabe.

A modo de ejemplo destacamos las afirmaciones de algunos estudiosos como Abul Naga en “Le théâtre dans le monde árabe” (L1980: 481), quien sostiene que los trabajos del egiptólogo Etienne Drioton (L1942: 52) muestran que el teatro nació en el Antiguo Egipto. Este apunta que Los misterios d’Osiris, remontan a la 1ª dinastía, por lo que se considera que un teatro “laico” existió en Egipto desde el II milenio aunque una vez arabizado e islamizado, Egipto, como los otros países árabes, continuó ignorando el arte dramático hasta el siglo XIX. En un reciente estudio sobre *Al bakhil* de Marún Naqach –es una trasposición de *El Avaro* de Moliere a finales del siglo XIX–, Bereksi Meddahi (W2010) recoge el punto de vista del islamólogo y arabista Jacques Berque (L1969: 224), el cual señala que la tradición árabe ignoraba la expresión teatral porque “no le podía consentir un lenguaje”. “Este lenguaje –según Al Raii– se encontraba en un molde religioso”.

La religion, notamment l’Islam, était accusée d’en être la cause. De par sa nature, qui se réclame d’une extrême simplicité et d’une foi absolue en un Dieu tout puissant, souverain maître de la destinée de ses fidèles, cette religion musulmane serait, affirme-ton, une négation de l’essence même du drame car celui-ci exalte le pouvoir que possède l’homme de lutter pour réaliser sa propre destinée et essayer de la façonner à sa guise, quels que soient les échecs qu’il peut subir (Al-Raii, L1969: 81).

Si tenemos en cuenta los antecedentes histórico-literarios, los musulmanes, apunta J. Berque, en pleno auge cultural ya tenían acceso al pensamiento helénico pero no consideraron oportuno traducir las grandes obras de la tragedia griega, ni un solo verso de Sófocles o Eurípides. En la traducción de la *Poética* de Aristóteles, los orientales sustituyeron las denominaciones dramáticas de “comedia” y “tragedia” por los conceptos de “sátira” y “apología”. Un claro ejemplo de que la traducción era una manera de negar el drama ya que en el pensamiento islámico, como explica Al Raii en la cita de arriba, lo trágico se aleja del equilibrio psicológico y mental que el islam confiere al individuo a fin de preservarlo de cualquier tipo de perturbación, de trastorno, pero sobre todo de la confrontación de éste consigo mismo, puesto que todo está predestinado. Esta opinión tan extendida de que la cultura arabo-musulmana no ha conocido el drama y de ahí que no se ha desarrollado el teatro, no es del todo cierta

según nuestro punto de vista, pues la misma esencia de la lucha entre dos fuerzas antagónicas como son Dios y Satán que simbolizan la confrontación del bien y del mal, ya expresa un conflicto y un drama. Si entendemos que lo trágico es lo que genera conflicto entre el individuo y su yo, o entre este y el universo, mediante el cuestionamiento de la verdad y de la palabra divina, este es un camino que debe recorrer todo musulmán si nos guiamos por el Corán y no por la interpretación del mismo por los ulemas –*ulama*- (figuras en cuyo discurso el dogma está ligado al poder). Por lo tanto, también hay que tener en cuenta otra corriente crítica que niega tales formulaciones, como la mantenida por Duvignaud. Este plantea que la incompatibilidad entre islam y el teatro no es más que un “malentendido”, un falso postulado al que se acoge la crítica para justificar erróneamente la inexistencia de un teatro (al respecto véase “Rencontres de civilisations et participation du publics dans le théâtre maghrébin contemporain”, L1969: 195-196). O aquella otra sostenida por Abul Naga, el cual señala que muchos autores, entre los que destaca a Tawfik al Hakim, estiman que la ausencia de un teatro se ha debido a circunstancias histórico-estéticas: las continuas peregrinaciones de los nómadas, las razias y las guerras intestinas, siendo esto lo que ha generado un clima desfavorable para el nacimiento del teatro. En cambio, afirma este estudioso:

Plusieurs orientalistes ont expliqué par des raisons d'ordre religieux l'inexistence d'un théâtre dans la civilisation arabe: l'islam n'aurait pas toléré qu'on rivalisât avec Dieu, seul façonnier des images; les musulmans auraient méprisé le théâtre grec, inspiré par le polythéisme et élevant le héros au rang de Dieu. Mais cette thèse est infirmée par le fait que les Arabes ont toléré et même aimé karagöz et le *ta'ziyah* (Abul Naga, L1980: 481)¹⁰

Con estas afirmaciones, Abul Naga demuestra que la hipótesis de la incompatibilidad entre el islam y el teatro es incierta hasta cierto punto, lo que nos lleva a pensar que se trataba de una cuestión de índole histórica inherente a la unificación social bajo el estandarte islamista –entendiendo el término como proceso de islamización del

¹⁰ El autor se refiere al género *taâzia*, primer tipo de manifestaciones próximas al teatro rememoradoras del Misterio de la Pasión, que como explica Landau (L1965: 20) constituyen representaciones dramáticas de carácter trágico en la literatura árabe medieval siendo al parecer la únicas de este género hasta los tiempos modernos. *Taâzia*, que en castellano significa dar el pésame, consistía en una obra ritual iraní que se representaba y representa en los primeros días del mes musulmán *Muharram* (año nuevo en el calendario musulmán) y que conmemora la masacre de Hassan y Hussein y los demás miembros de la familia de Ali, por los miembros de la nueva familia reinante. Fue una de las causas que llevó a la separación política y religiosa en la comunidad musulmana y cuyas huellas, explica Landau refiriéndose a los sunitas y chiitas, son hasta el momento visibles (véase Landau, L1965: 18-19).

pueblo bajo leyes que promulga la tradición— pero no islámico. Una de las razones que nos lleva a tal convicción, es que hay que diferenciar entre lo que reflejan las Escrituras y lo que dictamina la tradición que las interpreta. Por lo tanto, pensamos que en la cuestión de religión y teatro interviene la ideología y los intereses sociopolíticos, entre los cuales figuraba el marginar y acabar con las lenguas, costumbres y creencias locales, así como el rechazo de hábitos y literaturas (tales como los textos preislámicos u otros provenientes de Occidente) que pongan en peligro la unificación bajo una identidad precisa que es la “nación”, fenómeno que entendemos bajo lo que Even Zohar (L1994) denomina “cohesión socio-cultural”¹¹ para la construcción de una nación islámica con costumbres y lengua comunes como dicta lo hegemónico. Para justificar los verdaderos objetivos, el árabe se acoge a un texto, que es la interpretación del Corán pero no el mismo. En el *Hadith* o enseñanzas del Profeta Muhamad, no aparece la palabra teatro, ni pantomima, ni espectáculo; sino discreción, la noción de *al-satr*, que comprende significaciones como taparse, cubrirse, disimular, para proteger la integridad simbólica y social de la persona. Tanto el hombre como la mujer deben evitar la ostentación y la exageración (en la actitud, en los gestos, en la vestimenta o el maquillaje), la burla, el disfraz, la crítica o el quejarse de algo, la reproducción de la imagen del hombre en estatuas, en la pintura, o el atribuir a Dios una imagen, el hacerse pasar por otra persona o adoptar la personalidad de otro, lo obsceno, o el pregonar intimidades e inquietudes, etc. Y nos preguntamos, ¿acaso no son elementos que se hallan presentes en teatro y de ahí la prohibición del mismo?

Prueba de ello es el hecho, como sostiene Abul Naga entre otros muchos autores, de que contrariamente a dicho discurso que impuso la estructura dominante durante el proceso de islamización, el pueblo ha mantenido expresiones bajo forma de espectáculo. Estas le han servido para manifestar inquietudes individuales o colectivas pese a que como explica Cherif Khaznadar (L1969: 39-80), el islam ha eliminado las ceremonias rituales y, eliminando el rito gestual y figurado, desarrolló el rito oral. Con la aparición del islam, numerosas manifestaciones de carácter demostrativo fueron

¹¹ Este término lo adopta Even Zohar para explicar la función de la literatura en la conformación de las naciones de Europa, y que viene significar, según este teórico, un estado en el que existe un sentimiento ampliamente extendido de solidaridad, de sentirse estrechamente unidos, entre un grupo de personas; estado que, por consiguiente, no necesita una conducta impuesta por la simple fuerza física (véase Even Zohar, L1994: 360).

“interiorizadas”. Las procesiones, los combates y mascaradas, por ejemplo, que acompañaban las fiestas de lluvia, se transformaron en plegarias. No obstante por muy potente que haya sido la imposición de esta religión sobre el individuo árabe –añade este estudioso–, el islam no ha logrado acabar con todas las prácticas relacionadas con los antiguos cultos. Duvignaud, –al referirse a estas expresiones, sobre todo aquellas de carácter místico celebradas en las *zawiyas* y lugares de culto– las define en tanto que “manifestaciones teatrales, espontáneas o semi-espontáneas, codificadas o programadas, que responden a una tendencia deliberada del islam magrebí: aquella de representar, si no la fe, al menos la práctica mística y mágica de la religión” (L1969: 196).

Por consiguiente, estas formas a las que hace referencia el autor, entre otras de carácter más pagano como el *karaköz*, o aquellas otras que surgen en la época de la *jahilia* (época preislámica), constituyen un legado basado en la tradición oral mantenido vigente hasta hoy. Pero en su esencia, dichas formas, como se explicita arriba, son celebraciones y ritos, “expresiones dramáticas” como las denomina Khaznadar, pero no teatro, ya que a nuestro juicio existen diferencias y divergencias sustanciales entre las formas de teatralidad tradicional y el hecho teatral. Aunque en esto ya nos detendremos más abajo, de momento y como conclusión de este apartado, precisamos que ya sea por la tradición, el clima o el carácter del individuo, el teatro árabe como arte organizado y diferenciado, se da a finales del siglo XIX, cuando dramaturgos y directores de escena libaneses, sirios y egipcios implantan una práctica teatral que imita el modelo occidental tanto en la elaboración del texto dramático como en la forma de consumo y de representación, donde interviene un factor determinante para la construcción de un teatro.

Es en este período en el que se inicia un largo proceso de adopción del teatro en sus dos aspectos: el literario y el espectacular. Bereksi en “Les dérisions dans les œuvres de Molière au service du théâtre francophone” (W2010), afirma que el artista árabe ante la inexistencia o indisponibilidad de una literatura dramática, se orienta hacia una intensa labor de “trasposición” de los textos europeos buscando la manera de apropiarse del texto inyectándole una diferencia propia del árabe. Según esta autora, consistió en una labor de traducción literal del repertorio clásico europeo con la peculiaridad de que los elementos introducidos conllevaban rasgos de la idiosincrasia

árabe como puede ser el vestuario, los nombres de los personajes y la lengua, propiamente árabes, siendo esta una práctica no ajena al mundo occidental, como sostiene Duvignaud:

Les auteurs du XVI^e et XVII^e siècle européen pratiquait couramment cette “contamination” des œuvres étrangères ou antiques, comme Sénèque, le dramaturge, l’avait fait à Rome avec les œuvres grecques. Il faut dire que sans ce contact et sans cet effort de recréation à partir d’une dramaturgie antérieure, il serait impossible de concevoir l’invention du théâtre. C’est au milieu de cette fréquentation et de ces adaptations que se cristallise le désir de créer (L1969: 205).

A partir de la primera década del siglo XX, coincidiendo con las circunstancias histórico-sociales producidas en Egipto –país de acogida para los artistas de Siria y El Líbano–, los directores de escena y dramaturgos son conscientes de dotar al teatro de un “lenguaje” que le es propio (al respecto véase *supra* J. Berque), una necesidad ideológica y un pilar fundamental sobre el cual se construiría el texto teatral árabe contemporáneo. Tarea que Abul Naga en “Le théâtre dans le monde Arabe”, califica de compleja, aunque hoy por hoy –apunta este estudioso refiriéndose a los años 60– podemos afirmar que existe un teatro árabe con personalidad propia:

Au départ, les auteurs essaient d’acclimater ce genre nouveau en y incorporant les arts traditionnels et en s’inspirant de la *maqāma*. Ces apports, tant populaires que littéraires, le poids du passé engagèrent le théâtre dans une voie qui ne fut pas toujours la meilleure. Les auteurs ne sont pas parvenus d’emblée à fondre dans le même creuset les divers apports arabes et occidentaux. Ce n’est qu’après un siècle environ que les divers emprunts ont fusionné dans un ensemble original. On peut alors parler d’un théâtre arabe qui a sa personnalité propre (Abul Naga, L1980: 481).

1.2. Hipótesis sobre la aparición del teatro en el Magreb

Como mencionamos en la introducción de este epígrafe, existe diversidad de opiniones acerca de la aparición del teatro en el Magreb, que divide al crítico y hombre de teatro y que englobamos bajo dos visiones. Por una parte la de los que sostienen la tesis de que la práctica teatral existe mucho antes de la llegada de la cultura occidental a los territorios árabes –con las particularidades correspondientes al

norte de África—. Y por otra parte la de aquellos que con una visión más eurocen-trista afirman que todo lo que se conoce como teatro se da en relación con Occidente como importador de este género literario y espectacular.

Ante estas dos mencionadas vertientes histórico-críticas y partiendo del conocimiento de la existencia en el Magreb de unas prácticas remotas persistentes en la actualidad como arte popular de tradición oral, e incluso de hechos más recientes transmitidos oralmente, se infieren conclusiones no demostradas. Así, tal como subraya Cheniki al referirse a las primeras obras de teatro argelinas, muchos de los argumentos acerca de la aparición de este arte en Argelia quedan como hipótesis no comprobadas:

Tous les travaux universitaires et articles de presse considèrent que les premières pièces ont vu le jour vers les années vingt après la tournée égyptienne de Georges Abyad en 1921, groupe qui présenta à l'époque deux drames historiques en arabe classique, *Salah Eddinne el Ayoubi*, une libre adaptation du *Talisman* de Walter Scott et *Thôratou el arab*, inspirée de *Dernier des Abencérages* de Chateaubriand. Ce qui ne fut nullement le cas d'autant plus que les premières troupes égyptiennes séjournèrent en Algérie en 1907-1908 [...] la date de 1921 est donc sérieusement remise en cause. D'ailleurs, un témoin de l'activité théâtrale en Algérie, Mahonia Stambouli, avance lui, 1910 comme année de naissance des premières pièces algériennes [...] De nombreux chercheurs qui ne semble pas avoir entrepris un sérieux travail d'enquête et de terrain optent pour les années vingt comme les premiers moments du théâtre dans notre pays (Cheniki, T1993:8).

Si nos acogemos a la teoría de que el teatro fue difundido en el norte de África por la emigración de las compañías árabes provenientes de Egipto –dato que consideramos objetivo puesto que las fechas de aparición de los grupos teatrales magrebíes comienzan casi en paralelo en unos países y en otros y con la llegada de estas compañías de teatro a esta zona–, nos vemos en la necesidad de encajar el hecho de que la construcción de los edificios destinados a representaciones teatrales se ha dado en fechas anteriores. Entonces este dato de las compañías egipcias, significa la divulgación de un teatro en lengua árabe que da lugar al inicio de una práctica teatral local propiamente dicha. Este hecho representa un cambio cualitativo con respecto a las representaciones y manifestaciones que se venían dando en los teatros, debido, como pudimos comprobar, a que eran llevadas a cabo por compañías europeas que

representaban piezas para una parte de la población bien definida, en su mayoría colonos. En *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*, Landau, sostiene que:

Les tournées égyptiennes dans les autres pays de langue arabe devaient leur succès au fait que le théâtre y était en état d'infériorité. [...] En Afrique du Nord, le théâtre est un peu plus florissant qu'ailleurs ; mais il est loin d'atteindre le niveau du théâtre égyptien: la masse y est trop primitive, le sentiment religieux trop fort; on se soucie peu de théâtre. Quant à la population des villes, elle est si imprégnée de culture française qu'elle préfère les spectacles français (L1965: 92).

Con estas palabras el autor destaca en su explicación que el teatro “estaba en estado de inferioridad en comparación con Egipto”. Esto da a entender que efectivamente existía una práctica teatral antes de la llegada de los grupos egipcios, y a su vez explica que hubo una influencia anterior de grupos europeos sobre las primeras iniciativas de grupos autóctonos. En el mismo juicio se basa el director de escena marroquí A. Ouzry, quien tomando como referencia a Marruecos sostiene que la práctica teatral empieza a darse a partir del colonialismo. De ahí que éste considere que como arte diferenciado y “arte efímero donde una acción es interpretada por actores y artistas en un lugar determinado para un público [...] el teatro en tanto que expresión artística específica y en tanto que género literario, tardará mucho en aparecer” (L1997: 15). La misma idea comparte Fadhel Jaïbi, el cual al hablar del teatro en Túnez dice que vio sus días con la llegada de los grupos extranjeros, hecho anterior a las giras de expansión de los grupos provenientes de Egipto, como podemos ver en la cita siguiente:

El término tradición es un poco excesivo, porque el teatro árabe apenas tiene 100 años de existencia, y si hubo una tradición siempre fue en el sentido occidental [...] Hasta la Segunda Guerra, el teatro tunecino seguía las tradiciones de grandes textos del teatro universal, no había escuela de dirección o actuación y había pocas salas. Con la lucha por la independencia comenzó a darse un teatro de lucha, de resistencia (Cruz, W2003).

La conclusión, a la que también llega A. Ouzry, de que el teatro es un fenómeno reciente aún en vías de estudio y evolución, no es compartida en cambio por otros directores de escena y estudiosos marroquíes como Taieb Saddiki (A1996: 18), Mohamed Kaghat (L1986) o Hassan Mniai (L2001). Estos sostienen que las formas

denominadas pre-teatrales constituyen un verdadero legado en forma de espectáculo, por lo tanto la existencia del teatro en el Magreb es anterior al proceso colonial.

Pensamos que esta diversidad de juicios se debe a la concepción que se tiene del arte teatral y su definición. De ahí que nos parece pertinente la postura del que fue uno de los artífices de la escena argelina, Abdelkader Alloula (A1996: 45)¹², el cual y coincidiendo con Cheniki (T1993 y L2002), apunta que la interpretación teatral de expresión árabe y de disposición aristotélica aparece en Argelia en los años veinte. Según éste, fue a raíz de la llegada desde Egipto de George Abyad a Argel, la cual impactó al público argelino y contribuyó al lanzamiento de las primeras iniciativas en la actividad teatral. Alloula establece como relevante la diferencia entre teatro de concepción aristotélica –una definición más precisa del teatro en cuanto arte diferenciado– y aquellas formas populares consistentes a su vez en la fusión con otras provenientes de otros países y difundidas por viajeros en plazas y mercados.

Nuestro punto de vista es que si bien los artistas egipcios sirvieron un modelo de teatro a seguir, el cual y a su vez, también se basaba en el teatro de forma aristotélica de influencia europea (como explicaremos más abajo), hay que suscribir no obstante la idea de que estas compañías egipcias repercuten en la difusión del arte teatral tal como es entendido universalmente, incorporando una aportación propia del carácter árabe. De todos modos, tanto unos estudiosos como otros, dejan constancia de que existe una tradición popular que podemos considerar pre-teatral, y otra introducida más recientemente que es la de la forma aristotélica en la que se basan tanto europeos como árabes. Ambas bases influyeron considerablemente en lo que hoy se da a conocer como teatro marroquí, argelino y tunecino, realidad que nosotros englobamos bajo el término magrebí, al ser éste definido bajo unos rasgos diferenciadores y universales: un producto híbrido en formas, culturas y lenguajes propios de una zona pluricultural y plurilingüística como es el Magreb.

1.3. Especificidades del teatro magrebí

Aunque la delimitación de un teatro árabe es problemática, ya se ha dicho en páginas atrás que se mantienen dos posturas fundamentales: la de los que sostienen la

¹² Alloula, cuyo nombre verdadero es Sellali Ali, es el autor del primer texto en árabe dialectal en Argelia (véase Cheniki, L2002: 60).

idea de sus orígenes inmemoriales y la de los que afirman su origen europeo. La posición de compromiso entre ellas que nosotros mantenemos conlleva integrar en la caracterización del teatro árabe formas pre-teatrales presentes ya en la cultura árabe cuando se dio el proceso de adopción del teatro europeo. Formas pre-teatrales afines a las de la cultura árabe, y otras más identificables con las culturas bereberes, son las que aportaría el teatro magrebí. Tanto los elementos tradicionales de las culturas del Atlas como los que responden a avatares propios de las sociedades norteafricanas contemporáneas, serán un componente decisivo para la identificación de un teatro magrebí. Por consiguiente, hemos de considerar las tres fuentes que influyeron en la aparición y consolidación de este teatro tanto a nivel dramático como escénico: la occidental, la árabe y la de las formas pre-teatrales.

1.3.1. La presencia europea

La europea se caracteriza por ser una presencia física. Es decir, que interviene en un doble sentido material. Por una parte la visita de compañías de teatro que supuso para los actores locales el inicio del proceso de aprendizaje de la técnica teatral, dando como resultado la aparición de una importante producción teatral fruto de adaptaciones y traducciones de clásicos¹³ que ha visto la luz en el Magreb desde los años 20 hasta los 60¹⁴. Y por otra parte la construcción de edificios teatrales.

El teatro europeo se practicó entre los grupos de colonos, y para ello construyeron edificios teatrales, pero algunos de los autóctonos con mayores inquietudes culturales y políticas se dieron cuenta del papel del teatro en la construcción de la identidad cultural y política. En la medida en que, siguiendo el modelo europeo, una nación necesita de una literatura y un teatro. Cuando esto sucede, cuando lo que se persigue es unificar los grupos sociales, la “literatura” es un factor omnipresente para la cohesión socio-cultural, aunque esto, explica Even Zohar (L1994:360), “no significa que haya

¹³ La técnica de la traducción y la adaptación en el mundo árabe se ha dado desde tiempos remotos y como inicio de la tradición literaria escrita. A modo de ejemplo citamos los textos procedentes del Antiguo Oriente como son *Las mil y una noches* y *Kalila y Dimna*. Otro ejemplo lo hallamos en la forma teatral de sombras que abordaremos más abajo. Hemos de considerar que son traducciones y adaptaciones en su mayoría libres, ya que se improvisaba y se iban añadiendo elementos culturales propios de la idiosincrasia árabe.

¹⁴ A partir de los 60, período en que se consolida un teatro propiamente magrebí con fines artísticos y de otra envergadura, el hombre de teatro ya no se contenta con imitar a los clásicos y emprende una labor basada en la experimentación de nuevas formas y lenguajes. Este, retoma aquellos elementos propios de su cultura bajo las premisas de directores y autores occidentales como J. Grotowski, B. Brecht, C. Stanislavsky, A. Artaud, S. Beckett, E. Ionesco o L. Pirandello, entre otros.

sido un factor exclusivo o el más importante, pero quizá sí el más duradero, y probablemente el que más a menudo se combinó con otros (por ejemplo, acompañando ciertos rituales o actuaciones físicas, como construir edificios, o interpretar música y danza)”.

En Marruecos los primeros recintos teatrales que se construyeron son el Teatro Cervantes de Tánger, en 1913, y el Teatro Municipal de Casablanca, en 1920. Ambos constituyen un incentivo para la producción local pese a las dificultades y limitaciones para el marroquí en tanto que espectador y creador. Ejemplo de ello es que la representación en 1920 en el Cervantes de la primera obra de creación marroquí, *Ahl al Kahf (La Gente de la Caverna)*¹⁵ escrita en el mismo año por Abazakour¹⁶, trajo graves consecuencias para el autor y el grupo, como explica Ouzry:

La representación de esta primera obra marroquí, cuyo tema estaría relacionado con la actualidad política y la situación del país bajo la dominación colonial, provocó la ira de las autoridades coloniales quienes arrestaron al autor y decretaron la disolución del grupo en el mismo día del estreno (L1997: 27).

La representación de esta obra es un dato que según A. Smihi (L1986) o A. Ouzry (L1997), marca un inicio para el teatro de creación marroquí, así como la actividad llevada a cabo en esta ciudad por el grupo de la Asociación “El Hilal”, cuyos miembros fueron entrevistados por Smihi para la elaboración de su libro. No obstante, estudiosos como Mniai o Kaghat entre otros, contemplan en su tesis la anticipación de la zona francesa, afirmando que se debió a la iniciativa de los alumnos del Liceo Moulay Driss y los estudiantes de la Universidad Karaouine, con la obra *Intissar al Baraâ (La victoria de la inocencia)*, escrita en 1923 por M. Bencheikh, miembro del grupo “Jouk al fassi”.

En Argelia la construcción en 1853 de l’Opéra d’Alger, conocida hoy por Théâtre National d’Alger (TNA), así como un gran patrimonio de recintos en muchas de las regiones, han sido de gran importancia para el desarrollo del teatro en este país. Después de la Independencia, el artista argelino vuelve a tomar posesión de este

¹⁵ Bajo el mismo título se conoce la primera obra del célebre dramaturgo egipcio Tawfik al Hakim, escrita en 1927, cuyo título traducido al francés es *La Caverne des Songes* (véase *Les sources françaises du théâtre égyptien*, Abul Naga, 1972).

¹⁶ Abazakour era *fakih* pero también se dedicaba a escribir textos dramáticos, por lo que es considerado como uno de los precursores de la dramaturgia marroquí. Este, para escribir *Ahl al Kahf*, se inspiró en la *Sura* de la Caverna en el Corán. Según la tesis de algunos estudiosos como A. Smihi, si los primeros textos dramáticos fueron producto de los *fakihes* o *ulama*, era porque estos dominaban la gramática y el arte de la escritura.

patrimonio así como del material técnico que habían dejado los franceses en los distintos recintos.

Por otro lado en Túnez, la presencia de Francia e Italia ha sido primordial para la construcción de recintos teatrales teniendo en cuenta el rico patrimonio ya existente desde el siglo X a. d. C. Es el país magrebí que cuenta con más infraestructura en cuanto a recintos teatrales se refiere. Aún así, hemos de hacer constar que el teatro considerado de identidad tunecina aparece de forma tardía en comparación con Marruecos y Argelia, como ya explicaremos más adelante en el segundo epígrafe.

1.3.2. La presencia árabe

La presencia árabe en la segunda década del siglo XX en el Magreb constituye una experiencia fructífera debido a que la lengua y los demás aspectos culturales de los espectáculos respondían a unos códigos cercanos al magrebí. Al ser un teatro en lengua árabe, aspecto de gran importancia para la circulación de los espectáculos, tanto el público como los actores se hallaban más identificados.

Los grupos árabes ejercieron una gran influencia para la creación de grupos locales y la formación de actores. Esta actividad también la venía ejerciendo la Administración francesa en muchas de las capitales en Marruecos, Argelia y Túnez, haciendo consolidar un arte teatral orientado por unos criterios no políticos (promoviendo la despolitización¹⁷ del arte) en una sociedad que según Landau, se hallaba lejos del auge cultural, literario y teatral de que disfrutaba Egipto durante el período de entre guerras. La emancipación política después de la revolución en 1919 (*Nahda*) en Egipto, contribuyó al nacimiento de una literatura dramática original, aspecto que influye considerablemente en el surgimiento de una actividad teatral nacional en el resto de los países árabes.

Por otra parte, El Cairo y Alejandría eran ciudades de acogida para el estudiante árabe y magrebí, que después de haberse empapado de esta corriente cultural y artística que encarna el espíritu nacional en Egipto, volvía a sus respectivos países con una ideología sedienta en nacionalismo y afán de lucha contra la política colonial. El teatro

¹⁷ Término que empleamos para explicar el intento de desprever al teatro de todo mensaje en contra de la acción colonizadora. Desposeerlo de todo compromiso social e ideología política y filosófica.

era una vía directa y rápida de informar y sensibilizar a una población en su mayoría analfabeta y sin grandes posibilidades materiales. Una lucha que se dio de manera distinta tanto en Argelia como en Marruecos y Túnez pero con un mismo objetivo: la liberación de sus respectivos países. Para ello, las iniciativas panfletarias en pro de la liberación constituían un arsenal temático en teatro como medio de divulgación que influye como estética en obras de creación propia. En estas se debatían intereses nacionales pero respondían a un proceso de elaboración a la manera occidental: diálogos, acotaciones, construcción del personaje y concepción escenográfica sobre un escenario a la italiana. Como explica Cheniki en “Les mille et une nuits, la culture populaire et le théâtre arabe” (L2004: 103-126), la adopción del modelo occidental no excluye los elementos sacados de la literatura árabe y la cultura oral, en la cual incluimos aquellas aportaciones del imaginario femenino. Por lo tanto, podemos afirmar que el constructo del texto teatral magrebí es el resultado de un proceso de simbiosis, un producto híbrido de temáticas nacionales y técnica occidental que Landau identifica como “teatro árabe europeizado” (L1965: 57).

Pues bien, aquel teatro magrebí que estaba por aparecer adoptó la antedicha fórmula tanto en adaptaciones de clásicos extranjeros como en textos de creación propia. Los elementos diferenciadores que hacían que no fueran copias exactas eran la reinención de unos personajes que hablaban en su propia lengua, es decir en los diferentes dialectos y el árabe clásico como lengua común, y también la presentación de situaciones que recreaban una problemática igualmente magrebí.

1.3.3. Las formas pre-teatrales

Lo ritual tradicional es relevante para la historia del teatro árabe si tenemos en cuenta que tal influencia no se presenta al modo de la tragedia griega, sino más bien inspirada en creencias propias de la cultura arabo-musulmana en la cual toda celebración o manifestación va fuertemente ligada a un acto de sacrificio. Para el musulmán no es concebible la dualidad abstracta vida/muerte. La vida-sangre (la sangre como elemento purificador) y la muerte-vida se fusionan mediante la sangre del nacimiento y el sacrificio, lo cual garantiza la continuidad del ser humano en el sentido de que da para recibir en la otra vida. Esta es también una característica de la cultura cristiana, razón por la cual para el cristianismo no existe la tragedia propiamente

dicha, es decir, la tragedia como muerte irrevocable, realización de un *fatum*. Para el cristianismo la muerte conlleva regeneración, y la muerte y resurrección de Cristo, precisamente, es la prueba de que es así.

Si en el Magreb no ha existido una tradición teatral bajo forma escrita, el pueblo siempre ha conservado prácticas en forma de espectáculo. Son representaciones que unen al individuo con su entorno y que justifican, según Duvignaud, la práctica de un teatro en el sentido “estricto de la palabra”.

Nous avons peut-être une image de jeu d'influences complexes et des transformations multiples qui, dans tout le Maghreb, propose une théâtralisation de l'existence, même si ces formes ne se traduisent pas par l'élaboration d'un texte écrit. Bien au contraire, il s'agit de figures libres de représentation, d'interprétation indépendantes qu'on aurait tort de dire exclusivement “populaires”, puisqu'on les retrouve aussi bien sur une place que dans les palais *fassi* ou les grands maisons des *baldi* tunisois, mais qui parlent immédiatement au spectateur parce qu'elles sont des improvisations dans lesquelles s'allient le geste et la parole (L1969: 198).

Son manifestaciones codificadas bajo forma de ritos, ceremonias en los santuarios o las *zawyas*, pero también otro tipo de espectáculos que corresponden a síntesis magrebíes de formas provenientes de países orientales, formas retomadas de manera original y en los dialectos locales, que tienen su origen en las prácticas populares provenientes de Turquía, Persia, Siria y la India. Por ejemplo, el *hikaya*, la *maqama* y el *meddah* turco, este en su doble aspecto de *mukallit* (imitador) y *hakawati* (cuentista) –de las cuales se derivan otras más populares en el Magreb como es el *halqa* o el *gouwal*–, fueron importadas por los turcos al Norte de África y subsistieron hasta la Primera Guerra Mundial. Igualmente el denominado arte de *karagöz* o teatro de sombras, fue una de las prácticas tradicionales que influyeron considerablemente en la zona norteafricana y que constituyen un teatro específico y primario. De hecho, de ahí se deriva la farsa popular, afín a lo que en el Mediterráneo norte era la comedia del arte¹⁸.

¹⁸ Género que según Landau, tuvo como una de las influencias el teatro de sombras turco que avanzó hacia el norte de África y Sicilia en el Siglo XVII. Aunque Michel Corvin en su *Diccionario del teatro* sostiene que en el Siglo XVI ya se practicaba este tipo de comedia popular. El nombre de comedia del arte se le dio más tarde, cuando los preceptistas y artistas como Goldoni, entendieron que su valor dependía de que estuviera sometida a las reglas del arte (véase Michel Corvin, L1998: 201-205).

Estas manifestaciones fusionadas o en estado puro, constituyen para muchos artistas y creadores una tradición teatral practicada por el pueblo anteriormente a la llegada de Europa. Son herencias que ofrece la cultura tradicional en las que se ampara el artista árabe posiblemente para alejarse de la noción del teatro tal como se entiende en Occidente o como diría Mniai (L2001: 32) “porque es un teatro puro que nos proporciona nuestra manera de ver la arquitectura teatral y que nos ayuda a inventar el drama”. La característica fundamental de este tipo de manifestaciones consistía en conjugar costumbres, ideología y arte, bajo el juego y la complicidad de actores y público. Con la utilización de diversos lenguajes escénicos y la combinación de los mismos, se garantizaba la diversión y una forma de comunicarse con el público. Su estructura escénica se mantenía a partir de una básica regla del juego, un espacio delimitado por el uso de una alfombra cuando se trataba del género *bsat*¹⁹, así como en el *halqa*²⁰, o por una línea imaginaria en *sultan etalaba*²¹, *indiazen*²².

Pues bien, teniendo en cuenta estos argumentos acerca de lo que se entiende por “un legado primitivo del teatro”, nos planteamos la pregunta siguiente: ¿por qué no se incluyen dentro de este repertorio aquellas manifestaciones que podemos denominar de expresión femenina?

Bajo nuestro punto de vista, si las formas populares constituyen un legado tradicional de teatro, tal como venimos diciendo a lo largo de este apartado, entonces, aquellas manifestaciones llevadas a cabo por mujeres también entrarían a formar parte de este legado popular.

1.3.4.1. Tradición y teatralidad en la expresión femenina en el Magreb

Dentro de lo que se considera manifestaciones pre-teatrales, incluimos también un repertorio femenino: ceremonias y ritos practicados dentro de las casas o en los *maussems* (romerías) y representaciones de escenas costumbristas, así como parodias

¹⁹ *Bsat* o alfombra, por el uso que se hace de este objeto para la escenificación. Tuvo su origen en la era del sultán Mohamed ibn Abdellah, en 1757, con la finalidad de orientar al pueblo. Un amplio repertorio de sketches en los cuales los *mubasitín* o bufones divertían o denunciaban ciertas injusticias.

²⁰ *Halqa*: teatro popular presentado por actores especializados en el arte cuentístico, la mímica y los juegos malabares, que se reunían en plazas y zocos.

²¹ *Sultan etalaba*: Práctica que la dio a conocer el grupo de estudiantes de la Universidad al Karaouien en Fez, entre los cuales uno tiene que hacer de rey durante una semana. Se organizaba con el fin de expresar al verdadero rey algunas quejas y necesidades del pueblo.

²² *Indiazen*: grupos beréberes provenientes de las laderas del Medio Atlas o del Souss. Deambulaban por las ciudades al igual que los bufones o trovadores en Europa en la Edad Media.

del hombre y de los actos de poder que ejercía sobre las mismas. Estas prácticas constituían un modo de expresión a lo femenino que variaba según el contexto social al que pertenecían las mujeres y que distinguimos en dos tipos:

1- Las mujeres pertenecientes a familias favorecidas que recibían instrucción en las escuelas privadas o en sus casas, tenían un dominio de la escritura y podían recitar poemas. Además, tenían conocimientos en la poesía tanto en árabe clásico como en dialecto culto, y también en el canto y la música mediante dos géneros (practicados también por el hombre): *tarab andalusi* o *melhoun*. Pero independientemente de esta preparación en las artes, que en la mayoría de las veces le era asignada como obligación para distraer y divertir al esposo (o amante en caso de ser esclava y concubina), éstas organizaban sesiones en las que mostraban sus cualidades de actrices dramatizando escenas costumbristas con las que parodiaban la realidad. Dicha práctica es rescatada en el espectáculo *Mulat esser* de la dramaturga marroquí Fatima Chebchoub.

2- En cuanto a las mujeres de un nivel social inferior, estas también gozaban de sus veladas en la intimidad. Su creatividad era espontánea, no tenían modelos de imitación ni contacto con el mundo intelectual o artístico. Inspirándose en su vida diaria creaban escenas teatralizadas en las que se satirizaba generalmente a personas de su entorno, especialmente al padre, al marido, al *cheikh* o el *caid* (ambos son la autoridad en las kábilas o aldeas).

Para la mujer del ámbito rural, la siembra, la siega, el lavar en los ríos, etc., representaban ocasiones y daban lugar a formas de manifestarse fuera del hogar. Se aprovechaba el sonido que provocaba la ropa al frotarla, como música de fondo para improvisar canciones o diálogos dramatizados que mantenían durante horas y mediante los cuales expresaban sus inquietudes y las penurias del día a día. Las quejas del marido, sus ausencias e infidelidades, el hijo perdido, la suegra maligna, constituían el repertorio temático de éstas. Una diversidad de temas tratados a diferentes voces y en diversos lenguajes. Se trata de una forma de expresión desde su propia óptica y cuyo tema central giraba en torno a la experiencia vivida, que encaja dentro de lo que Bettetini explica como “lenguaje mimético de la realidad, como representación-reproducción de actitudes, comportamientos, acciones y situaciones de la vida cotidiana” (L1977: 84).

La representación estaba ligada a cualquier etapa de la vida: nacimiento, circunción del hijo varón, puesta de blanco de las niñas, el matrimonio y los funerales. Todo bajo una puesta en escena que se ha ido transmitiendo de una generación a otra en forma de ritual y que desde el punto de vista de la semiótica, se puede considerar que es la base del teatro por tratarse de una conducta sígnica, donde intervienen unos personajes en un espacio y un tiempo.

Una división entre la conducta práctica y la sígnica, la esfera de esta última es la fiesta, el juego, las celebraciones sociales y religiosas. El empleo de especiales vestidos, movimientos, cambios en el tipo y el carácter, cantos, y una rigurosa consecutividad de los gestos y de las acciones, conducen al surgimiento del ritual (Lotman, A1987: 54-55).

La práctica de estas actividades incluía elementos propios del espectáculo, tales como el reparto de roles y la interpretación de un personaje para el que se usaba el disfraz, como sistema codificado bajo unos mismos esquemas estructurales y gestuales tanto en un país como en otro. Es decir, pese a que estamos tratando tres países distintos, es preciso entender que estas prácticas se dan tanto en Argelia como en Túnez y Marruecos. El único rasgo diferenciador no se da a nivel de forma y contenido sino a nivel lingüístico, pues los diferentes dialectos-lenguas varían según la zona incluso dentro de un mismo país. En este caso la frontera lingüística y la cultural no coinciden con la frontera geográfica de un país y otro, sino más bien con zonas aproximadas. Ejemplo de ello son los cantos y bailes del Rif de Marruecos, que mantienen analogías con aquellos practicados en las kábilas del norte de Argelia. Existen más semejanzas lingüísticas y culturales (costumbres mantenidas) entre Alhucema, Nador, Oujda, y las kábilas de Argelia o de Túnez, que entre estas y otras regiones de un mismo país. Otro elemento en común, y siempre refiriéndonos a las lenguas, es que las mujeres que dominaban la lectura y la escritura lo hacían en el mismo sistema lingüístico, el que se mantiene vigente hasta hoy común a todos los países árabes, la lengua clásica llamada también árabe literario, intencionadamente diferenciado de lo que no es literario, y que es por lo tanto sub-lengua, como evidencia M. Benrabah en su libro *Langue et pouvoir en Algérie* (1999).

En suma, podemos decir que las teatralizaciones que resultan de estas prácticas, de las que tenemos constancia de su existencia gracias a la trasmisión oral, forman parte

del vasto sistema de las prácticas pre-teatrales, pese a estar excluidas de los repertorios de los historiadores del teatro. Dicha exclusión es debida según Esma Azzouz, a la pertenencia a un espacio social, entendida en los términos en que esta estudiosa explica tal noción:

La notion d'appartenance à un espace social délimité par les coutumes et les traditions religieuses est un fait important qui renforcera le sentiment de scission très fort entre "elles" et tous les "autres", entre l'espace où elles évoluent et tous les autres qui leur sont interdits (Azzouz, T1998: 11-12).

Esta teoría nos depara una de las claves del porqué la expresión llamémosla femenina, en todas sus facetas artísticas, ya sea en música, pintura, artesanía, teatro, literatura, etc., ha sido y es, motivo de marginación casi "perversa" por parte del hombre. E. Azzouz explícita que la delimitación de ambos espacios representa los límites entre ambas culturas, la femenina y la masculina. No obstante, esta delimitación no se ha dado de manera absoluta puesto que a nuestro modo de ver, los dos mundos han estado permanentemente vinculados. Prueba de ello son estas prácticas pre-teatrales en las cuales se evidencian analogías entre aquellas que se representaban en las plazas y mercados y aquellas otras practicadas por las mujeres en las casas. Esto quiere decir que desde tiempos remotos ha habido un deslizamiento de información, esto es, una comunicación entre la cultura femenina y la masculina. Solo que el hombre ha ido rechazando la existencia de tal comunicación con el fin de perpetrar la clásica limitación entre lo privado y lo público. Estas manifestaciones femeninas, aunque perduraron en "un mundo aparte", son un claro ejemplo de las interrelaciones entre ese mundo de fuera (masculino) y aquel que se mantenía dentro (el femenino), si bien el hombre ha podido manifestarse dentro y fuera, y en cambio las mujeres se han limitado al espacio que les había sido asignado. De esta manera y como veremos con más detenimiento en el segundo capítulo del presente estudio, este rechazo por parte del hombre ha sido una manera de negar la existencia de esta cultura y lenguaje femeninos.

2. LA MUJER Y EL TEATRO EN LOS PAÍSES DEL MAGREB (MARRUECOS, ARGELIA Y TUNEZ)

La condición de la mujer norteafricana en la esfera del arte y en el teatro en particular, ha evolucionado de manera lenta y en función de los cambios socio-políticos y legislativos producidos en las últimas décadas del siglo XX. Su dedicación y profesionalización en el mundo del espectáculo no ha sido tarea fácil debido a los prejuicios de los que hacía prueba tanto el entorno inmediato y familiar así como la sociedad en general. La escena era cosa de hombres y a diferencia de éstos, a las artistas se las discriminaba y se las tachaba de mujeres sin moral por el simple hecho de mostrarse ante un público. Pese a que en la actualidad asistimos a un avance del estatus social de las actrices, autoras y directoras de escena, su inserción en el hecho teatral ha sido el resultado de un largo proceso en el cual estas artistas han demostrado perseverancia, tenacidad y coraje en un territorio dominado por un pensamiento androcentrista incluso dentro de los círculos propiamente teatrales.

2.1. Mujer y teatro en el mundo arabo-musulmán

Son muchas las causas que obligaron a la mujer arabo-musulmana a mantenerse fuera de lo que equivalía a lo estrictamente masculino: el arte en general y el teatro por ser propio de la esfera pública. Las mujeres no tenían derecho a aparecer en escena y tampoco les estaba permitido asistir como espectadoras. “Cette coutume, –no tan extraña para Occidente como explica Landau– qui par certains aspects, rappelle la Grèce antique et le théâtre Elizabethain, avait ses raisons d’être en Orient où la femme arabe est plus ignorante que l’homme qui la méprise” (L1965: 61-62)²³.

Desde una perspectiva distinta a la expresada por este arabista francés, Dina Amin apunta que a finales del siglo XIX y antes de la aparición del teatro de tipo occidental

²³ A nuestro juicio, este argumento de Landau carece de profundidad en lo que respecta al nivel intelectual o creativo de las mujeres en el mundo arabo-musulmán, dado que la relación teatro y mujer no ha dependido del nivel cultural e intelectual de ésta, como hemos podido comprobar en el apartado de arriba (1.3.4.1.), sino del hermetismo de una tradición que no permitía a la mujer acudir a los lugares públicos ni mostrarse en presencia de hombres que no pertenecieran a su núcleo familiar.

en Siria y en Egipto, los grupos que existían por entonces no necesitaban incluir a las mujeres en sus espectáculos:

In the spirit of fantasy and social convenience, men wore women's costumes and placed women's roles. However, with the arrival of more mimetic dramas (mostly borrowed from western theatre) women's participation in the theatrical event became more essential [...] so during the second half of the nineteenth century the need for women who were willing to appear on a public stage increased. Unfortunately, no concomitant need for women play-wrights or directors was felt. The first actresses in the new literary theatre in the Arab world actually came from among the non-Arab, non-Muslim communities (L1999: 26).

En la que había sido la cuna de la cultura y el arte árabes, Siria –que comprendía El Líbano, Palestina-Israel, Jordania y la actual Siria–, las mujeres hacen su aparición en escena aproximadamente a finales del siglo XIX (1870-75), período en que se asiste a una transición para el teatro árabe (al respecto, véase Landau, L1965: 64-70). La traducción y adaptación masiva de los textos europeos y esquemas escénicos importados de Italia, Francia o Inglaterra, repercute de tal modo que algunos hombres de teatro deciden incluirlas en sus espectáculos para interpretar personajes femeninos. En 1875, bajo la petición del cónsul de Francia, las alumnas musulmanas e israelitas de un colegio de Beirut representan una adaptación en lengua árabe de *Andrómaca* (Racine), escrita por el periodista y autor sirio Adib Ishaq. Y a nivel profesional, en *Abu'l Hassan al mughaffal*, obra del que fuera padre del teatro árabe, Marún Naqash, había actrices en el reparto aunque todas de origen hebreo. Dicho dato no es corroborado, puesto que no existe una documentación fiable que se conserve de esta época, de ahí que Cheniki sostenga otra versión. Este dice:

Dans les pièces de Maroun an Naqash, au milieu du dix-neuvième siècle, les rôles féminins étaient interprétés par des hommes. Les femmes n'étaient même pas admises dans le public. Mais la situation a commencé quelque peu à changer, d'autant plus que la *Nahda*, sorte d'imitation de l'espace européen, permettait certaines marges de liberté (W2007b).

Debido a la citada carencia documental, no podemos hablar de la aparición en los escenarios de las primeras actrices en el Machreq hasta 1884, fecha en que, según Landau corroborado por Cheniki y otros estudiosos, el sirio-libanés Sulaiman al-

Quardahi acoge en su Compañía “al-Khayat” a dos actrices de origen hebreo: su esposa Placer y Laila. En 1893, Khalil el Qabbani integra en su grupo a tres artistas libanesas: Biba y Meriem, quienes actúan en *L'emir Mahmoud (El emir Mahmoud)*, y Zineb Fawaz, que lo hacen en *La passion et la fidélité (La pasión y la fidelidad)*. Es a partir de este período cuando empiezan a contratar y a integrar mujeres, apunta Cheniki (W2007b), añadiendo que en esta primera década del siglo XX se asiste a la admisión en las compañías de teatro de un número importante de artistas hebreas y cristianas, tales como Victoria Hobeiqa, Alberta Haddad, Olga Ghanoum, Marie Baghdadi, Lamis, Charlotte Rochdi, Leïla y Loris Qalam y Afifa Amin. No fueron las únicas. En *Deux siècles de théâtre en Tunisie (1741)* (L2008: 252-253), Moncef Charfeddine cita al actor y cantante egipcio Hassen Bennane, que en 1912 acoge en su compañía a su esposa Alya para encarnar personajes femeninos en obras como *Romeo y Julieta* y *Hernani* (adaptaciones de Assim Bey). O Naguib Rihani, que en 1916, cuando funda la compañía teatral que llevaba su mismo nombre, incluye en el reparto a su esposa, la bailarina libanesa Badeâ Masabany.

Iniciativas como las llevadas a cabo por estas pioneras, generalmente cantantes y bailarinas, constituyen una revolución en el plano social y teatral que abre el camino de una larga y no menos ardua trayectoria artística y teatral de la mujer árabe. Al respecto, Dina Amin explica que éstas empezaron a ser admitidas en las distintas compañías pero con la condición de que no fueran musulmanas y que en su interpretación evitaran ser promiscuas o que evocaran temas relacionados con el sexo, como podemos comprobar en la cita siguiente:

Such episodes not only highlight early Arab resistance to the authority of text but also in their way reveal that women were already accepted at this period as a part of the theatre as long as they were neither Arab no Muslim and were treated properly. Their participation in plays was accepted as a necessity, neither a reprehensible act threatening public morality nor a gratuitous one designed to evoke the sexual or the promiscuous (L1999: 26-27).

Según esta estudiosa, la primera mujer de origen musulmán que actúa en un teatro fue Munira al-Mahdiyah, la cual en 1915 se da a conocer como actriz-cantante en “Arabic Comedy Troupe” de Aziz Eid. En 1916 integran la compañía “Naguib Rihani”, Fatima al-Yussuf (conocida por su nombre artístico de Rose al-Yussuf) y Dawlat

Abyad. Esta última, después de debutar en los escenarios de manos de Aziz Eid, logra ser la primera figura femenina en la compañía que George Abyad creó en 1912.

A partir de la Primera Guerra Mundial, y coincidiendo con la apertura y evolución socio-económica, la alfabetización de las masas –especialmente en Egipto, que era el país menos desarrollado en comparación con Siria, Irán o El Líbano– y el florecimiento de la literatura en el mundo árabe, se percibe un cambio en la trayectoria artística de estas precursoras, que empezaron a adquirir más protagonismo y a ser consideradas en su labor interpretativa, como afirma Dina Amin (L1999: 26): “In the first two decades of the twentieth century three major Egyptian theatre companies led the way in giving women leading roles”. El hecho de aparecer en escena, explica Irma Kraft (L1928: 14-15), va a ser para las mujeres en general y las musulmanas en particular, un aspecto más de la campaña en pro de la emancipación de la mujer. Sobre todo las que residían en las grandes ciudades, para las cuales las modas y costumbres occidentales suponían una gran influencia. Una apertura hacia nuevas actitudes y comportamientos sociales que abarcó el teatro y otros géneros como la literatura, el cine, la música, la danza, etc. Las actrices, cantantes y bailarinas que se veían obligadas a ejercer en lugares de baja reputación o clandestinamente, empezaron a gozar de prestigio y a ser consideradas con el estatus de artistas, sobre todo en el cine, aunque en su mayoría eran duramente criticadas tal como se puede entrever en estas palabras de Landau: “un grand nombre des femmes plus jolies que douées furent attirées par la scène dans les années d’après guerre” (L1965: 76).

Pese a que la opinión de este estudioso no es alentadora en lo que concierne a la capacidad interpretativa e intelectual de las artistas, este período supone de alguna manera el apogeo de esta primera generación de actrices que se impone en la escena egipcia en los años veinte. Algunas incluso empiezan a dedicarse a otras facetas además de la interpretación, como por ejemplo Rose el Youssef –esta actriz abandona la “Troupe Ramses” de Youssef Wahbi para dedicarse al periodismo–, Munira el Mehdia –que en 1928 funda su propio grupo de teatro–, Aziza Amir –quien, después de su paso por “Troupe Ramses” o “Tarkiatou attamtil al masrahi”, en 1931 debuta en el cine como actriz de reparto y posteriormente como productora y guionista– y por último, Fatima Ruchdi, una de las artífices del movimiento cultural-teatral en el Norte de África y primera directora de escena en el mundo árabe. “Rushdie –señala Amin

(L1999: 28)– explored the field of directing, which she did most ably et one point, staging an adaptation of *Anna Karenina* and another *The Resurrection* by Tolstoi, thus becoming the first woman director in the Arab World”.



في حفلة تكريم الممثلة المصرية فاطمة رشدي بروض آل حصار بسلا
(Foto de archivo) Homenaje a la actriz y directora de escena Fatima Rochdi,
Jardín al Hessar, Sale (Marruecos, 1930).

Fundadora y directora del grupo de teatro que llevaba su mismo nombre, esta egipcia proveniente de una familia humilde de músicos, fue conocida por el sobrenombre de la “Sarah Bernhardt del Este”. A los 12 años emigra a El Cairo para ejercer de actriz pero no logra debutar hasta los 15 con un pequeño rol masculino. Ese mismo año entra a formar parte de la “Troupe Ramses”. Llevada por su deseo de convertirse en primera actriz de reparto, decide ponerse en manos de Aziz Eid, quien, además de enseñarle a leer y a escribir, se convierte en su mentor y posteriormente su esposo. En 1927 ambos artistas abandonan la “Troupe Ramses” y fundan la “Troupe Fatima Ruchdi”, en el seno de la cual la actriz y ya directora de escena, continuó protagonizando roles masculinos del repertorio de Ahmed Chawki, tales como Hamlet en *Hamlet*, Marco Antonio en *La muerte de Cleopatra* y Kaïs en *Majnoun Leila*. Entre 1928 y 1930 Fatima Ruchdi realiza varias giras en Argelia, Túnez y Marruecos. Su labor en esta zona del Magreb tenía doble objetivo: por una parte, la divulgación del repertorio del mencionado dramaturgo, Ahmed Chawki. Y por otra, la formación teatral de jóvenes actores contribuyendo de este modo a la creación de nuevos grupos teatrales. Además, y como uno de los aspectos a resaltar de su paso por estos tres países, hay que señalar el hecho de que ésta contribuye indirectamente a que un público femenino acudiera por primera vez a los teatros.

2.2. Aparición de la mujer en la escena magrebí

Para la mujer magrebí la situación ha sido más precaria por dos motivos que citamos a continuación: el retraso cultural y social en relación con los países del Machreq (Egipto, El Líbano o Siria) y la aparición tardía de una práctica teatral propiamente dicha.

En el denominado “teatro de resistencia”²⁴ o primera etapa del teatro, que abarcó desde la primera década del siglo XX hasta los 50 en Marruecos y Túnez y los 60 en Argelia, a las mujeres, excepto algunas actrices de origen no musulmán, no les estaba permitido el acceso a los escenarios. En cuanto a los papeles femeninos –en el caso de que estos figuraran en el reparto²⁵–, generalmente eran encarnados por hombres. Una situación de la que era consciente el autor dramático, ya que en su obra el relato se construía en torno a los personajes masculinos en tanto que protagonistas de la historia y eje de la acción. “Même des rôles qui pouvaient apporter une dimension positive au personnage féminin –explique Cheniki (W2007b)– étaient transformés lors de l’adaptation pour y véhiculer un discours peu favorable”. En este sentido podemos decir que los textos servían para poner de relieve un universo femenino visto desde la caricatura y el estereotipo. Es este un aspecto del que nos ocuparemos más detalladamente en otros capítulos; de momento y para no alejarnos de nuestro objetivo en este epígrafe, en los apartados a continuación nos centraremos en la trayectoria de las artistas en estos tres países del Magreb.

2.2.1. Trayectoria teatral de la mujer en Argelia

En Argelia, la situación en la que se mantenía a las mujeres tanto socialmente como en el seno del propio teatro, era poco propicia para que estas manifestaran sus dotes artísticas.

Très peu de personnes de sexe féminin ont consenti à faire du théâtre dans un tel environnement caractérisé par une grande hostilité [...] Cette période était marquée par la présentation de personnages féminins trop méchants et

²⁴ Término que se emplea para definir un período en que el teatro constituía un arma nacionalista en contra del sistema colonial. Según A. Ouzry, es un teatro en la frontera de lo ilegal que “nunca fue autorizado y que, en el mejor de los casos, no fue más que tolerado por las autoridades coloniales [...] Por eso no se benefició de las estructuras particulares y no existió como una actividad cultural y artística, porque sólo constituía una expresión ilícita que buscaba alzarse como forma de resistencia nacionalista” (A1996: 6).

²⁵ Basamos nuestro argumento en documentos inéditos y carteles de época que se conservaron en archivo y que autores como A. Smihi o J. Landau recogen a modo de testimonio en sus obras.

extrêmement rusés. Ce discours reprenait, en fait, la dimension anti-‘féminine’ des *1001 Nuits* et l’idéologie machiste de cette époque [...] Les hommes de théâtre de l’époque ne faisaient que fournir une image très négative de la femme encore non admise dans la société comme être à part entière. Elle est d’ailleurs souvent peu présente dans l’espace de la représentation et incarne trop rarement un rôle principal (Cheniki, W2007b).

No obstante y a pesar de esta discriminación a la que eran sometidas, a partir de los años veinte hubo iniciativas llevadas a cabo por artistas no musulmanas, que por su dedicación a la música o al baile, se integran en los grupos teatrales del momento. A título de ejemplo citamos el nombre de tres pioneras de la escena argelina: B. Amina, que en 1927 debutó en *Aboul Hassan el Mughafel* del dramaturgo argelino Allalou; B. Ghazala, que en el mismo año interpreta Sett el Badour en *Assaiad oua djin (El pescador y el genio)*, de este mismo autor; y la cantante Marie Soussan, esposa del también hombre de teatro Rachid Ksentini. En 1937 sube al escenario en la Opera de Argel la primera musulmana, Aicha Adjouri –conocida por el sobrenombre de Keltoum²⁶– de la mano de Mahieddine Bachetarzi. Durante más de cincuenta años dedicados al teatro, esta actriz de renombre internacional ha colaborado con autores y directores de escena de gran relevancia como El Madani, Rachid Ksentini, Fawzia Ait Hadj o Rouiched. Bajo la dirección de éste último y a la edad de 75 años, esta dama del teatro argelino hizo su última aparición en 1991 en la obra *El bouwaboune (El conserje)*.

La labor emprendida por estas precursoras era duramente criticada por parte de la población, sobre todo por algunas mentes “preclaras” del país que veían a estas artistas objeto de frivolidad y falta de pudor. Estas eran odiadas pero también admiradas e imitadas. Una visión que desvela la contradicción modernidad/tradición en los años posteriores a la Independencia, durante los cuales –explica M. Benrebah (L1999: 55)– Argelia vive el antagonismo de las dos fuerzas intelectuales: afrancesados modernistas por una parte y arabizantes islamizados/traditionalistas por otra.

Los setenta fueron años marcados por cambios en el panorama teatral y literario. Dramaturgos como Youssef Idriss, Saâdedine Wahba, Lotfi Elkholi, Mohamed Driss,

²⁶ En lo referido a esta actriz se han escrito múltiples biografías y textos relacionados con su labor teatral, artística y personal, por ser una figura emblemática de la escena argelina de la primera mitad de siglo XX. En el 2010 y durante la realización de este estudio, Keltoum fallece a la edad de 94 años.

Rachad Rochdi, Abdelkader Alloula y Kateb Yacine, se orientan hacia lo social pero también hacia temáticas que reflejan el universo femenino desde una perspectiva más digna. Una etapa que Cheniki considera fructífera tanto para el teatro como para la ola de actrices que fueron integrándose en los distintos grupos regionales o en el Teatro Nacional de Argel (TNA). Entre estas citamos a Chafia Bouchâa, Fetouma Ousliha, Fatima Belhedj y Biyouna, las cuales –y no sin cierto reparo y conflicto consigo mismas– se enfrentaron al discurso tradicionalista que siempre se mantuvo vigente, ya que el teatro, como diría la dramaturga franco-argelina Fatima Gallaire, constituye “aquel lugar mixto, un poco sospechoso que frecuentan mujeres no recomendables: las actrices” (L1994: 9-10).

Este cambio producido durante los setenta ha repercutido favorablemente en la aparición masiva de mujeres en los escenarios durante las últimas dos décadas de siglo, hecho que coincide con la aparición de las dramaturgas. Exceptuando una obra escrita en los años 60 por Meryem Ben, las argelinas no se dedican a la literatura dramática hasta finales de los años 80. A modo de ejemplo citamos a Zohra Ait Abbas, Hawa Djabali, Assía Djebar y la prolífica Fatima Gallaire. En cuanto a la dirección escénica, destacamos la labor que ejerce Fauzia Ait El hadj desde los años 90.

2.2.2. Trayectoria teatral de la mujer en Marruecos

La presencia de las marroquíes en los escenarios se dio de forma tardía. Aunque en los años 20 y como un hecho insólito para el Marruecos de época, María Ahmed –actriz de origen portugués–, colaboró en varias ocasiones con el grupo de teatro “Jouk al fassi”, bajo la dirección del dramaturgo Mehdi el Minaii²⁷. Es en 1949 cuando por primera vez una actriz musulmana, la tetuaní Rhimo Naciri –conocida artísticamente como Turía Hassan–, sube a un escenario y actúa en público. Según propio testimonio de la actriz en una cadena televisiva²⁸, a raíz de su debut en los escenarios, tanto ella como su hermano fueron expulsados del Instituto Politécnico de Tetuán donde estudiaban enfermería. Por eso inmediatamente después tuvo que cambiar de nombre y así evitar que su estatus de actriz perjudicara la reputación de su familia.

²⁷ Mehdi el Minaii, escritor, dramaturgo y actor. Uno de los precursores de la práctica teatral en Marruecos. Estudioso y gran conocedor de la cultura árabe y francesa, se hizo cargo de la dirección de “Jouk al fassi” durante la etapa de la génesis del teatro en este país (véase A. Smihi, L1986: 273-377).

²⁸ Entrevista a Turía Hassan en el programa televisivo *Nostalgia*, 2M, 29/05/2003, (La traducción es nuestra).

A mediados de los 50 aparece el nombre de otra actriz, Fatima Regragui, que por entonces, y sin atreverse a aparecer delante del público, se dedicó a ejercer en la Radio Nacional (Maison de la Radio et Télévision Marocaine), servicio en el que durante años ejerció un papel importante al hacer llegar el teatro radiofónico a las casas marroquíes. La presencia de T. Hassan y F. Regragui, contribuyó a la aparición de una primera generación de actrices que iniciaron tímidamente su trayectoria en los escenarios. Al respecto, Amina Rachid dice: “por entonces eran los hombres quienes asumían los roles femeninos, ya que estaba realmente mal visto que una mujer subiera a un escenario. Sin embargo, afrontamos esta situación y nos pusimos a actuar”²⁹.

La escolarización de una parte de la población en los años posteriores a la Independencia propició que la mujer tuviera acceso al mundo laboral, lo que permitió que ésta se convirtiera en elemento activo para la “reconstrucción” de un país donde todo estaba por hacer, incluido el teatro. Su participación física e intelectual era una solución inmediata a problemas económicos –sobre todo las que provenían de zonas rurales o de las periferias. Estas se desplazaban a la ciudad para trabajar en casas de colonos o de grandes familias y en fábricas–, pero también un acto de liberación porque suponía romper la barrera entre un espacio privado y otro público. De este modo y en ese mismo entorno, reacio en un principio a aceptar la actividad de la mujer fuera del hogar, empieza a asumirse su integración parcial o total en el espacio público, por lo que esta logra prolongar su área de acción ocupando territorios y ámbitos que no le eran asignados anteriormente.

El trabajo es también una apertura hacia el exterior. La mujer abandona su refugio habitual considerada como *horma* para invertir en espacios más complejos que necesitan nuevos comportamientos, otra manera de relación y una individualización mayor [...] Esta inserción en la vida productiva interviene, seguramente, en la orientación de actitudes y la adhesión de estas a nuevas representaciones sociales (Belarbi, L1997: 80).

En cuanto al ámbito espectacular, un número importante de mujeres como Khadiya Jamal, Latifa Kamel, la mencionada Fatima Regragui, Sofia Sian y Ouafaâ Lahraoui, se incorporan por estas fechas al primer taller de formación del actor y primer grupo de teatro oficial, “Théâtre Marocain”, creado en 1956 en el “Département de la

²⁹ Entrevista a Amina Rachid en el programa televisivo *Soura*, 2M, 04/03/2003, (La traducción es nuestra).

Jeunesse et de Sports”³⁰. En 1959 se inaugura el primer Centro de Arte Dramático para la formación de actores, inaugurado por el “Bureau d’Éducation Populaire”³¹, en el que se integran alumnas que a su vez pertenecían a la Compañía Institucional “Al maâmoura”.

Como podemos constatar, ambas instituciones formaban parte del sistema estatal, una medida para neutralizar el teatro de manera que fuera un medio de diversión sin pretensiones ideológicas y acorde con una estructura y política de gestión heredada de la Administración del Protectorado. Lo que se pretendía, explica Ouzry, era dotar a los jóvenes artistas de “un dominio técnico, de una vocación puramente artística y de una finalidad que se limitaba al entretenimiento” (A1996: 7). La escritura no podía reflejar la realidad sino enmascararla con temas de lo cotidiano y cualquier manifestación artística con fines políticos era censurada o marginada por falta de eco en los medios con el fin de que pasara desapercibida. Una situación de soledad e impotencia frente a la dura realidad como diría Kaghat. Para este dramaturgo:

Toda cuestión se quedaba entre el público y los actores. No existía ningún tipo de crítica, recopilación, ni publicación de textos [...] Lo que conservamos hoy en día es una mínima parte de lo que pudo salvarse. Todo esfuerzo realizado por los hombres de teatro era considerado peyorativamente con el fin de denigrar y marginar al actor, al director o al dramaturgo (L1986: 6).

El grupo oficial “Al maâmoura” no era más que el reflejo de una imagen manufacturada por el Estado, por lo tanto no respondía al discurso social ni se hacía eco de “las voces reprimidas de los años 60-70” (Ouzry, L1997: 170). En 1974 el Ministerio de Cultura anuncia la creación de otro grupo oficial: “Théâtre National Med.V”, al que se adhieren las actrices arriba mencionadas y otras que debutaban por aquel entonces, como Malika Omari, Ouafaâ Lahraoui y Turía Jabrane. Esta década, hasta prácticamente finales de los 80, fueron años de gran inestabilidad política y de represión social. Aún así, en este período denominado años de plomo, aparecen distintos grupos universitarios que dirigen dramaturgos como Nabil Lahlou o

³⁰ Departamento del Estado heredado de la Administración francesa que se encargaba de todas las actividades culturales. En febrero de 1956 constituye el grupo oficial “Théâtre Marocain”, que en 1959 se llamará “Al maâmoura”. El grupo permanecerá dependiente del Estado hasta 1974, año en que se disuelve definitivamente por razones políticas e ideológicas relacionadas con su director, el dramaturgo Abdelkarim Berrachid.

³¹ Bureau d’Éducation Populaire: departamento encargado de las actividades culturales y de la educación popular, que dependía del Ministerio de Educación Nacional. En enero de 1959 inaugura el Centro de Arte Dramático (véase Ouzry, 1997: 64-65).

Mohamed Kaghat, artífices de un teatro innovador y subversivo para la época, y grupos semiprofesionales como “El Badaoui”, “Théâtre des gens” (Teatro de las gentes) –este grupo era semiprofesional en ocasiones, puesto que ha sido de trayectoria casi oficial–, “Teatro Zerouali” –teatro de tipo individual–, “Masrah al fourja” (Teatro festivo), “Masrah echaâb” (Teatro del pueblo), “Artistes unis” (Artistas unidos), “Masrah al yaoum” (Teatro de hoy) y “Masrah tamaninat” (Teatro de los 80).

Durante esta etapa la labor de las actrices empieza a tener más relevancia. Estas, al igual que sus compañeros de oficio, realizan una intensa actividad en el seno de los distintos grupos contribuyendo de esta manera a la consolidación de una verdadera práctica teatral en Marruecos y a la sensibilización de un pueblo reducido al silencio y a la opresión. Entre estas destacamos a Turía Jabrane y Khadiya Assad, quienes además de ser cofundadoras de sus respectivos grupos, “Théâtre d’aujourd’hui” y “Masrah tamaninat”, emprenden facetas de otra envergadura como es la escritura teatral. La primera, que había destacado por sus dotes interpretativas, colaboró en numerosas ocasiones en el montaje de sus espectáculos. Jabrane, junto a Abdelwahed Ouzry y los demás colaboradores de “Théâtre d’aujourd’hui”, procuró mantenerse en la línea de lo experimental con que abordar temáticas extremadamente susceptibles. En cuanto a Assad, se mantuvo en la línea ideológica más moderada del realismo social. Un teatro popular orientado hacia las masas, pero que en definitiva, promueve el debate y la denuncia mediante lo cómico. A principios de los 90, Assad firma la autoría del espectáculo *Costa ya watan (Informe ¡Pueblo!)*, la primera obra de la que tenemos constancia, escrita y dirigida por una mujer en Marruecos.

A partir de los años noventa, se asiste a la inserción completa de la mujer en los escenarios. Las nuevas actrices surgidas del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural (ISADAC) o de la Universidad, se dedican a su profesión sin ningún tipo de dificultades, excepto las propias del oficio. Además surgen las primeras dramaturgas como Amina Hassani, Nabila Guennouni, otras como Fatima Chebchoub, Aicha H. Yacoubi y Khadiya Assad que compaginan la escritura con la dirección escénica, o Imán Zeruali y Jalila Talemsi en su faceta de actrices y directoras de escena. Estas, aún escasas, son claros ejemplos de que existe una producción teatral femenina en este país.

2.2.3. Trayectoria teatral de la mujer en Túnez

A finales del siglo XIX la situación de la mujer tunecina era parecida al resto de las mujeres en el Magreb. Debido a las convenciones sociales que imponía la tradición, a esta se la excluía de todo acto público y teatral, como explica Landau (L1965: 47): “en Tunisie, il y avait peu de femmes à ces représentations, puisque d’une façon général, les hommes les écartaient de leur distractions”.

En 1910 Baya, Zoubida Dziria, Aïcha Sghira, Rachida Lotfi y Soraya El Kbira debutan en la primera compañía tunecina, “Echahama al-adabia”, de Ali Abdelwahab y posteriormente, en 1912, integran “Al-adab”, de Ali Ben Ayad, donde interpretan papeles secundarios en *Otelo*, *Romeo y Julieta* o *Hernani* (obras en versión árabe adaptadas por Hamdan).

El analfabetismo de gran parte de la población –sobre todo la femenina, ya que a los hombres se les permitía acudir a las escuelas coránicas y coloniales–, ha constituido un factor determinante y un gran obstáculo para que éstas se dedicaran a otras facetas tales como la dramaturgia o la dirección escénica. Simplemente el hecho de que éstas figuraran en el reparto, suponía una dificultad puesto que en su mayoría no sabían ni leer ni escribir. Pese a ello, hubo actrices que destacaron logrando ser primeras figuras como fue el caso de Marguerite Msika –conocida por el sobre-nombre de Habiba Messika–. Nacida en 1903 en Túnez, esta mujer de origen hebreo que inicia su carrera como cantante y bailarina a los quince años, se convierte en una de las actrices más populares de la época destacando con papeles como Julie en *Salah eddine el Ayoubi*, Desdémona en *Otelo* y Laila en *Majnoun Laila*. Al igual que la egipcia Fatima Ruchdi, esta figura de la escena tunecina asumía roles masculinos “logrando así invertir los papeles e imponerse como actriz en el sentido pleno del término” (véase Cheniki, W2007b). En 1930 y en pleno apogeo de su carrera, la considerada diva del teatro tunecino muere en el incendio que había provocado el que había sido su amante, el magnate israelita Eliahou Mimouni (véase Barcelo-Guez, L2005: 143-145).



(Foto de archivo) Habiba Messika 1925, por Lapid.

Durante la década de los treinta y los cuarenta, la producción de textos era prácticamente escasa y toda actividad teatral se limitaba al género cantado (las operetas) y adaptaciones en lengua árabe de obras extranjeras. Aún así, explica Adel Latrech (W2007), se trata de un período en el que se multiplican los grupos regionales y las actrices, entre las que se encontraban también las musulmanas como Ratiba Chamia, Chafia Rochdi, Zohra Faïza, Wassila Sabri, Fadhila Khtimi, Aziza Naïm, Feita Khaïri y Aziza Témime, irrumpen en los escenarios integrándose al movimiento teatral del momento. A diferencia de Argelia y Marruecos, en Túnez la inserción de las mujeres en el hecho teatral se ha producido por la presión ejercida por estas precursoras que no se han limitado al papel que les ha asignado el hombre de teatro. Por ejemplo, Fadhila Khtimi, Wassila Sabri y Chafia Rochdi, además de demostrar su potencial artístico, participaron en la evolución y difusión del mundo del espectáculo mediante la creación de sus propias compañías, en 1928, 1940 y 1949, respectivamente.

Pese a la intensa labor llevada a cabo por estas mujeres de teatro o la emprendida por Moncef Charfeddine –nos referimos a que este último, con el fin de asegurar la participación femenina en los escenarios, en 1959 integra a diez actrices en su compañía “Le théâtre moderne”–, los teatros seguían siendo lugares frecuentados por los hombres y a las artistas se las consideraba mujeres de vida fácil. Se trata de una

situación que duró hasta los años 60, período en que según Abi Sahb (A1996: 24), “el Presidente de la República Habib Bourguiba lanza su discurso en pro del proyecto de construcción de un Estado moderno, así como el objetivo de dotar a la mujer de derechos”. Esto permitió que la población femenina participara en los distintos procesos culturales, especialmente en las artes escénicas, sin ningún tipo de marginación por parte de la sociedad. El teatro se empezó a enseñar en las escuelas dentro de los parámetros que imponía el Estado como norma y respetando la política orientada hacia el desarrollo educativo y cultural del país. Este discurso, aunque dominado y controlado por el Gobierno, implantó el nuevo estatus de las tunecinas que empezaban a adherirse a todos los sectores sociales y artísticos.

En 1955, con la creación del primer grupo profesional “Al firqa al-baladiya” (Compañía municipal de la ciudad de Túnez), y los distintos grupos regionales que fueron apareciendo en la segunda mitad de los años 60 como son “Troupe de Sfax” (1966), “Troupe du Kef” (1967) o “Théâtre de Sud de Gafsa” (1972), entre otros, se crea una dinámica que repercute favorablemente en la incursión de actrices provenientes en su mayoría del vivero escolar. Como ejemplo citamos a Mouna Nordinne, Fatma ben Saidane, Wajiha Jendoubi, Leila Chebbi, Zahira Ben Ammar, Raja Ben Ammar, Amal Baccouche, Halima Daoud, Najia Ouerghi o Jalila Baccar.

En los 70, artistas y dramaturgos con inquietudes ideológicas y teatrales que se alejaban de la estética vigente en los años 60, regeneran el género teatral mediante la creación de nuevos grupos profesionales de diversas tendencias y estéticas: “Le Nouveau Théâtre de Tunis”, fundado en 1975 por Jaziri, Mohamed Driss, Habib Masriki, Fadhel Jaïbi y Jalila Baccar; “Théâtre Phou” creado en 1976 por Raja Ben Ammar, Taoufik Jabali y Moncef Sayem; “Théâtre de la terre” propiciado por Nordin y Nejia Querghi y Moncef Souissi en 1984; y “El Teatro”, que nace de la mano de Taoufik Jebali y Raouf Ben Amor en 1987. Como podemos constatar, entre estos artífices del teatro tunecino, también figuran mujeres cuya aportación en el seno de los diferentes grupos ha sido y es relevante no sólo a nivel interpretativo sino también en el ámbito de la dramaturgia y la dirección escénica. Nejia Querghi, actriz y directora de escena en “Théâtre de la terre”, Raja Ben Ammar, actriz, dramaturga y directora de escena en “Le Théâtre Phou” y, por último, Jalila Baccar, la cual y después de la desintegración de “Le Nouveau Théâtre de Tunis” en los 80, emprende una intensa

labor teatral junto a Fadhel Jaïbi. En 1993 esta pareja de dramaturgos fundan *Familia Productions* y llevan a cabo numerosos espectáculos de creación conjunta.

A esta cantera de creadoras añadimos el nombre de otras que fueron apareciendo en los últimos diez años: Leila Toubel, Zahira Ben Ammar, Sonia Zarq Ayounou, Fauzia Thabet, Fadhila Akacha, Ikram Azzouz, Meriem Bousselmi o Walida Dridi, entre otras.



The End, Al Hamra Theater, Túnez, 2010.
Texto e interpretación Leila Toubel, puesta en escena Azedine Gannoun
Foto Shadi Khries, Foto cedida por Leila Toubel.

En razón a lo expuesto a lo largo de este epígrafe y tal como avanzamos en la introducción del mismo, nuestra intención consistió en realizar una aproximación metodológica a los inicios y trayectoria de la mujer norteafricana en el ámbito de las artes escénicas. Por lo tanto y tal como pudimos comprobar, la evolución de esta en los escenarios se ha producido en paralelo a su inserción social y política como ciudadana, y en función del desarrollo del propio teatro en esta zona del norte de África. Durante este largo proceso que duró décadas, varias generaciones de artistas: cantantes, bailarinas y actrices, han tenido que hacer frente a obstáculos impuestos por la tradición y las normas sociales a fin de poder manifestarse artística y teatral-mente. Evidentemente, y como referencia inmediata, la incursión a finales del siglo XIX y comienzos del XX de actrices y cantantes en Siria y Egipto, influyó de manera considerable en la aparición de las primeras artistas magrebíes, circunstancia que a su vez repercutió en que un número importante de mujeres se dedicaran al mundo del

espectáculo en la segunda década del siglo XX, período a partir del cual se produce lo que podemos considerar un movimiento teatral femenino, ya que las actrices, al igual que sus compañeros masculinos, empiezan a disfrutar del estatus de artistas. No obstante, y a nuestro juicio, no podemos hablar de una inserción plena de las mujeres en el hecho teatral debido a que la existencia de las dramaturgas aún es un hecho sin definir dentro de lo que es el sistema literario y teatral en el Magreb. Esto demuestra que en el teatro, a diferencia de otros ámbitos artísticos o sectores públicos en los que las mujeres han logrado destacar, el factor de género, al menos en lo que atañe a las creadoras, aún se mantiene como rasgo distintivo y de exclusión como trataremos de explicar en el apartado que sigue.

2.3. Dramaturgia de género: panorama teatral y editorial

Tal como avanzamos arriba, y como hipótesis que justifica nuestra motivación para escribir la presente tesis, es dable afirmar que la obra de la dramaturga magrebí no es reconocida dentro del sistema literario y teatral. Al menos así lo deja entrever la posición de la crítica ante esta dramaturgia emergente. En lo relacionado a las obras dramáticas apenas existe algo publicado, excepto algunos estudios en los cuales se pone de manifiesto la escasez de las mismas. En primera instancia, dicha constatación puede llevar a confusión, es decir, pensar equivocadamente que efectivamente no existen textos teatrales femeninos. No obstante esta sería una opinión que se aleja de la realidad literaria y teatral, ya que como vimos en el apartado arriba, existe una literatura dramática hecha por mujeres en el Magreb y que esta, aun reciente, es relevante para la investigación tal como demuestran los estudios realizados acerca de la obra de Fatima Gallaire por teóricas occidentales como Anne Schmidt, Susan Haedicke, Marie La Com o Dixie Beadle, entre otras.

2.3.1. Situación de la dramaturgia de género en el sistema teatral

La situación en la que se encuentra la dramaturga magrebí no dista de aquella otra vivida por las autoras en otros países europeos. En España, por ejemplo, según Ángel Berenguer (A1999: 10) la dramaturgia femenina era un ejemplo claro de la práctica

eliminación de las creaciones teatrales no hegemónicas en la historización del teatro español. No obstante y ante esta exclusión a la que hace referencia este estudioso, en las dos últimas décadas del siglo pasado, las dramaturgas y críticas se pronuncian para denunciar lo que en definitiva se les estaba arrebatando: el derecho de existir, de sobrevivir, tal como expresa Liliana C. Staksrud en el I Encuentro de autoras, coreógrafas y directoras de escena iberoamericanas celebrado en Cádiz en octubre de 1997:

Antes de pasar a verse reflejada en el rostro universal del género humano, la mujer necesita reflejar un rostro suyo en el espejo de la cultura. El acto de mirar atrás con una conciencia atenta, el “re-leer” y “re-ver” con ojos nuevos el viejo relato de los roles sexuales y sociales, supone para las mujeres bastante más que un capítulo en su historia personal o colectiva: es un verdadero acto de supervivencia (L1998: 47).

Como venimos diciendo, la dramaturga magrebí se pronuncia en un marco más restringido por un canon de la tradición literaria masculina –como explicaremos más adelante– y por factores que son inherentes a la coyuntura teatral, política y socio-económica.

Esta, pese a enfrentarse al mismo discurso que rige el sistema literario (como hemos podido ver arriba), tiene que franquear ese otro que es el discurso que rige el teatro. Por una parte supone la dificultad de editar un género mantenido en estado marginal en comparación con otros géneros literarios (problema común para todo autor/a dramático) y por otra, la de disponer de un dispositivo que requiere de los empresarios de teatros, el equipo técnico, el director/a de escena, los materiales escenográficos, el público, etc. Entendiendo que toda obra dramática es concebida con el principal objetivo de ser representada.

Beth Escudé i Gallès al hablar de las dramaturgas catalanas, señala que son pocas las que alternan la dramaturgia con la interpretación y dirección. En su mayoría solo están vinculadas al teatro por la escritura ejerciendo como críticas o dedicándose a la docencia de una disciplina teatral. Por otra parte las que sí mantienen contacto con los teatros, tienen una doble y hasta triple función. Esta última, citando a Carla Matteini, propone “una reflexión sobre el hecho de que la dramaturga se ve casi siempre obligada a alternar su oficio de escritora con otras facetas de la escena (actuación,

dirección, producción), mientras que nuestros compañeros hombres pueden dedicarse únicamente a su vocación” (L1998: 87).

Este aspecto mencionado por Matteini presenta semejanza con la situación vivida por las dramaturgas en el Magreb las cuales, además de escribir, se tienen que dedicar a otras facetas como la puesta en escena, la producción, etc., con el fin de que su obra se dé a conocer por el gran público. Esto no se debe únicamente a la posición del crítico que como ya avanzamos arriba, se mantiene ajeno a este tipo de literatura, sino también a la actitud de los directores de escena ante la obra escrita por mujeres. Estos, en general –exceptuando aquellos casos de colaboración conjunta que se da en el seno de las distintas compañías teatrales como por ejemplo Fadhel Jaïbi-Jalila Baccar, Dris Ksikes-Iman Zerwali, Abdelaziz Saad Allah-Jadiya Assad o Azedine Gannoun-Leila Toubel–, aún son reacios a llevar a cabo la representación de obras escritas por mujeres. Ante esta actitud poco alentadora, las autoras o bien tienen que ejercer de directoras de escena, o bien su obra se queda sin representar. Este hecho es significativo puesto que de ahí se deriva el silencio en torno a una producción femenina que en parte no es conocida por un público. Prueba de ello son los textos de autoras como Assía Djebar (*Rouge a l'aube*, 1960), Amina El Hassani (*Nour ou l'appel de Dieu*, 1994), o Nabila Guennoune (*L'autre visage*, 2000). Pese a la diferencia de año de parición, estas obras no han sido llevadas a escena hasta el momento actual. O aquella otra de F. Gallaire, la cual pese a ser una autora de reconocimiento internacional, su obra no es representada en su país natal. De hecho, la propia autora proclama abiertamente: “j’espère qu’un théâtre algérien montera une de mes pièces” (extraído de Ghrib, P2005).

Queda comprobado pues, que este es un aspecto que condiciona no solo a las autoras noveles, sino también a las más prolíficas en este ámbito como es la citada Gallaire, la cual dice: “Nous qui écrivons pour le théâtre, nous ne savons pas si nos textes seront mis en scène dans un an, dans dix ans, ou après notre mort” (L1993: 10). Como podemos apreciar, esta afirmación conlleva la inquietud e incertidumbre que acompaña a toda autora. Lo cual no sólo implica dar salida a su obra al terreno público, sino el hecho de su inserción real y absoluta en el engranaje teatral. Con esto, nos referimos a la poca acogida que tiene en la esfera intelectual donde el estudioso, el

crítico, el director de escena, el empresario y algunas veces, hasta el propio actor, optan por no inmiscuirse, y válgase la expresión, en “cosa de mujeres”.

2.3.2. La publicación de los textos teatrales y el éxodo editorial

Aunque la problemática de la edición no está exclusivamente relacionada con los textos femeninos, ya que afecta a los dramaturgos en general, sin embargo lo consideramos pertinente para lo que aquí nos interesa. La edición repercute en la medida en que propicia la difusión de las obras.

Pues bien, a pesar de que cada uno de los tres países que abordamos en nuestro estudio posee su propia política cultural, nos hallamos ante un problema común que se deriva de la falta de medios y políticas destinadas a la edición de los textos. El sistema editorial está regido por una política ligada al desarrollo económico y cultural llevado a cabo por dos actores: los editores independientes y el presupuesto estatal destinado para este fin. Como sucede en otros muchos países y no exclusivamente en el Magreb, los editores independientes se ven limitados y optan por una parte de la producción literaria, generalmente por géneros y autores más rentables.

Abderrahman Ayoub, editor en *L’Or du Temps*, explica que la situación en la que se encuentran tanto los editores como los autores en Túnez es difícil. En cuanto a Argelia, la situación es mucho más precaria. Ante la falta de apoyo estatal y la desaparición progresiva de las casas de edición, los autores se ven en la necesidad o bien de exportar sus textos o de publicar por su cuenta.

En Algérie, c’est un tout autre problème. L’édition se fait d’une façon plus ou moins archaïque et les auteurs éprouvent des difficultés innombrables pour se faire éditer à compte d’auteur, comme c’est le cas dans les autres pays, mais d’une acuité telle que l’on porte atteinte à l’esprit de la création littéraire [...] C’est celui à compte d’auteur qui prime chez le peu de maisons d’édition qui existent (extraído de Zran, E2008).

La situación se agudiza ante la ausencia de una política cultural llevada a cabo por el Estado. Para A. Ayoub, la subvención estatal consiste en una mínima aportación destinada a la compra de ejemplares u otras ayudas mínimas que no logran solventar el problema de la edición. Esto, pues, afecta a un número importante de profesionales de

la escritura y en mayor medida a los que se dedican al género teatral, explica F. Gallaire, la cual y evidenciando la imposibilidad de hacer del oficio de la escritura dramática un medio de sustento, dice: “L’écivain ne vit pas de son travail, n’est pas reconnu et le dramaturge encore pis. Le théâtre fait vivre tout le monde, même sa femme de ménage, mais pas son auteur” (extraído de Moha: P2006).

En Túnez, si es el país donde la literatura dramática se desarrolló más tardíamente en comparación con Marruecos y Argelia, en la actualidad es considerada la capital del teatro magrebí –por constituir una de las plataformas de mayor infraestructura y de difusión de este arte en el Norte de África–. No obstante, los autores teatrales encuentran las mismas dificultades para editar su obra, por lo que muchos se dirigen a Francia como salida a un problema que el poeta y escritor Moncef Ghachem califica de insostenible y sin solución. Para este autor (véase Zran, E1997), la exportación de la literatura deviene una medida que garantiza al menos una parte de la producción literaria e incentiva a los que se dedican al oficio de escribir.

En circunstancias parecidas, emigrar para editar o exportar para editar, se convierte en la salida eventual y más acertada para muchos dramaturgos y escritores en general y las dramaturgas en especial. Siendo este uno de los aspectos que determina el surgimiento de una generación de “autoras del exilio”³². A esto se suma el fenómeno migratorio durante los 70, que ha dado fruto al surgimiento de una generación de dramaturgas de origen magrebí nacidas en Europa. Un repertorio bastante fornido entre las que proliferan las argelinas, las tunecinas y en menor medida las marroquíes, como revela Anne Schmidt en *Le miroir de l’autre: une nouvelle génération de femmes dramaturges issue de la migration à Paris au XXème siècle* (T1998).

³² Al emplear el término “autoras del exilio” no nos referimos exclusivamente a las que están fuera de su país por motivos políticos, ideológicos u otros, sino también a aquellas que han optado por escribir o editar en el extranjero buscando una salida editorial o teatral (representación) a su producción o para poder expresarse libremente evitando en la medida de lo posible no romper con la tradición pero sí sobreponerse a los tabúes sociales. Como ejemplo, citamos el caso de Rayhana, dramaturga y actriz argelina exiliada en París, la cual y a raíz del estreno de su obra *A mon âge, je me cache encore pour fumer*, el 18 de diciembre del 2009 en La Maison de métales en Paris, sufrió una agresión y estuvo a punto de ser quemada viva por un grupo de jóvenes argelinos.

SEGUNDO CAPÍTULO

ESPACIOS Y POÉTICAS: LA OBRA DE TRES DRAMATURGAS

INTRODUCCIÓN AL SEGUNDO CAPÍTULO

Recogemos aquí la idea antes expuesta en la introducción general de que los planteamientos que ofrece la tradición crítica magrebí carecen de fundamentos objetivos porque no se atienen a los textos y a la producción en curso³³. Según palabras de M. Alaoui (W2001), cuando el crítico convencional se pronuncia ante la escritura llevada a cabo por mujeres, aplica términos como “de rango inferior, ornamental y superficial”. Es esta una posición que a nuestro entender la consideramos lejana de la realidad social, étnica y lingüística de las escritoras norteafricanas. Posiblemente sea esta una visión que se está superando en algunos círculos bien definidos, pero el problema continúa latente y va a persistir si no avanzamos con nuevas críticas que generen diálogo entre la crítica y las autoras. Por lo tanto aquí intentaremos que de un modo indirecto quede mostrada la arbitrariedad a la que están sujetos estos juicios; si no es así, nuestro trabajo pasaría a formar parte de una realidad ficticia formulada únicamente como un discurso hueco que se atiene a lo políticamente correcto cuando se habla cultura. Este propósito se logra intentando una aproximación teórico-crítica sobre los textos con el fin de entender una escritura que por las razones que recogimos arriba (cap.1, apartado 2.3.), no ha sido estudiada con anterioridad en el Magreb.

Pero antes de abordar esta parte de nuestro estudio, es necesario hacer un breve inciso para aclarar el porqué de la denominación “espacios y poéticas” que escogimos como título de este segundo capítulo de la tesis. Pues bien, sin que entremos de momento en elucubraciones complejas, resumimos nuestra reflexión de la siguiente manera. El término “espacios” se corresponde con uno de los lados del paradigma espacio/no espacio que alude a los posibles espacios vitales, culturales, sociales, etc., que podría abrir la autora, la cual se halla situada en el no espacio. Ese espacio no es solo físico o social, sino el espacio construido por los textos, dentro del cual pueden transitar todos aquellos que se hagan partícipes del universo expresado por las autoras. Y “poéticas”, concepto para definir los útiles empleados con que expresa su visión, a partir de un estilo o estética que la defina en cuanto sujeto ligado a un espacio también

³³ Interesa más para efectos institucionales la formación de un teatro nacional con su historia y su canon que en muchos casos resulta de traducciones de textos occidentales, que atender a la realidad que siempre es problemática.

determinado. Ambos términos dependen del concepto sujeto-autora como eje de la identificación de un espacio y un estilo determinados que le son propios a las dramaturgas, no por su esencia biológica en tanto sexo femenino, sino por las experiencias vitales y el imaginario que las define. De momento y en lo que concierne a este punto, pensamos que una obra de teatro, e incluso la representación de la misma, conlleva significados que nos remiten al universo espacial y poético del autor/a, entendido tanto como literatura como representación.

En lo que respecta a la cuestión surgida en el siglo XX en torno a la subjetividad de la expresión artística y por extensión, teatral, sostenemos que efectivamente no interesa tanto la autoría como hecho individual, mientras que sí es necesario tener en cuenta que el texto es una construcción que parte de un sujeto, que lo hace manifiesto y que incide en su transformación. Por lo tanto no puede ser un sujeto neutro, idealizado, sino que planteamos la manifestación de un sujeto mujer que modula esa subjetividad con situaciones sociales, económicas, culturales, políticas, etc. El sujeto mujer así, no existe en sí mismo, del mismo modo que la literatura de mujer no tiene una realidad por sí misma ya que esto sería caer en un nuevo esencialismo, sino que hay que entenderlo dentro del cruce de relaciones sociales o culturales o los entramados textuales, con los que se construye ese sujeto que es social y no individual.

Pasando de la teoría a los textos objeto de nuestro estudio, hay que explicar también que por los límites de este trabajo nos centramos en tres autoras, de las cuales y a su vez elegimos tres obras representativas: *Princesses* de Fatima Gallaire (Argelia), *Junun* de Jalila Baccar (Túnez) y *Ghita* de Aicha H. Yacoubi (Marruecos).

Consideramos que el estudio de estas tres obras representativas puede contribuir a la teoría y crítica de la dramaturgia magrebí de género. Para ello vimos necesario que dichas obras se consideren a la luz de los conceptos teóricos y crítico-interpretativos con el fin de poner de relieve la riqueza de su expresión. Al mismo tiempo ver la aportación de las autoras, entendiendo que tal aportación no interesa sólo por lo tengan de contribución femenina diferenciable del resto, sino también por lo que significan dentro del ámbito teatral en países como Marruecos, Argelia y Túnez.

1. MARCAS IDENTITARIAS EN LOS TEXTOS FEMENINOS MAGREBÍES

La dramaturga magrebí plantea con su creación una aspiración que ella considera legítima e irrenunciable: el mundo visto desde su óptica. Aunque parezca un tópico afirmar que la actividad artística responde a una necesidad de expresión, aquí no se trata ya de que determinadas mujeres se adhieran, aportando su impronta, a un lenguaje ya establecido. Se trata sobre todo de la apertura de un nuevo espacio. El teatro configura ese nuevo espacio de expresión libre, y su originalidad reposa en una cuestión que hasta la actualidad no se había tomado en consideración, y es su posición como ciudadana. Esta, al manifestarse, lo hace bajo su visión como mujer y ente político formando parte de una sociedad y no fuera de ella. Al hacerlo, rompe barreras³⁴ sobre todo para aquellos que defienden una legitimidad basada en la Norma, los cuales ven en su discurso una amenaza en contra de la tradición.

Esta circunstancia ha dado lugar a que un número significativo de dramaturgas escriban desde el exilio, entendiendo bajo este término la disyuntiva fuera de/dentro de toda Norma. Es un contexto teatral marcado no sólo por la geografía sino también por la ideología, y en él situamos a nuestras tres dramaturgas, las cuales y cada una con el estilo que la caracteriza, expresan una visión de la mujer actual que intenta reconciliar la tradición siempre presente y en la que se la educa, y la modernidad en la que se desenvuelve en su vida cotidiana.

1.1. Fundamentos teórico-críticos: feminismo, post-colonialismo y lenguaje

El teatro supone una apertura hacia la otredad, lo híbrido y transmedial. Por esta razón no podemos tratarlo, menos aún tratándose de teatro de mujeres, desde un hermetismo de la autenticidad identitaria proclamado por el enfoque tradicional basado en la cultura masculina. Al contrario, hay que hacerlo en relación con una producción femenina en su diferencialidad, que según Lia Cigarini citada por Elena Gajeri en “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género” (L2002: 445-469)–, corresponde a una voz de “mujer” que se encuentra en el orden simbólico del lenguaje. Es una estrategia adoptada por la crítica femenina para evitar el riesgo de que la obra

³⁴ Al referirnos a barreras nos referimos al hecho de que rompe entre el espacio privado y público y la barrera de los propios cánones literarios, las normas sociales, etc.

de las autoras sea entendida bajo el “esencialismo biológico”: estrategia que funciona como equilibrio entre el enfoque post-estructuralista de “la muerte del sujeto” y la resistencia feminista a la muerte de la autora.

Esencialismo significa “reconocerle a la mujer, por el hecho mismo de serlo, una esencia femenina inalterable”. De ahí que la crítica feminista o femenina ve necesario acogerse al concepto de *esencialismo estratégico* adoptado por Gayatri Spivak, y que Gajeri (L2002: 469-470) define en cuanto mera estrategia y no como el reconocimiento de una esencia de “mujer”. Esto, dice esta estudiosa, posibilita el discurso femenino también después de la muerte del sujeto. Y por otro lado, el antídoto contra el esencialismo es el distanciamiento y el “posicionamiento” del sujeto, que se producen mediante la recuperación continua de la experiencia personal de las propias feministas que consideran al sujeto femenino no sólo a partir de su identidad sexual sino también a partir de la raza, de la nación, etc. El “posicionamiento” o *location*, término que emplean Homi Bhabha y Spivak, permite que el sujeto femenino se convierta en histórico, pues “ya no es abstracto y universal, sino que hallará cada vez su contexto, y se aplicará a la comprensión de una realidad histórica precisa. En literatura esto conlleva la contextualización concreta tanto de la autora como de la lectora”.

Hay que contar con que esta crítica se da, además, en oposición a las teóricas marxistas y las filósofas deconstruccionistas post-estructuralistas, es decir, en oposición a los supuestos del feminismo “blanco”. Una dramaturgia femenina magrebí, entraría, así, dentro de los supuestos del feminismo poscolonial, “no blanco”³⁵.

En este caso y acogiéndonos a estos mismos supuestos, partiremos de un hecho esencial presente en el discurso de las sociedades árabes a las que pertenece la autora magrebí y que influye en el proceso de creación. Ese hecho esencial es la tradición

³⁵ Al referirnos al feminismo poscolonial no blanco lo hacemos desde el punto de vista de la integración de posturas, pues con nuestra posición no pretendemos negar la crítica feminista occidental ni negar el hecho de que por denominador común, las mujeres occidentales pueden entrar dentro de uno de los paradigmas del denominado feminismo tercermundista como lo define la teórica Chandra T. Mohanty. No obstante, es preciso tener en cuenta al delimitar nuestro objeto de estudio a las autoras dramáticas del Magreb, que pueden guardar aspectos comunes con sus coetáneas en occidente, pero no se trata de las mismas circunstancias ni de la misma coyuntura. Nos acogemos por tanto a la crítica feminista poscolonial proclamada por autoras como la citada Chandra Thalpede Mohanty, Homi Bhabha, Gayatri Spivak y Trihn T. Minh-ha, entre otras. Perspectivas teórico críticas que nos permiten estudiar a las dramaturgas en su propio contexto en tanto que mujeres de países descolonizados o neo colonizados del Tercer Mundo.

arabo-musulmana. Debido a la misma, la escritora magrebí vive sujeta a un logos femenino que la mantiene en el conflicto entre la modernidad y la tradición.

1.1.1. Dominación y exclusión: repercusión en la escritura de mujeres

Tratar una dramaturgia específica de mujeres implica recorrer el contexto donde esta aparece y evoluciona, aspecto que va relacionado con la reciente inserción en el sistema literario de las escritoras en general. Estas se inscriben dentro de un marco determinado que aún vincula su producción a su condición sexual. Una situación generalizada para toda expresión femenina, pero que ha tenido más mella en lo escritural: por la temática empleada, por la estética, la construcción de imágenes, por su discurso y por el lenguaje que emplea. Por ser este mismo lenguaje lo que se considera subversivo para la cultura dominante.

El aspecto subversivo se desprende de una creación concebida como ruptura con lo tradicionalmente impuesto, pues esta presenta una problemática relacionada con el peso de la tradición y cuestiona las normas impuestas por aquellos que persiguen los fines canónicos y rígidos de la cultura dominante. Las mujeres, en cuanto autoras, no niegan la tradición, sino que la discuten y se enfrentan al discurso androcéntrico para liberarse mediante el discurso literario y teatral del yugo al que se las ha sometido durante siglos.

Es un discurso que Jacinta Escudos (W2003) define como espacio arrebatado al silencio que busca desahogar lo que el lenguaje verbal, la supuesta moral y las buenas costumbres, impiden expresar. Para esta autora, “la persona que escribe es doblemente subversiva porque piensa y dice, cuando se supone que no debe hacer ninguna de las dos cosas”. Esto corrobora de alguna manera la opinión de Alaoui (W2001), el cual afirma que el “malestar” ante la producción de género en el mundo árabe, viene dado por el hecho de que las mujeres ya no sólo dominan un bagaje oral sino que en los últimos tiempos, también lo escritural, que siempre ha estado ligado a lo sagrado, por lo tanto al poder.

De todos modos, sea cual fuere este espacio “arrebatado”, según palabras de J. Escudos, en el Magreb la escritura femenina aún es vista como fruto de una sensibilidad y delicadeza “superficial”. Este prejuicio social, más que una crítica objetiva,

conlleva el considerar la expresión artística de las mujeres como una producción que no alcanza a profundizar en temas que afectan a su país o al mundo. No obstante, explica Alaoui:

Dans le période actuelle, tout lecteur constatera que les ouvres féminines ne sont pas une simple reproduction de la littérature masculine. Bien qu'elles aient des thèmes communs avec la littérature masculine (retour sur l'histoire coloniale, critiques des abus de pouvoir, contestation de certaines traditions négatives pour l'ensemble de la société aspiration à une vie moderne), ces thèmes sont relativement traités différemment (W2001).

Esta cita corrobora que las autoras rompen la estructura de la tradición masculina y al igual que sus compañeras en países donde existe mayor tradición literaria y dramática, escriben a partir de lo que les impacta, abarcando temas comunes pero tratados con un estilo y un lenguaje que le son propios. Para Alaoui, esta literatura femenina no necesariamente tiene que imitar los esquemas del pensamiento masculino musulmán como discurso que mantiene la corriente de arabistas más conservadora, simplemente porque la mujer posee sus propias normas y una lógica que difiere de la visión del hombre. Como diría Á. Berenguer (A1999: 9 y ss), el autor describe su visión del mundo en relación con el entorno y consigo mismo; en todo planteamiento en la ficción influye el punto de vista del que escribe, por lo tanto la escritura femenina, sin ser diferente, se inscribe dentro de lo que podemos denominar una variedad o alternativa a otra visión ya existente.

La creadora concibe su obra como una ruptura con lo previo existente para re-crear, o empleando el término de Adrienne Rich, llevar a cabo una especie de “revisión”, “en el sentido de volver a mirar con nuevos ojos, por ver por fin desde la perspectiva de las mujeres lo que la historia de la cultura occidental ha enseñado según los cánones tradicionales” (L1979: 39). Para “volver a mirar con nuevos ojos”, la magrebí intenta romper las estructuras hegemónicas establecidas sobre las categorías de madre, padre, hermano/a. De este modo, el teatro (espacio también de la escritura), se convierte en una “tierra de nadie”, precisamente no sólo para volver a mirar sino también para volver a mirarse a sí misma con nuevos ojos.

1.1.2. Confrontación y ruptura con los cánones tradicionales

Antes de que se pronuncie la crítica magrebí, la autora de modo consciente o no, ya está revisando los cánones árabes y magrebíes de los que nunca formó parte pese a estar presente/ausente. No es fácil para ésta romper con la tradición arabo-musulmana a la que pertenece por su educación y el sistema que rige su país, ejemplo vigente de un discurso mantenido desde tiempos remotos –incluso anterior al Islam–, respondiendo este discurso a una cultura profunda y definitivamente masculina. La interpretación unívoca que ha hecho el hombre del Corán, no ha sido más que un aliciente, un pretexto para reforzar dicho discurso y mantener la tradición como dogma a obedecer de manera indiscutible. Tal como sostiene Simone de Beauvoir acerca de Occidente en su análisis filosófico existencialista titulado *Le deuxième sexe* (L1976), se trata de una tradición confeccionada a la medida del hombre en la que la mujer no es un sujeto, papel que corresponde sólo a los individuos machos, sino que siempre ha sido el Otro. Por ello y por la complejidad que conlleva romper con este discurso, nuestras tres autoras intentan hallar una vía posible tomando lo positivo de la tradición desde su punto de vista como mujer actual y moderna. En otras palabras, modernizar todo un sistema que rige el pensamiento no sólo arabo-musulmán, sino el “pensamiento macho” en general, ya sea en Oriente o en Occidente.

El teatro era un ejemplo claro de espacio de praxis pensado por y para una cultura masculina. Ejemplo de ello es la diferencia de temática que presentaba el teatro de sombras y aquellas manifestaciones pre-teatrales femeninas que se llevaban a cabo en el mundo de intramuros. Dos mundos distintos, dos palabras confrontadas. Desde las primeras prácticas teatrales, a la mujer no sólo se le niega su participación física e intelectual, sino que además con ella se constituye un arsenal perverso y cínico del imaginario masculino: la mujer estereotipada, simbolizada en la figura de Satán, de hechicera, de alcahueta, de prostituta, de ingenua y frívola, etc., una criatura que inspiraba los deseos insanos y artimañas para aliviar la libido del espectador-macho. De este modo, se le deparaba sátiras cargadas de agresividad e insultos para satisfacer al dios fálico: punto débil del macho afeminado como auto-reafirmación de su virilidad y poder mediante el sexo. El teatro árabe y el magrebí por consiguiente, se ha valido de la mujer-objeto y del estereotipo sobre ella “codificado por el pensamiento masculino”, como una reafirmación del ego, espíritu glorioso de antaño.

Las mujeres cabían en el imaginario de intramuros: intramuros de la casa e intramuros de la palabra, en forma de la escritura ausente, con su lenguaje, el propio de ella y apenas decodificable por el hombre; la palabra constituía y constituye un “arma” poderosa con que expresar su punto de vista. El teatro del siglo XX, sin embargo ha avanzado poblado de personajes femeninos tratados desde otro lenguaje: aquel que surge del inconsciente masculino. Es la propia mujer, no en cuanto esencia femenina, sino mediante su lenguaje en el orden simbólico según la teoría lacaniana, la que desencadena una especie de cruzada intelectual contra el “terrorismo” androcentrista³⁶. En oposición a la palabra de carácter androcéntrico, surge la Otra palabra, la que la mujer materializa mediante el lenguaje tal como afirma Julia Kristeva en *La révolution du langage poétique* (L1974). Kristeva destaca la subjetividad sexuada subyacente en la escritura, por lo tanto el análisis del lenguaje revela el valor simbólico de esta subjetividad. El uso del lenguaje y sus contenidos no son neutrales, sino simbólicos y reveladores de su propia naturaleza no masculina.

A partir del lenguaje podemos revelar su naturaleza no masculina. El sujeto femenino es de esta manera “posicionado” gracias a las teóricas poscoloniales feministas, que consideran al sujeto femenino no sólo a partir de su identidad sexual sino también a partir de la raza, de la nación e incluso a nuestro entender, por su inclinación sexual, etc. Es así como se expresa también la misma Naturaleza, en la cual hallamos puntos medios entre macho y hembra que nos sirven como referencia objetiva y lógica que echa por tierra cualquier actitud o pensamiento en que se dé de manera estricta y dogmática la alternativa macho/no macho.

Una escritura femenina destinada al espectáculo también corresponde a una reflexión íntima, el escribir surge de un lugar privilegiado cual es la palabra, en cuanto acto del lenguaje en el orden simbólico. Negar al sujeto-mujer supone un retorno al punto cero de la tradición literaria masculina. Porque el sujeto mujer supone una apertura de posibilidades textuales, sobretudo en teatro. Esta potencialidad coincide con lo que Kristeva denomina el geno-texto, en cuanto representación previa del imaginario. Con

³⁶ Al emplear el término lo hacemos intencionadamente e incluyendo también la visión de aquellas mujeres que imponen obediencia y sumisión al transmitir la palabra del hombre “sacralizada”. Uno de los aspectos, que intentaremos demostrar a lo largo de este capítulo, es que la denominada literatura de género, rompe y transforma los límites a partir del lenguaje que surge del inconsciente, de modo que se produce una desacralización del discurso dominante basado en el logos masculino.

esto viene a coincidir Ubersfeld en su libro *Escuela del espectador* cuando afirma que el texto teatral siempre se basa en una teatralidad previa.

Es difícil (salvo rarísimas excepciones) comprender la producción del texto de teatro sin tener en cuenta el hecho esencial de la imposibilidad de escribir este texto sin la existencia de una teatralidad anterior; no se escribe para el teatro sin conocer nada de teatro. Se escribe para, con o contra un código teatral preexistente. Incluso cuando el escritor de teatro no esté comprendido dentro de la producción teatral, no escribe sin la perspectiva inmediata del objeto-teatro: la forma de la escena, el estilo de los comediantes, su dicción, el tipo de vestuario, el tipo de historia que cuenta el teatro que él conoce, de la misma forma que no puede escribir sin los elementos que lo comprometen con un cierto modo de escritura [...] Todo ocurre entonces como si antes del texto de la pieza existiera una especie de geno-texto (L1997: 24-25).

Precisamente esta teatralidad previa en los textos femeninos manifiesta el sujeto mujer. En la fase siguiente del proceso, que corresponde a la lectura e interpretación del director de escena, siempre hay entonces un código subyacente que descifrar. Es este código, que se construye posteriormente en la puesta en escena, lo que tiene que ser estudiado en cuanto tal.

En el proceso escritural la mujer intenta su autonomía buscando modelos alternativos que la identifican y con los que ella se identifica. En dicha búsqueda de cultura y lenguaje alternativos a través de los cuales intenta expresar su identidad, no necesariamente niega el discurso que la somete, sino que recurre en ocasiones al componente irreductible –esto es, difícilmente descodificable por el hombre– que se da en ciertas asunciones del discurso dominante por parte de la mujer relegada. Si por las razones que sean –negación o utilización desafiante– las elecciones de las escritoras son contrarias a las de la cultura masculina, es porque realmente existe una cultura femenina que intenta dialogar, negociar con el hombre. Esto mismo es aplicable a los textos dramáticos y a la escritura escénica. Esta búsqueda alternativa se da también en la traslación de la obra al escenario (esto es lo que se dijo arriba cuando hicimos mención a la necesidad de que el director/a de escena se plantee la génesis del texto). En razón de lo dicho, los textos dramáticos femeninos se convierten en un lugar heterogéneo respecto a la tradición. Ciertos elementos de heterogeneidad es lo que veremos en el análisis de las obras del corpus en los capítulos siguientes.

Las autoras, al adoptar personajes, situaciones, etc., se basan en las experiencias vividas u otras de la memoria colectiva. Desvelan otra realidad mediante la polifonía de personajes contruidos a base de “martillazos” entre ella misma y el entorno; proceso que Virginia Wolf calificó de difícil al referirse a la escritora árabe-magrebí. Cuando habla de esta última, Wolf apunta que al escribir lo haga “en la cocina o encerrada en el cuarto de baño”, metáfora con que resume una situación que se mantiene vigente hasta hoy. En otras palabras, las escritoras son conscientes en todo momento del doble conflicto que conlleva el escribir. Ante esta situación la mujer siente un malestar profundo que manifiesta en sus textos mediante la ruptura con la imagen estereotipada, siguiendo un proceso de enfrentamiento con el “yo” y con lo externo.

El efecto interno producido por la ruptura con el pasado y la tradición, que no deja de ser un “trauma”, refuerza, de alguna manera, el sentimiento de pérdida. La deconstrucción y la irrupción crítica llevada a cabo por las feministas ha arropado teóricamente esa ruptura del “cordón umbilical”, eje del proceso de escritura; y la escritura es vista como la resultante de una brecha, un vacío o una pérdida. De ahí que adoptemos el concepto de pérdida como formulación de una de las características fundamentales de la escritura de estética postcolonial.

1.1.3. Dramaturgia de género: espacio arrebatado al post-colonialismo

Como toda manifestación artística, el teatro en el Magreb ha pasado por diferentes etapas: desde un teatro panfletario y de propaganda nacionalista a otras formas más vanguardistas. Como debatimos en el primer capítulo, la corriente metodológica del teatro europeo de los 70 repercute en el trabajo de los dramaturgos y directores de escena contemporáneos que conciben la práctica teatral como ruptura con lo anterior. El resultado es una síntesis de investigaciones acerca de la manifestación popular y lo adoptado del teatro occidental, un teatro “sincrético” según Ahmed Cheniki, que conjuga la tradición y la modernidad encauzándolas desde lo multicultural como verdadera identidad del magrebí.

Al emplear el término “sincrético”, lo hacemos partiendo de la definición de Alfonso de Toro: un “teatro y estrategia de mezclas postcoloniales, como recodifica-

ciones (y equivale a nuestra definición de hibridez) [...] es más bien una experiencia social, histórica y antropológica entendida como resultado de un hecho colonizador *sui generis* y por esto no una operación cultural intencionada. El sincretismo es una superposición voluntaria o involuntaria de diferentes culturas” (A2001: 20). Este es un teatro marcado por lo propio del magrebí que es una amalgama de culturas y lenguas como procesos que se fusionan y que configuran una identidad. Se trata de un proceso común a todos aquellos países en los que las culturas autóctonas constituyen la base de un logos distinto al occidental, culturas autóctonas que se mezclan con otras culturas impuestas durante el fenómeno colonial, como puede ser el caso del teatro latinoamericano, que García Canclini define en cuanto “una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo. Para repensar esta heterogeneidad es útil la reflexión [...] del postmodernismo³⁷, más radical que cualquier otra anterior” (extraído de Toro, A2001: 20-22).

El entrecruce de culturas se produce una vez que la línea fronteriza entre el “yo” y el “Otro” se permeabiliza, hombre-mujer, oriente-occidente, tradición-modernidad, o mi lengua y la lengua del Otro, etc. Teniendo en cuenta que según Toro (A2001: 17), la colonización es una expansión globalizante que transformó los lenguajes y culturas de las “periferias” y del “centro” y que afectó todas las estructuras sociales así como las del arte en general, este fenómeno social y político de la colonización influyó directa e indirectamente en la creación magrebí de la segunda mitad del siglo XX, fecha a partir de la cual surge una corriente literaria y teatral importante que pone de relieve la pluralidad lingüística y cultural propia de la identidad mestiza del Magreb. El fenómeno repercute en la obra del artista y del escritor magrebí, que adopta el lenguaje colonizador impuesto durante décadas, como manifestación del ego frente a dicha imposición. Es un período de “posesión” y “desposesión” cultural e identitaria, tal como podemos apreciar en las palabras de Raja Alloula (A1996: 32): “la administración colonial –explica esta pensadora– emprendía toda clase de acciones con el fin de desposeer a los argelinos de sus bienes, de explotarlos, de marginarlos, de ignorar todos los valores culturales ancestrales a los que estaban vinculados”. El

³⁷ Sin entrar en elucubraciones acerca del concepto, ya que entraríamos en un debate que nos alejaría de nuestro objeto de estudio, no obstante consideramos de interés el estudio elaborado por I. Carrera Suarez, “Feminismo y post-colonialismo: estrategias de subversión” (W2009), en el cual esta estudiosa trata la relación que mantiene el postmodernismo con el post-colonialismo y feminismo.

colonialismo como elemento histórico-político ha afectado toda la cobertura social y tradicional también en países como Túnez, Argelia y Marruecos, influyendo considerablemente en las estructuras sociales y en la literatura como manifestación del pensamiento magrebí. Por lo tanto, al abordar la dramaturgia de género hemos de hacerlo tomando en cuenta esta aproximación transdisciplinaria que A. del Toro sugiere, propia de las literaturas de estética postcolonial, que abarca la perspectiva sociológica, antropológica, filosófica e ideológica.

Un teatro postcolonial tiene unas características que son específicas a la estética postmoderna y que se manifiesta, tratándose del texto dramático, en los tres niveles: en la temática, la lengua y los lenguajes de la escena (en el texto espectacular). Se trata de elementos que de manera directa o indirecta reproduce el autor/a en sus escritos, en la forma y en el contenido, mediante el mestizaje de elementos culturales como unidentitarios. Y nos planteamos la siguiente pregunta: ¿podemos realmente incluir los textos de nuestras dramaturgas dentro de la denominada estética post-colonial?

A falta de mayores comprobaciones, habiéndonos planteado si las tres autoras se inscriben dentro del teatro magrebí de estética poscolonial incluso del tipo que Cheniki denomina “sincrético”, parece adecuado definir la obra de estas tres autoras bajo los conceptos de diferencialidad y alteridad expuestos por los críticos post-estructuralistas, que encajan con la idea de estética postcolonial. Para la demos-tración de este carácter postcolonial, sería necesario comprobar si en los textos de estas autoras se revelan los rasgos de hibridez y mestizaje que superpone los paradig-mas de periferia y centro, de masculino y femenino que del Toro considera característicos de esta estética:

Los puntos de llegada de las unidades culturales se mezclan y dejan una huella palimpsesta que se despliega a través de las re-marcaciones. Los repliegues o injertos no constituyen una síntesis ni una superación o represión. La huella de la diferencia describe la claudicación del logos metafísico occidental, y con esto el dualismo, favoreciendo tanto la *diferancia* (Derrida), la *altaridad* (Taylor) como también un pensamiento nómada y transversales la cual categorías binarias excluyentes tales como “periferia vs centro” o “masculino vs femenino” ya no tienen legitimización o son fuertemente cuestionadas. Las fronteras se permeabilizan para el Margi-nado, para las Orillas y para la Otredad en general (A2001: 13-14).

Nuestra hipótesis es que a partir del post-colonialismo como criterio definitorio hallamos que las dramaturgas, aunque en un período posterior al fenómeno colonial –y de ahí el título de este apartado–, heredan al igual que su compañero hombre una serie de influencias propias de las tendencias literarias y teatrales que fueron surgiendo en sus respectivos países. Reinventando una realidad que también les ha tocado vivir y que se traduce en otro proceso del discurso postcolonial como es el de los cambios drásticos en la mentalidad y costumbres de la sociedad y la reimplantación de la tradición y la lengua como espacio legítimo. Las autoras, al igual que sus coetáneos, ponen de relieve una serie de problemáticas y procesos que afectan a hombres y mujeres así como la destrucción del estereotipo. Su originalidad consiste en transmitir la dicotomía tradición y modernidad como un paradigma que desencadena a modo de ruptura una serie de situaciones y conflictos entre personajes de diversa índole.

En suma, estamos ante el teatro de una cultura compleja que articula tradición y modernidad, dentro de la cual intervienen las voces de mujeres que pretenden alejarse de algún modo de la visión estereotipada del lugar de la mujer en la cultura. Es un teatro que se corresponde con una escritura contemporánea femenina, de la cual seleccionamos a las mencionadas autoras y a sus obras como corpus de este trabajo. A través de ellas actualizamos el debate sobre la dualidad masculino-femenino. Pues mediante personajes que no son necesariamente mujeres, y sus conflictos, intentan permeabilizar las fronteras entre un lado y otro del paradigma tendiendo a la disolubilidad de ambos discursos, tal como se mostrará a lo largo de este capítulo, en el cual lo abordaremos de manera más exhaustiva.

2. FATIMA GALLAIRE, JALILA BACCAR Y AICHA H. YACOUBI: APROXIMACIÓN A TRES AUTORAS

En la elección de las tres autoras con las cuales ponemos a prueba nuestras tesis sobre el teatro femenino magrebí, además de los criterios ya anticipados en la

introducción, conviene precisar otros criterios con los cuales delimitamos el corpus en el que basamos nuestra interpretación.

1. Las tres autoras se expresan en uno de los idiomas de su país con un uso mestizo del mismo. F.G. es francófona, J.B., arabófona y A.H.Y., hispanófona. Por lo tanto tendremos en cuenta el aspecto lingüístico como espejo donde se refleja lo que García Canclini (L1995: 23) denomina “culturas híbridas”.

2. Las tres son susceptibles de inclusión dentro de la denominada literatura y teatro de estética postcolonial. Para ello y como explicamos en el epígrafe anterior, hemos visto necesario adoptar los postulados de los estudios poscoloniales donde se inscribe la literatura magrebí, y los estudios femeninos o *Gender's Studies*³⁸. Con todo, al ser autoras de teatro, tenemos que cruzar con las anteriores la teoría y la metodología de estudio del texto dramático. De hecho, el análisis de las obras lo vamos a llevar a cabo de acuerdo con la semiótica teatral. En cualquier caso se trata de autoras y textos susceptibles de esta aproximación transdisciplinar.

Como aludimos en la introducción general, se trata de autoras que no han sido estudiadas con anterioridad excepto F.G, por lo que consideramos oportuno comenzar con algunos elementos biográficos y una reseña de su obra dramática.

2.1. Fatima Gallaire-Bourega

Esta autora nació en El Harrouch (Constantina) en 1944. Después de realizar estudios en la Universidad de Argel, viaja a Francia para estudiar cine en la Universidad de París VIII de Vincennes. En 1970 vuelve Argelia y obtiene el puesto de agregada cultural en la cinemateca de Argel. En 1978 decide volver a Francia y se instala definitivamente en Paris, donde reside hasta la actualidad.

³⁸ Somos conscientes de que en el Magreb la dramaturgia de género es una escritura muy reciente y escasa. En este sentido no podemos hablar de una tradición crítica femenina y mucho menos de un canon literario femenino. Depende en gran medida de la estudiosa y escritora magrebí llegar a ciertas reflexiones críticas y elaborar una teoría adecuada, por lo que sería necesario que la proliferación de los textos femeninos sea un hecho dado y no una hipótesis de futuro. También es necesaria la aportación del estudioso hombre, el cual debe adaptarse a nuevas estrategias y críticas que tengan como objeto de estudio los textos de mujeres. Y por último, que las propias escritoras y dramaturgas se unan bajo un mismo estandarte con el fin de evitar el aislamiento y la soledad en la que están sumidas por razones externas pero también internas de la propia mujer: la desorganización del no-sistema al que se acogen, el no haber diálogo entre escritoras y autoras ni entre escritoras y escritoras hace que la salvación inmediata sea la de editar los textos en Europa. Ejemplo de ello es la importante producción dramática de autoras árabes en el exilio editorial, la dispersión y el desajuste que trae consigo una anarquía difícilmente comparable al sistema organizado que podemos denominar canon literario femenino en occidente.

Perteneciente a una generación de transición entre el período colonial y la Independencia, la autora se enfrenta al doble discurso social: el heredado de Francia durante la época colonial y el arabizante. La escritura supone, según la propia autora (véase Serhane/Gallaire, L1993: 13-14), una reacción por una parte ante la tragedia personal de ver a su padre torturado y personas cercanas asesinadas durante la Guerra y por otra, el desasosiego de no ajustarse a las normas establecidas y al discurso político islamizante que se instala en el país.

Gallaire empieza a darse a conocer en el ámbito literario a partir de los años 80 llegando a convertirse en una de las autoras magrebíes de mayor prestigio y reconocimiento internacional. Es la primera mujer árabe que logra ser miembro de la Academia Internacional de Autores Dramáticos Châtillon-sur-Chalarone y miembro de Escritores Asociados al Teatro en Francia. A lo largo de su carrera y con un amplio repertorio de teatro, relato y cuento, esta autora argelina recibe numerosos premios, de los cuales citaremos los siguientes: el Premio SACD Nuevo Talento en 1987, el Premio Arletty en 1990 por el conjunto de su obra, el Premio del Sindicato de la Crítica por la mejor obra francófona, al montaje de Jean Pierre Vincent en 1991 de *Princesses*, el Premio Malek Haddad de la Fundación Nordin Aba en 1993 y el Premio AMIC de la Academia Francesa por el conjunto de su obra en 1994.

2.1.1. Obra dramática de F.G.

En 1986, y después de haber publicado varios relatos cortos, la autora escribe su primer texto dramático: *Ah! Vous êtes venus...là où il y a quelques tombes* o *Princesses*, título por el que se va a conocer la obra a partir de 1991.

Más arriba citamos las razones por las cuales elegimos a las tres autoras que constituyen nuestro corpus y el por qué uno de sus textos. A eso cabe añadir que lo que realmente nos llamó la atención de *Princesas*, además del valor intrínseco que encierra, es su repercusión internacional: las distintas representaciones y la proyección que ha tenido en Occidente. Pese a la iniciativa llevada a cabo por dos precursoras como Myriem Ben o Najía Thameur en los 60, éstas pasaron desapercibidas tanto en el Magreb como en el extranjero. Por tanto Gallaire es la primera autora que

contribuye en gran medida al conocimiento de una literatura dramática escrita por mujeres de origen magrebí.

Princesses ha sido traducida a 12 idiomas y representada en las grandes capitales del mundo. Con el título original *Ah! Vous êtes...*, se realizó en 1986 una primera lectura en el Théâtre Essaïon de París. En el mismo año y siempre en la capital francesa donde reside la autora, se lleva a cabo su representación por el director de escena J. Baillon en el Teatro Le Petit Odéon. En 1988 se representó la primera versión en lengua inglesa traducida por Jill Mac Dougall bajo la dirección de François Kourilsky en Nueva York (First New York International Festival of the Arts) por UBU Repertory Theatre. En 1991 se representa la obra en Théâtre des Amandiers-Nanterre a cargo de Jean Pierre Vincent, pero le cambia el título por el de *Princesses*. En 1993 otras dos producciones vieron la luz: la primera dirigida por Solange Parat en Grenoble y otra en francés y ouzbek en Tachent (Uzbekistán) bajo la dirección de Evgueni Voloboev. En 1994 se realiza la lectura dramatizada de la obra en el III Encuentro de dramaturgas (IWPC) en Adelaide y otra lectura en 1995 dirigida por Annie Castleline con la traducción de Meredith Oakes, en el Festival Internacional de Teatro en Londres (London International Festival of Theatre).

La obra, que trata el debate generacional producido por la fuerte influencia de la tradición sobre hombres y mujeres, fue concebida a modo de denuncia de ciertos abusos engendrados por la creencia islámica más conservadora. Una temática que aborda Gallaire en varias de sus obras con la intención de reflejar una realidad no superada en Argelia: la presencia del extranjero es motivo de hostilidad, y el argelino se intenta proteger de ella erigiéndose en guardián de la tradición islámica como medida. Aunque cabe decir que no siempre alude a Argelia como referente real, en algunos títulos como *Molly des sables* (1994), obra dirigida por Isabelle Starkier y representada en Théâtre Essaïon (París), la protagonista es una mujer de origen judío casada con un marroquí. Molly es un personaje complejo que se halla, según dice Isabelle Starkier en “*Molly des sables* de Fatima Gallaire” (A1994: 2), “écartelée entre sa culture juive et sa culture musulmane, entre ses racines, en Afrique du nord et sa vie, maintenant à Paris. Elle nous parle de son pays, de sa maison et les êtres qui lui sont chers. Et durant son récit, elle incarnera différentes personnes, accumulant dans cette boulimie de souvenirs les vêtements qui les symbolisent”.



Molly des sables, puesta en escena de
Isabelle Starkier, Star Théâtre Cia I. Starkier, 1994.

Richesses de l'hiver (*Las riquezas del invierno*, 1990), texto que bajo nuestro punto de vista, presenta analogías con la trama y los personajes de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, describe la soledad de cuatro hermanas que viven encerradas en su casa en una aldea italiana bajo la autoridad del padre (equiparable a la de Bernarda Alba). La menor de éstas decide escapar y cambiar su vida al lado de un extranjero (un príncipe marroquí). Las otras tres hermanas ven los años transcurrir mientras cuentan una a una las botellas de aceite, el fruto de una tierra fértil pero condenada a la sequía, metáfora de la opresión en la que viven las protagonistas de la obra.

Amour et Talisman (*El talismán del amor*, 1993), es una obra creada a raíz de un taller de escritura dramática impartido por la autora a un grupo de estudiantes en la Facultad de Letras de Mohamedia (Marruecos). La historia se ambienta en Marruecos y narra, con la sencillez y los ingredientes de un cuento, la historia de Izza. Esta, presa de su egoísmo y de los celos de madre, cae en la tentación de hacer uso de un talismán para romper el compromiso de su único hijo, Yacine, con su enamorada Amina.

En estas tres obras vemos cómo la autora cambia de escenario, pasea sus personajes por distintos países y culturas, enfrenta a mujeres de varias generaciones, combina los elementos tradicionales y modernos, el color de piel y las creencias, etc. Responde a un intento de ésta por proyectar una temática relacionada con la mujer mediterránea en general y recalcar un universo de mujeres que aunque pertenecientes a culturas diversas viven dentro de un espacio limitado a la ausencia. En este recorrido describe una problemática universal a través de una relación de dualidades y dicotomías entre Occidente-Oriente, una característica que la aproxima a su doble identidad frente a la negación de “la otra cultura” por el discurso dominante en Argelia. La dicotomía se da en el nivel de los conceptos hombre/mujer, siendo presentado lo masculino como causante del mal. No es la única manera en que Gallaire relaciona las oposiciones, pues según alega la directora de escena Isabelle Starkier, esta “concilie, par une écriture majeure, tous les inconciliables: le Nord et le Sud, le Noir et le Blanc, le Faible et le Fort, l’Homme et la Femme, le Dit et l’Indicible...” (A1994: 2).

En *La Fête virile* (*Fiesta viril*, 1990), Sedka es una joven del pueblo que se compromete en secreto con un extranjero. Para que su pretendiente sea aceptado por la comunidad, la protagonista pide que se le practique a su novio la circuncisión tal como lo exige la tradición.

Rimm la gazelle (*Rimm, la gacela*, 1991), es una obra en un acto. La protagoniza una argelina que vive en París. Esta decide volver a su tierra natal para organizar el entierro de su madre. En junio del año 2009 la obra es representada en el Centro Cultural Francés de Alger bajo la puesta en escena del actor Mohamed Yabdri y producida por la misma autora. En tres décadas que esta autora lleva dedicada a la escritura dramática, es la primera vez que una de sus obras se representa en Argelia. *Au coeur, la brûlure* (*En el corazón, la llaga*, 1991), es un diálogo entre un hombre y su hija que está ausente. Ella se encuentra más allá del mar y él en un café rodeado de otras personas que le preguntan sobre cuál de sus hijos es su preferido. Él no dice nada pero piensa en ella y le habla en silencio.



La actriz Lucia Trota interpretando *Au coeur, la brûlure*, puesta en escena Jean-Christian Grinevald, Théâtre de la Main d'or (Paris, 1992).

En *Les coépouses* (*Coesposas*, 1998), una madre declara que las niñas no tienen ningún valor y que por medio de dinero puede obtener las esposas que quiera para su hijo. La tercera de las esposas les explica a las otras que esto debe terminar. Frente a la alianza de sus mujeres, tanto el marido como su madre pierden el poder sobre ellas.

En *La beauté de l'icône* (*La belleza del icono*, 2003), en esta pieza, la denuncia es puesta en boca de una anciana que se presenta de improviso en una fiesta de una familia pudiente. La presencia de la mujer rompe el ambiente de evasión y divertimento de esta familia que representa el símbolo de una sociedad ausente de todo compromiso.

Les portes de Constantine (*Las puertas de Constantina*, 2005), nos sitúa al final de la guerra en Argelia (1962). Cuatro mujeres se hallan en una prisión francesa en espera de ser torturadas y ejecutadas. Esta espera se convierte en interminable a causa del miedo y la angustia. Dzira, la más veterana de todas ellas, intenta que sus compañeras de celda no pierdan la esperanza y resistan a la presión que ejercen sobre ellas los funcionarios de la cárcel.



Les co-épouses, puesta en escena de Lucinda Kidder, New World Theater en co-producción con el Departamento de Teatro de la Universidad de Massachusetts-2000.

2.2. Jalila Baccar, de la escena al texto

Nacida en Túnez capital en 1952, J.B. pertenece a la generación de artistas que descubren el teatro en las aulas del colegio durante los años 60, período que coincide con la nueva reforma social y cultural promovida por el Presidente de la República, Habib Bourguiba, que incluye el desarrollo de las artes escénicas en Túnez. La autora, después de cursar estudios de Letras en la Escuela Normal Superior, decide dedicarse a la carrera de actriz. En 1973 se incorpora al “Théâtre Sud de Gafsa” (Teatro Sur de la ciudad de Gafsa), compañía de carácter independiente subvencionada parcialmente por el Estado, donde coincide con el que será su esposo y compañero artístico hasta el momento actual, Fadhel Jaïbi.

Con su adhesión a esta compañía, J.B. entra a formar parte de un círculo de intelectuales que pretenden, entre otras cosas, descentralizar el teatro en este país haciendo llegar este arte a gran parte de la población tunecina y con recursos que le son propios. Dramaturgos como Fadhel Jaziri, Mohamed Driss, Habib Masriki, Fadhel Jaïbi, Tawfik Jaïbi, Raja Ben Amar³⁹, junto a artistas y actores entre los que se

³⁹ Raja Ben Amar proviene del vivero que constituía el teatro escolar de los años 60 a los 80. Vive la aventura teatral “Théâtre de Kef” en tiempos de su fundador Monsef Suissi. Posteriormente y después de la desintegración de este grupo regional, participó como actriz junto a Jalila Baccar en el recién fundado “Nouveau Théâtre de Tunis” con la obra *L’Instruction*. En 1980 creó con Monsef Sayem “Théâtre Phou”, la segunda compañía profesional

encontraba nuestra autora, se movilizan y en 1975 fundan “Nouveau Théâtre de Tunis”, primera compañía de carácter privado, que dura una década, ya que en los 80 se ramifica en grupos de diversas tendencias y métodos que confluyen en el denominado Teatro Independiente⁴⁰. Baccar y Jaïbi prosiguen en solitario, y en 1993 fundan “Familia Productions” y llevan a cabo una intensa labor en el teatro, con espectáculos como *Comedia* (1991), *Familia* (1993), *Les amoureux du café désert* (1995), *Soirée particulière* (1997), entre otros. En 1998 Baccar firma la autoría de su primer texto dramático, *A la recherche de Aïda* (1998).

Conocedora de la etapa de transición política y post-proceso de Independencia de los años 60-80, la dramaturga se lanza con una temática que trata la ignorancia que azota una parte de la sociedad y el silencio al que se acoge el pueblo tunecino con el fin de poder sobrevivir. La obra de esta autora, concebida en escena y conjuntamente con Jaïbi⁴¹, se inscribe dentro de lo que podemos calificar de compromiso social e ideológico. El centro en el proceso de escritura es el paradigma encuentro/desencuentro, articulado bajo la retórica de odio/amor hacia el país; también está la temática del origen, como medio para concienciar a una parte de la sociedad que permanece ajena a todo compromiso. Es un teatro en el que los paralelismos y los contrastes se combinan para dar cabida a la tragedia contemporánea. Lo trágico, en este caso, para ambos dramaturgos, forma parte de la cotidianidad de unos personajes en cuya evolución se percibe la toma de conciencia de lo social.

privada de Túnez (después del Nuevo Teatro), destacando como animadora del teatro privado (independiente) tunecino. Al crearse el espacio Madart en Cartago, realiza un encuentro entre teatro y danza, elemento que influye considerablemente en sus creaciones hasta el punto, como diría Abi Sahb, “de anular no sólo el texto sino el teatro mismo” (véase Abi Sahb, A1996: 26). Junto a su compañero Monsef Sayem, Ben Amar es una de las creadoras de mayor talento en el teatro magrebí, demostrando durante varias décadas perseverancia e inquietud por un teatro donde converge lo físico y lo poético del cuerpo como resultado de una incesante investigación.

⁴⁰ La nueva corriente vanguardista surgida en los 80, según Abi Sahb, tenía como objetivo “la liberación de un cierto complejo de inferioridad cultural, que se proyectaba en una exposición superficial de la propia identidad. Los creadores en su mayoría rechazan el texto a favor del espectáculo [...] Pareciera que el cuerpo, siempre un elemento reprimido en favor de la palabra en el contexto de la cultura árabe, volviera a recuperar su importancia [...] La pertenencia a una corriente que ha roto con la literatura y la moral tradicionales, dando una máxima prioridad a los elementos visuales, espectaculares, escenográficos, artísticos. Es el teatro de la rebeldía, de la innovación y del rechazo de los moldes folklóricos donde se han hundido varios teatros árabes bajo la bandera de lo festivo y la búsqueda de la autenticidad”. La aparición de numerosos grupos de aficionados rompen con la estética anterior haciendo que el panorama teatral tunecino, que en comparación con sus países vecinos se encontraba menos desarrollado, gane en prestigio con una nueva producción dramática y escénica basada principalmente en la investigación y la búsqueda de lenguajes como medio para comunicar con la sociedad tunecina (véase Abi Sahb, A1996: 26).

⁴¹ Pese a que nuestro objeto de estudio son las dramaturgas, necesariamente hacemos alusión al dramaturgo Fadhel Jaïbi, porque se trata de un trabajo de colaboración conjunta. La característica fundamental que podemos resaltar en estas obras, es que se combinan ambas voces: la masculina y la femenina. Por otra parte, cuando el público acude a ver *A la recherche de Aïda*, *Araberlin*, *Junun* o *Khamssoun*, no lo disocia de Jaïbi, ya que en definitiva, colabora en la escritura dramática y es responsable de la puesta en escena.

Componen un teatro que presenta una estética expresionista vinculada al teatro político de Bertold Brecht y al teatro de la crueldad de Antonin Artaud, en el cual hallamos un entrelazado de métodos: la narración explícita e implícita, la interpelación indirecta y la visualización, la actuación naturalista y la denegación y extrañamiento brechtianos. Procedimientos que ponen de relieve lo no dicho y donde lo poético va inscrito en el cuerpo del actor y el verbo, y en un dispositivo escénico minimalista e íntimo. Constituye un trabajo preciso y minucioso que no pierde el carácter trasgresor desde el interior, mostrando lo mostrable, diciendo lo que está permitido decir pero también aquello que prohíbe la censura. De hecho, en varias ocasiones Baccar y Jaïbi se vieron obligados a interrumpir una gira como por ejemplo sucedió en 2008 con el espectáculo *Khamssoun*. Hemos de tener en cuenta que estamos hablando de un período anterior a las revueltas sociales producidas reciente-mente en Túnez que marcan un antes y un después en lo que concierne a la libertad de expresión en este país –nos referimos a la denominada “revolución del jazmín”, como detonante de la caída del poder del Presidente de la República tunecina, Zinelâbidine Ben Ali (14 de enero del 2011)–.

2.2.1. Obra dramática de J.B.

J.B. escribe *A la recherche de Aïda* en 1998. La obra, que fue escrita para conmemorar el 50 aniversario de *Nakba* (la creación del Estado de Israel en 1948), es un monólogo, articulado a modo de fluir de conciencia de una actriz tunecina que recorre los teatros desde Túnez hasta Beirut en busca de otra actriz, ésta palestina, víctima del exilio, quien también busca sobre los escenarios su identidad y su memoria.

El paralelismo entre Palestina y Túnez se produce en la construcción de los personajes de Aïda y de la actriz tunecina, una identificación con el Otro desde el punto de vista del encierro representado en la obra, como metáfora de la soledad en la que está sumido el pueblo palestino. Aïda va al encuentro de Aïda, un recorrido por la memoria bajo la estructura de un viaje hacia el viaje recurrente, de un teatro a otro, de un país a otro. Este viaje es la imagen de un teatro que se dirige a la sociedad, hacia la posible verdad, hacia sí mismo. El recorrido es un vagar errante en que dos destinos se cruzan: la una va hacia la otra, y es en este recorrido de conciencia en el que se pierde

la inocencia primaria despertándose en el personaje el compromiso político. Un destino común que une a ambos personajes hasta el punto de fusionarse.



⁴² La actriz y dramaturga Jalila Baccar en el espectáculo *A la recherche de Aïda*, 1998.

Con la problemática palestina de trasfondo, en *Araberlin* (fusión de Árabe y Berlín) la autora pone de relieve el contraste identitario mediante el enfrentamiento verbal y corporal de dos grupos sociales. La obra presenta la dispersión de los puntos de vista, la ruptura, la brecha ideológica entre el Mundo Árabe y Occidente. La historia construida sobre dos ejes temáticos, la tolerancia y la emigración, narra las peripecias de un estudiante palestino residente en El Líbano. A los 25 años este decide viajar a Alemania para acabar sus estudios de arquitectura. A su llegada a este nuevo país es interrogado por la policía y acusado de pertenecer a un grupo terrorista. El impacto que va a producir este incidente en la familia es el punto de inflexión que da pie al conflicto.

Con esta temática sensible y de actualidad, la autora hace hincapié en el debate político y plantea cuestiones acerca del individuo árabe. “Est-ce qu’on peut se faire entendre sans se faire sauter?” se pregunta la autora, al tiempo que expone el elemento existencial del drama: “al personaje central le es confiscado el derecho a la palabra y se le priva de libertad por tener un origen determinado” (extraído de Da Silva: P2002).

⁴² Las fotos de los espectáculos de J.B. y Fadhel Jaïbi las hemos tomado de la pagina web de “Familia” (véase <<http://www.familiaprod.com/familia/pages/familia000.htm>>).

La confrontación entre dos discursos ideológicos, es mostrada mediante la intervención de actores de ambas nacionalidades partiendo de la idea de que el idioma, los gestos del actor y sus cualidades físicas-étnicas, son lenguajes que corroboran lo dicho y dejan evidenciar el contraste. J.B. explica que necesitaba una motivación ideológica más que artística, o sea, un discurso válido para los dos polos, algo que les una o que ideológicamente se presente como una continuidad de visiones y no de rupturas, que les permita buscar las semejanzas profundizando en temas que afectan tanto a unos como a otros.

Para esta autora, el de la generación de los 80 es un período en que todo discurso “revolucionario” consistía en visualizar los problemas internos a partir de la situación de Palestina como foco de injusticias, lugar donde –según palabras de esta autora (véase Da Silva: P2002)– confluye lo negativo de la sociedad árabe por su inmovilidad y falta de solidaridad. Al mismo tiempo el problema de Palestina sirve como pretexto para abordar inquietudes y problemáticas que padecía la generación más joven en Túnez.

Esta problemática también es tratada en *Khamssoun (Cuerpos secuestrados, 2006)*, como desvela el argumento de la obra. Amal, hija de padres militantes de izquierdas y educada según los preceptos laicos, se adhiere a un movimiento islamista en París, ciudad donde la joven está realizando sus estudios. De vuelta a Túnez, se ve implicada en el suicidio de su amiga, una profesora que decidió un viernes 11 de noviembre del 2005 hacerse estallar en el instituto donde trabajaba. El texto, que pone de relieve lo paradójico y las contradicciones de la sociedad tunecina contemporánea, confronta a modo de paralelismo, característica habitual en la obra de Jaïbi-Baccar, el fracaso tanto del marxismo como del extremismo religioso.



Cia. Familia, *Khamssoun*, 2008.

Consciente de la gravedad de la ola islamista, tal como sugiere en *Khamssoun*, J.B. se muestra crítica con las normas vigentes y al mismo tiempo también con los discursos radicales. Expone, sin pretender dar soluciones, la visión del ciudadano magrebí-árabe y trata la dicotomía aquí/allí desde otra perspectiva distinta a como es

justificada por el logos occidental, poniendo de relieve la falta de libertad y la ausencia de comunicación de los ciudadanos árabes entre sí y en relación con Occidente. Ejemplo de esta incomunicabilidad es el expuesto en su obra más reciente, *Yahia yaïch* (*Amnesia*, 2010).

En esta obra trata la historia de un personaje peculiar que fue víctima de un extraño incendio cuando estaba encerrado en su biblioteca. Lo ingresan bajo vigilancia en un hospital por confusión mental y es interrogado por los psiquiatras. Yahia debe explicar las causas del accidente, pero éste tiene dudas sobre si se trató de una tentativa de suicidio o de un robo de documentos en la biblioteca. Antes de encontrar la respuesta a todas sus cuestiones, éste desaparece dejando tras de sí interrogantes sin contestar.



Cia. Familia en el espectáculo *Amnesia*, 2010.

Entre una escritura y otra (la dramática y la escénica), la escena es la grieta entre lo frágil de una sociedad cada vez más encerrada entre sí misma y el régimen. Los personajes son un reflejo de la realidad de aquellos que viven el proceso social como una esquizofrenia entre la amenaza opresora del gobierno y la amenaza islamista. Quizás sea ésta una de las razones que lleva a nuestra dramaturga a adaptar *Junun*. Bajo este título, J.B. y Jaïbi emprenden una labor de distinta envergadura a nivel teatral (puesta en escena) y textual (los diálogos y el trabajo realizado sobre las lenguas: las dos variedades del tunecino local y el francés).

Junun es la adaptación de *Chronique d'un discours schizophrène* (1999), relato autobiográfico de la psicoanalista y escritora Nejia Zemni, basado en el historial médico de Nun, joven analfabeto de 25 años de edad, enfermo de esquizofrenia y al que también se le diagnostica la sífilis. La autora recoge quince años del proceso de cura, las continuas recaídas y altibajos del protagonista y la difícil relación de éste con su entorno familiar y con el cuerpo médico. “Recorrido durante el cual Nejia ha tenido que luchar contra la fatalidad del encerramiento psiquiátrico, contra la institución, la sociedad y contra sus propios demonios” (extraído de Gayot: E2002).

Creada en el 2001 en coproducción con la Municipalidad de Túnez, la obra se estrena en las Jornadas Teatrales de Cartago. Se representó en diversos festivales y teatros entre los cuales destacamos los siguientes: el Berliner Festspiele (2001), el Festival Internacional de Teatro Francófono en Limousin (2001), Cloître des Céles-tins (2002), el Festival de Avignon (2006), el IV Festival Internacional de Buenos Aires (2003), y el Teatro Odeón en París (2006).

2.3. Aicha Harun Yacoubi

Nacida en Tetuán (1968), esta dramaturga de origen marroquí y autora de la presente tesis doctoral, proviene del vivero del teatro universitario. Como las otras autoras del corpus, también realizó estudios de Letras y una vez obtenido el diploma en la Escuela Normal Superior, se dedica a la enseñanza. En 1994 es contratada por el Aula Cultural de España en Agadir (A.C.E.A.)⁴³ para impartir formación teatral a jóvenes actores hispano parlantes. En 1995 se la convoca para dirigir el primer Taller de teatro en lengua española en la Facultad de Letras de Agadir. Esta etapa dura hasta el 2004, durante la cual lleva a cabo el montaje de numerosos espectáculos de otros autores así como obras de su propia creación⁴⁴.

⁴³ Institución cultural de carácter no gubernamental fundada por la comunidad española residente en esta ciudad.

⁴⁴ Hemos de aclarar la dificultad que conlleva esta labor tanto en el seno de una Institución como fuera de la misma, ya que supone una limitación para los autores que conciben su obra en lengua española. Si mencionamos esto, es con el fin de mostrar que la situación en la que se halla el escritor magrebí de expresión española es mucho más precaria en comparación con el escritor de expresión francófona. Es una realidad que se refleja estadísticamente si tenemos en cuenta que en Francia, cada vez hay más casas de edición destinadas a los textos magrebíes. Por otra parte, también se debe al hecho de que la obra francófona en el Magreb, disfruta de salud tanto en el consumo como para su edición. No obstante, ¿qué ocurre cuando se trata de textos de expresión española? A este respecto, la universitaria Mercedes del Amo (W2000) dice: “obras como las de Mohamed Chakor o los relatos reunidos por López Gorgé o Bouissef Rekab, a los que sólo se ha prestado atención a partir de los noventa. En total hemos recogido nueve obras de expresión española, aunque se puede tener una visión más completa de esta producción a través de la obra de este último –refiriéndose esta a la obra de Bouissef Rekab, *Escritores marroquíes de expresión*

En su discurso, aborda temáticas que reflejan la realidad de un Marruecos anclado entre la democracia que se intenta reivindicar y los recientes recuerdos de una generación mantenida en el silencio como son los setenta y los ochenta, período que el escritor marroquí Abdelhak Serhane describe con estas palabras: “Comment faire, dans un pays comme le notre? [...] Nous sommes dans une société qui impose le silence: on n’a pas le droit de parler, ni de poser des questions...” (Serhane/Gallaire, L1993: 10). De ahí que en su obra se halla una fuerte influencia de lo social de un Marruecos de una época, la de los años 80 y 90. Esta autora, habiendo sido educada en Ceuta (España), viene a Marruecos para descubrir una sociedad oprimida por la Administración del que fuera el primer ministro, Driss Basri: artífice de la ley del “garrote” y protagonista de los muchos atropellos y vejaciones perpetrados contra el pueblo marroquí. Este doble mundo, aquel que conoció en la infancia y ese otro que descubre una vez adulta, constituye la columna vertebral de una temática pero también de su estética, o sea, el cómo y con qué lenguaje “decir” aquella herida abierta que perdura en la memoria de un colectivo.

Para esta reciente dramaturga, la literatura dramática y la puesta en escena constituyen una misma búsqueda hacia otros territorios mediante la experimentación. Esto la motiva para fundar la compañía “Q-Lisse Teatro” en el 2004. Durante este periodo, la dramaturga deja evidenciar en la medida de los medios de los que dispone, ya que es un teatro alternativo y no subvencionado, una estética profundamente marcada por los métodos de Grotowski, A. Artaud, B. Brecht, K. Stanislawski, R. Wilson, Sanchís Sinisterra, P. Brook, etc., directores de escena que influyeron en su manera de entender el teatro.

2.3.1. Obra dramática de A.H.Y.

española: el grupo de los 90 (L1997)–. Debe prestarse mayor atención y ayuda a los escritores que escriben en lengua española, pues aunque se trate de una minoría, deben tener en nuestro país las puertas de las instituciones y de las editoriales abiertas, de acuerdo con la política española de conservación y expansión del castellano”. Lo que nos llama la atención de estos propósitos, es que la estudiosa solo menciona al género narrativa. Acerca de la obra dramática de expresión española, esta se limita a decir: “del género teatral no existe nada traducido”. Como podemos comprobar en estas palabras del Amo, al referirse a los textos teatrales en esta lengua, se refiere únicamente a posibles traducciones y no a obras de creación propia.

El recorrido de esta dramaturga, difiere en cierto sentido del de las otras dos autoras del corpus. En el sentido en que siempre ha compaginado su labor educativa y pedagógica y su labor teatral.

Inicia su andadura dramática con *S.O.S. Mi Infancia* (1997), un texto que trata sobre infancias rotas. En esta obra la autora se inspira en la vida real de niños/as cuyo hogar es la estación de autobuses de Inezgane (una ciudad de paso para aquellos marroquíes que vienen del norte y del sur del país). Durante más de nueve meses, los del trabajo previo a la escritura de la obra, la autora observó el comportamiento de estos niños sin techo y las condiciones infrahumanas y violentas en que viven. Este mismo interés por el mundo infantil y juvenil, es la razón por la cual emprende la escritura de *Tirra o el amuleto de Titrit*⁴⁵ (2003). La obra, escrita en castellano con interferencias del beréber, trata la problemática de la explotación laboral de los niños en zonas rurales del sur de Marruecos.

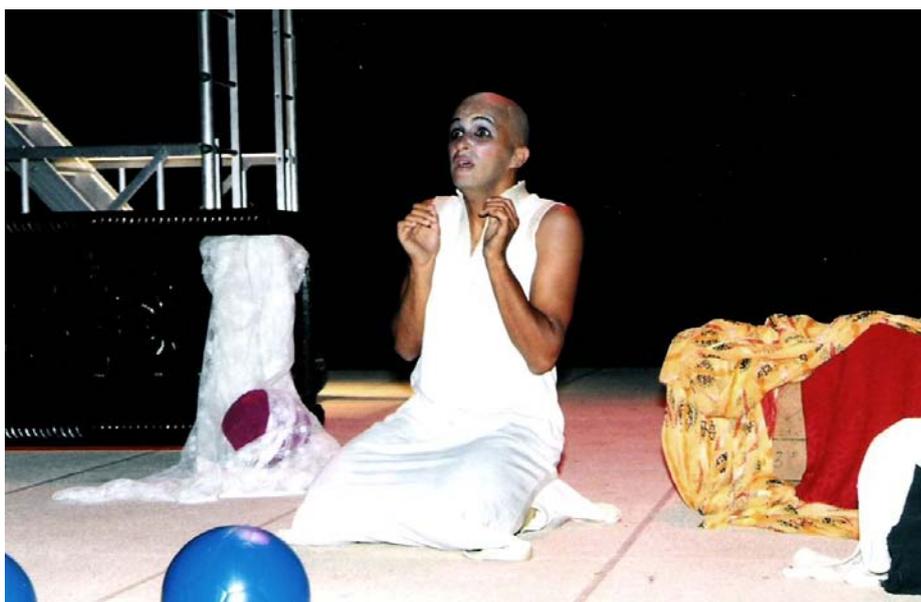
En 1998 escribe *Reloj de Arena*, un texto que relata las desventuras de cinco personajes que afrontan la dificultad de sobrevivir a los sueños dejando atrás un viejo puerto donde las barcas son de papel. Son esas barcas que cruzan de una orilla a otra llevándose consigo las ilusiones pero también la vida de seres humanos. Aunque los personajes logran sobrevivir a la travesía, el viaje no ha hecho más que empezar. Al otro lado del mar comienza la búsqueda de algo que desconocen y que se traduce por el deseo de desprenderse de ese maldito “reloj” al que están sometidos. Un objeto que simboliza la opresión, la soledad y el miedo.

El conflicto que vehicula la obra tiene un trasfondo político que la autora presenta de manera sutil para evitar un “excesivo esquematismo”⁴⁶, cuidando en la medida de lo posible la presentación artística de su discurso político. Teniendo en cuenta el panorama sociopolítico en que se gestó *Reloj de arena*, era necesario optar por imágenes de gran elocuencia estética con el fin de no pronunciar mediante el verbo lo que no se debía decir en aquellos momentos. Nos referimos a ese Marruecos en que reinaba cierta confusión y una discreta esperanza ante la muerte inminente de una era y el comienzo de otra. Son finales de los noventa, y el pueblo que aún creía en la utopía,

⁴⁵ Con esta obra, traducida al gallego por el escritor y también dramaturgo, Neira Cruz, la autora participa en los Premios de teatro infantil “Barriga Verde” en el 2004.

⁴⁶ Término adoptado de Pavis (véase *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, 1983: 473).

albergaba esperanzas en Abderrahman Yussfi, figura incontestable de aquel socialismo abatido por la dictadura de los setenta. Su vuelta del exilio y su nombramiento como primer ministro, abrió la vieja herida de los que un día creyeron en las libertades. No obstante, la Historia es pura ficción, y los poderes se suceden como modas pero sin trascendencia ninguna. Esto explica el porqué la obra empieza con esa pérdida de ideales. Los personajes saben desde el inicio que la espera será estéril, pero no abandonan el sueño y deciden partir desafiando el propio destino que les une a ese reloj de arena.



Raíces del viento, Théâtre de Verdure, IFA, Agadir, 2003.

En los noventa y durante el gobierno de este socialista idealizado, asistimos a la degradación de la utopía socialista de antaño. La autora al igual que muchos otros artistas, también lanza un grito de “ya basta, hasta cuando”, que pone en su mayor magnitud, en boca de los personajes de otra de sus obras: *Raíces del viento* (2003). En el texto muestra que las sociedades son maquinarias productoras de cerebros distorsionados por una ideología u otra y el individuo se prepara para ser un producto en serie. Los personajes son seres presos del mismo encierro que ocupan aquellos que los “domesticar”. A lo largo de la obra, estos descubren que el mal es engendrado dentro del espacio que ocupan, por lo tanto, la salvación está en manos de Amma, personaje ambiguo que los domina sin saber que él o ella también está dominado.



Raíces del viento. Teatro F. G. Lorca, Granada, 2003.



Raíces del viento en Theater der Fachhochschule,
Frankfurt, junio, 2004.

En este texto, la autora se aleja de la linealidad de los acontecimientos y niega la tragedia con la caracterización de unos personajes-actores irrisorios a veces, patéticos otras veces. El espectáculo, que conjuga la narración épica, el juego de los actores, los espacios múltiples y el uso de varias lenguas, surgió como una reflexión acerca del control ejercido por las grandes potencias que alimentan dictaduras bajo una falsa democracia. El espacio de los personajes es un espejo distorsionado de la sociedad moderna de finales del siglo XX, con sus complejidades y sus inquietudes. Aspectos que también aparecen en su otro texto, *Ghita* (2004).

En *Ghita*, la autora relata los escollos del pasado de un personaje condenado al silencio y al encierro, la espera queda en lo vano de la rutina y el abismo de la nada. La trama se concentra en el discurso atormentado de este personaje en el vacío insípido de Sidi Frej (conocido por el nombre de Mallorca): un psiquiatra en la ciudad de Tetuán construido en la época colonial y que se conserva como huella de una represión vivida antes y después de la Independencia. Para este personaje se hace necesaria la rememoración mediante las voces ausentes de su familia en representación de un Estado, de una Patria inexistente. Los recuerdos le mantienen en vilo dentro del macabro juego entre él y la voz que surge de ninguna parte para recordarle la dosis diaria (Butterfly-personaje imaginario). El lugar que ocupa es neutro, un espacio contra el cual se subleva evocando imágenes a las que se aferra para no perderse bajo los efectos de las drogas que le administran, la violencia a la que se ha visto sumido y el encierro al que le han llevado por engaño.

El texto, que conforma un entretejido de diversos géneros e historias, constituye una manera con que expresar la doble identidad de un pueblo con el que se identifica la propia autora, la cual trata aquella asignatura pendiente entre España y Marruecos como una brecha abierta. Con esta intención, se sumerge en la memoria de un colectivo humano que aunque reciente en la Historia de ambos países, permanece como en el olvido. Esto nos lleva a reflexionar acerca de la obra como un ejemplo de escritura puente entre el aquí y el allí. Al decir esto, no nos referimos sólo a la geografía dramática que comporta, sino también a aquello que subyace tras la escritura y que define la cosmovisión de esta autora como veremos más abajo.

3. NOTAS TEÓRICO-CRÍTICAS SOBRE LAS OBRAS

En los textos de estas autoras se escenifica la contestación femenina contra las Normas de la tradición y del sistema político e ideológico implantado. Teniendo en cuenta los postulados que la crítica postcolonial ofrece, su discurso “lleva un profundo cuestionamiento de los metadiscursos autoritarios y legitimistas” que, como explica A. de Toro (A2001: 13), conforma “el pensamiento post-moderno que a su vez deriva de la disolución del Logos expuesta en las obras de Lacan, Derrida y Foucault”. Encontramos la verdadera esencia de un teatro de la diferencia y alteridad en estas autoras, las cuales, conscientes o no de las características propias de este teatro, se incluyen ellas mismas en una estética postmoderna. Continuando esta línea de reflexión, mostraremos en los apartados que siguen cuáles son las marcas identitarias y cómo estas se hallan inscritas en el discurso de las mismas a través de la temática, los personajes y el lenguaje. Plantear esto en relación con los textos teatrales supone recorrer un terreno hasta ahora poco investigado, y abierto a nuevas investigaciones que tienen como objeto central la hibridez y el posicionamiento (*location*) de un nuevo sujeto mujer.

3.1. Cosmovisión y estética dramática

Para la contextualización de las obras de F.G., J.B. y A.H.Y., –y conviene aclarar que evitamos clasificaciones basadas en el criterio generacional como explicamos en la introducción general–, procedemos a una primera lectura de algunos de sus textos, incluidos los que forman el corpus. Para ello atenderemos a las cuestiones antes enunciadas de temática, personajes y lenguaje.

3.1.1. Temática

Como hemos podido observar en el epígrafe arriba (2), las obras de estas autoras dan testimonio de la época que vive la sociedad actual en el Magreb. En los textos se pone de relieve una temática que muestra los distintos procesos sociales, ideológicos y económicos por los que está atravesando el magrebí, el cual se halla atrapado entre lo

heredado como tradición y la modernidad a la que este aspira. Este contexto problemático se presenta en el interior del texto, a través de personajes en situación de conflicto ya sea con el sistema, con la institución y aquellos valores tradicionales que ya no son válidos en la actualidad, o aquellos otros que son impostados y que constituyen una modernidad opresiva.

El conflicto viene producido por causas internas a la propia sociedad de la que habla el texto, que no es necesariamente en su relación con Occidente, tal como podemos comprobar en la ruptura expresada con la disyuntiva aquí/allí que algunos tradicionalistas achacan a una lógica importada de Occidente pero que sin embargo, es válida para el contexto en que se desenvuelve el individuo magrebí, el cual aún se debate por el derecho a la palabra. Hay una necesidad de proclamar la libertad frente al sujeto dominante que en los textos viene representado simbólicamente en la figura del padre y en la interacción con la madre, ambas metáforas de ley y nación respectivamente. De manera que ya no se mide el paradigma poder en relación a Occidente, sino en relación con la fuerza de sumisión y subyugación del cuerpo relegado⁴⁷, reducido a la invisibilidad.

El paradigma masculino/femenino no se establece a partir del rasgo de sexualidad que diferencia macho/hembra; y a su vez el paradigma poder/sometimiento no se corresponde necesariamente con la alternativa entre masculino y femenino. Esta revisión es una de las características de esta nueva dramaturgia, que replantea las categorías establecidas bajo una óptica político-social. De modo que las dramaturgas conciben la escritura como un campo de investigación sobre la relación con la Otredad. Las alternativas occidente/oriente, blanco/negro, mujer/hombre, constituyen paradigmas de los que se hacen valer estas autoras que vienen a coincidir que en nuestros comportamientos guardan relación con el bien y el mal.

3.1.2. Personajes

Dentro de la corriente de realismo crítico, nuestras autoras optan por personajes marginales condenados al encierro, a la soledad, seres desvalidos que buscan llenar vacíos internos o despojarse de fantasmas del pasado, encontrarse a sí mismos con la ayuda de los otros que están más desamparados o perdidos.

⁴⁷ Este cuerpo relegado es el mismo que G. Spivak define como lo subalterno (véase "Can the subaltern Speak?", L1988: 271-313).

En los textos de F.G., el personaje femenino actúa como centro de la escritura. Como hemos podido comprobar más arriba⁴⁸, el elemento mujer es desencadenante del conflicto y eje de la acción. No obstante, lo femenino puede ser entendido en su aspecto simbólico, como metáfora de lo marginal de modo que en este paradigma entrarían todos aquellos personajes, masculinos y femeninos, cuyo rasgo común revela que son seres negados mediante la acción o la palabra. Es decir, los personajes son seres a quienes se les confisca la palabra y la voluntad de hacer por medio del encierro o la discapacidad⁴⁹ física, moral o mental. En los textos de J.B. y A.H.Y. lo femenino también se considera en su aspecto simbólico que trasciende a una realidad. Para estas autoras, la mujer es un tema implícito por cuanto forma parte de una concepción del ser humano que se debate por la existencia, de ahí que podemos decir que las oposiciones de identidad no ocupan el centro de atención, y las entidades mujer/hombre se permeabilizan. Dicha “permeabilización” la consideramos como un acto de “posesión”⁵⁰ cultural e identitaria que las autoras llevan a cabo a través de personajes que se sustraen al poder neo-colonial⁵¹. Es la válvula de escape de las autoras, que fortalecen el mecanismo de ruptura con lo ya existente independientemente del sexo de los personajes.

Entendemos que este uso que se hace del personaje y los otros elementos de composición del texto⁵², también conlleva implícito un cuestionamiento del teatro y la escritura dramática actual. Los personajes son de índole diversa, híbrida y poli-fónica, y estos se van construyendo a lo largo de la obra, a través del conflicto que genera el

⁴⁸ Véase “obra dramática de F.G.”, epígrafe 2, apartado 2.1.1.

⁴⁹ A este respecto, nos basamos en las afirmaciones de Cindy LaCom en su artículo “Revising the Subject: Disability as ‘Third Dimension’ in *Clear Light of Day* and *You Have Come Back*” (W2002).

⁵⁰ Término adoptado de Raja Alloula; véase “Dramaturgia de género: espacio arrebatado al post-colonialismo”, epígrafe 1, apartado 1.1.3.

⁵¹ Partiendo de las ideas de Spivak sobre lo subalterno, el cambio que se produce es del sujeto colonial a otro postcolonial; los discursos son los mismos y la jerarquización perenniza los valores ya establecidos en la etapa colonial. Es decir, la distribución de los roles sociales permanece fuertemente vinculada al poder del sujeto dominante: el que representa el Padre.

⁵² Tanto en el personaje como en los otros elementos de la composición del texto se observa un deslizamiento de fronteras al respecto; recordemos la cita de Toro (véase cap. 2, apartado 1.1.3.) al proponer que “la huella de la diferencia describe la claudicación del logos metafísico occidental, y con esto el dualismo, favoreciendo tanto la *diferencia* (Derrida), la *altaridad* (Taylor) como también un pensamiento nómada y transversales la cual categorías binarias excluyentes tales como “periferia vs centro” o “masculino vs femenino” ya no tienen legitimización o son fuertemente cuestionadas. Las fronteras se permeabilizan para el Marginado, para las Orillas y para la Otridad en general” (A2001: 13-14). Mediante los personajes además de otros elementos de composición, las autoras rompen el cordón umbilical con la cultura del padre –o de la madre, puesto que esta funciona como sujeto que actúa por delegación de la ley masculina–. De manera que como explicamos más arriba (epígrafe 1, apartado 1.1.2.), mediante la escritura actualizan el debate sobre la dualidad masculino vs femenino y permeabilizan las fronteras entre un lado y otro del paradigma tendiendo a la disolubilidad de ambos discursos.

choque de culturas, de creencias, de supersticiones, así como el enfrentamiento generacional, etc. Se evita el estereotipo y se emprende un viaje en busca de la interioridad al tiempo que se retrata una sociedad cuya modernidad es contradictoria. Los elementos tanto de la interioridad como de la contradicción, son las piezas del puzle del logos magrebí, femenino y masculino, que cuando se logren ensamblar harán emerger una verdad otra.

F.G. manifiesta la necesidad de abrirse al Otro recurriendo a personajes de distintas procedencias –como por ejemplo la protagonista de *Molly des sables* o las protagonistas de *Richesses de l’hiver*– y diversas creencias religiosas, mediante los cuales plantea la confrontación entre las visiones tradicionalista y modernista. También se observa la problemática surgida de la relación entre la creencia cristiana e islámica, tal como puede verse en *Princesses*, obra que trata un debate entre una mentalidad abierta y occidentalizada de la protagonista y otra más conservadora de las Ancianas. Pero también, esto enriquece la visión de la problemática y es que dentro de las relaciones hay a su vez conflictos del tipo de los que se dan entre musulmanes que se alejan de la religión por mantener creencias extremas o supersticiones, tal como sucede en *Les coépouses*, *Amour et Talisman*, *Fête virile*, etc.

En *Baccar*, la opción por una cultura u otra, también se ve apoyada por la atribución de orígenes y procedencias diversas al personaje. La autora relaciona personajes de distintos pueblos árabes e intenta que estos adquieran ese aire de no pertenecer a ningún límite fronterizo, lo que ella denomina “no-lands”, aunque si profundizamos en su obra, hallamos un fuerte arraigo con Túnez en primer lugar y en el Mundo Árabe en general. Es en *A la recherche de Aïda* donde se produce esta identificación con mayor fuerza: la del personaje real con la del personaje evocado. La comunión entre ambos personajes establece un paralelismo entre Túnez y Palestina. Ambas mujeres conforman un único cuerpo donde se escribe la historia de dos países con lazos complejos que nos revelan la identidad del Mundo Árabe, como podemos comprobar en el siguiente enunciado: “¡Aïda!... He venido para evocar los recuerdos amenazados / para desgranar los fragmentos de una memoria desfigurada / Nuestra memoria, lo que nos queda, / ¡Aïda! Magnífica y terrible a la vez, / nuestra memoria es nuestro bien máspreciado /cuando todo se ha truncado /Esfumado / Desvanecido para siempre” (16). En cambio en otras creaciones como *Junun*, *Khamssoun* y *Yahia yaïch*, se pone

más énfasis en el individuo tunecino en concreto. El conflicto es expresado a través del enfrentamiento entre personajes, retrato de la sociedad tunecina que se debate contra sí misma y contra el sistema.

En cuanto a A.H.Y, esta concibe a sus personajes como seres desarraigados y esto se transmite precisamente en la ambigüedad que muestran los mismos. En un nivel más profundo del texto, no ya de los personajes o de los actantes, sino en el de la lógica elemental, se establecen y se neutralizan oposiciones del tipo blanco/negro, norte/sur, mujer/ hombre, poderoso/sometido, etc., creando así oposiciones y alternativas allí donde la ideología nos la oculta.

La geografía dramática donde sucede la acción y se desenvuelven los personajes, no siempre es explicitada en su obra, y esto responde quizás a un intento de no ubicarlos en ninguna parte o visto de otro modo, una búsqueda de identidad plural que a veces se pierde entre las exigencias de la universalidad, la globalización y otros inventos actuales como diría la propia dramaturga en la sinopsis de *Raíces del viento*: “Nos plegamos y reproducimos comportamientos aprendidos con la creencia de que son naturales, para descubrir un instante apenas, que el sistema no es más que el fruto del miedo: miedo a los demás, a nuestras creencias, a llegar a la cumbre y no saber que nos espera tras ella... Y mientras, continuamos bajo la influencia de esos inventos”. En *Ghita* por ejemplo, pese a que la acción se sitúa en alguna parte de Marruecos, el único personaje presente en escena es preso en un laberíntico pasaje por las diversas personalidades en las que se transforma volviendo al lugar de la nada, aquel punto donde no puede encontrar a su hermana en las turbulentas aguas del pasado. Su travestismo no es solo físico sino también moral y psicológico. Errando por aquellas sensaciones que pudo vivir la hermana, se integra en un espacio de la psique femenina hasta el punto de sentir lo que únicamente una mujer puede: el parto de su otro yo o las primeras sangres.

3.1.3. La lengua como marca identitaria

Al igual que las temáticas y las estructuras del personaje, la lengua es también una marca que caracteriza estas obras como partícipes de las poéticas postcoloniales.

La literatura contemporánea en el Magreb conoce su auge a partir del fenómeno colonial, siendo la lengua extranjera un medio de expresión por el que optan muchos

autores, especialmente los que han adquirido la doble cultura. Esta es una de las motivaciones para los que en vísperas de la Independencia, y luego los gobiernos, se movilizan en pro de la arabización como la vuelta a la legitimidad de una cultura y un pueblo. Al ser este un proceso unificador que margina las herencias y las lenguas maternas (nos referimos a las lenguas locales), genera inconformismo por parte de unos y sentimiento de culpabilidad por otros, que manifiestan abiertamente, como es el caso del humorista Mohamed Fellag en “Entretien avec Mohamed Fellag –Créer dans l’urgence pour devancer la morale”:

C’est ma vraie langue le mélange des trois langues, c’est ma langue; c’est ça que je parle naturellement, et elle est comprise naturellement, parce que le public est comme moi... Je suis contre tous les purismes, je suis pour le mélange, je suis pour l’utilisation libre de toute contrainte. Je ne suis pas linguiste, mais je pense que c’est comme ça que les langues se sont faites, en se mélangeant à d’autres langues (Caubet, L2004: 39).

Los artistas hacen que su expresión sea un medio de revelar una identidad que conlleva un proceso que A. del Toro (A2001:19) define como “el rodar de unidades culturales que no se dejan reducir a un origen cultural o étnico único [...] La diferencia ya no es un proceso que implica exclusión, sino todo lo contrario, repliega el material canónico, injerta y no elimina”. De modo que, y teniendo en cuenta los fundamentos de A. de Toro, no ha de extrañarnos el surgimiento cada vez más importante de una producción artística (teatro, música y cine) en las lenguas de uso coloquial tan plagadas de elementos culturales y lingüísticos de otras variedades lingüísticas. ¿Pero qué sucede cuando se trata de literatura?

En literatura el problema identitario se halla como centro en el proceso de escritura, característica común en autores como Assía Djébar, Mohamed Dib, Kateb Yacine, Taher Ben Jelloun, Mohamed Kheir-dinne, entre otros muchos, los cuales representan una escritura de estética postcolonial caracterizada por el uso de la lengua del Otro. La lengua francesa, según Lamia Azzouz (1998), forma parte de la personalidad del que escribe porque no elimina todo aquello que fue adquiriendo desde su infancia sólo para adecuarse a lo hegemónico. La lengua como factor de identidad que une el autor/a a una doble y hasta triple cultura, produce una “esquizo-frenia” vivida internamente por

el/la magrebí, como diría el dramaturgo argelino Aziz Chouaki en “À propos d’*Une Virée*” (W2006):

Contre la purification ethnique, je revendique une langue impure, sexuée, bâtarde, mêlée comme le créole [...] quand je suis en période d’écriture, les quatre langues de mon pays crient ‘Présent!’ dans ma tête [...] Me bricoler une écriture qui serait une espèce de zone franche des langues, tel est mon idéal.

La dialéctica es el rasgo común entre escritores, dramaturgos y artistas en general, que persiguen fines diversos tales como hacer llegar su creación a un público más amplio, pero también otros fines más personales como en la escritura que surge del inconsciente y en la que influye la coyuntura sociocultural a la que pertenecen, como podemos comprobar en los textos de nuestras tres autoras.

F.G. escribe exclusivamente en francés con un dominio del habla franco-argelino tal cual se heredó del período colonial y que se sigue usando en las kábilas como podemos comprobar en la obra del corpus, *Princesses*. Temáticamente presenta elementos que hablan de un proceso, aquel con el que se ha germinado toda una generación de argelinos de doble y hasta triple identidad. Gallaire como muchos de sus coetáneos, da muestras de un sentimiento de culpabilidad provocado por la fisura de su identidad franco-argelina, como explica Anne Schmidt en la cita siguiente:

Certes, cette critique ne concerne pas seulement Fatima Gallaire, d’autres auteur(e)s du Maghreb font la même expérience. Pourtant cela n’empêche pas un sentiment de culpabilité et de manque. Ces effets pervers d’une double identité sur le plan linguistique s’aggravent par la décision du gouvernement algérien d’imposer l’arabisation du pays, à partir de l’été 1998 (Schmidt, W1998a).

Comparte este rasgo la hispanófono A.H.Y. Las huellas de la lengua materna también aparecen en los textos hispanófonos⁵³ como es el caso de los de esta autora. Y esto es lo que en definitiva, da un carácter particular a una escritura que ella califica de

⁵³ Acerca de esta literatura sostenemos que la cuestión del lenguaje y de la identidad es también objeto de reflexión del proyecto literario para los escritores hispanófonos bilingües: una escisión o ruptura como consecuencia de una relación compleja que el escritor mantiene con la lengua española y la lengua materna. Por motivos que aún no han sido definidos, los estudios en su mayoría se refieren a los escritores francófonos y atienden a la compleja relación mantenida con la lengua francesa que parece relevante en todos los ámbitos y sectores de la sociedad magrebí. Sin embargo ¿qué ocurre con los que también mantienen lazos con la lengua española? En los estudios de lingüística aplicada se ha demostrado que la lengua española está presente especialmente en el discurso del marroquí: léxico de pesca, tecnicismos en el ámbito industrial, así como en el habla cotidiana tanto en el norte del país como en la zona sur próxima al Sahara.

“huérfana” por sentirse abandonada por el Padre biológico y por el Padre adoptivo. A la pérdida del padre real se suma otra simbólica de orden lingüístico que la autora refleja mediante el uso de una “tercera lengua” poniendo de relieve el “yo” que se halla situado entre el aquí y el allí y que no alcanza a pertenecer a ningún lado. De hecho así lo corrobora esta última, como podemos comprobar en la cita siguiente:

Crecí y me eduqué en el seno de una familia que siempre ha empleado el switching para expresarse, algo que surge del inconsciente y supone una mezcla de ambas identidades [...] Esto es lo que concibo como doble identidad, lejos de ser una esquizofrenia, para mí es un territorio distinto del marcado por la geografía y las políticas, por las estúpidas y convencionales fronteras (extraído de Nachawati: P2010).

Y por último mencionamos a J.B., la cual escribe en árabe y es traducida al francés por Fadhel Jaïbi. El uso que ambos dramaturgos hacen de la lengua, empleando el dialecto tunecino, el francés y la lengua árabe, ya no corresponde al mismo proceso que el de las dos autoras anteriores, sino que más bien responde a la necesidad de hacer circular un espectáculo, como explica el mencionado director de escena y en este efecto también traductor: “Nous jouons en arabe sur titré, avec trois niveaux de langage, le tunisien citadin, le tunisien bédouin [...] et l’arabe littéraire” (extraído de Gayot: E2002).

La dimensión lingüística en las obras de F.G. y A.H.Y., por razones que acabamos de mencionar y en lo que intentaremos profundizar más abajo, ya sea debido al azar o intencionadamente, manifiesta una reacción que se traduce en ruptura y por lo tanto –según Jasmina Bolfek en “El negro y el blanco de la escritura” (T2004)–, implica una pérdida. Esta estudiosa –basándose en el libro editado por Charles Bonn y Y. Baumstimuler, *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb* (1991), que trata la cuestión de la aplicación de la teoría del psicoanálisis para la interpretación de los textos magrebíes–, sostiene que gran parte de la producción femenina magrebí se engloba bajo el concepto de pérdida como rasgo definitorio propio de una literatura magrebí postcolonial de género. La pérdida actúa como motor central de la creación escritural, y según esta, es parte inevitable de la experiencia humana hasta el punto de que todas las grandes obras literarias que nos emocionan, nos inspiran o nos marcan, pueden, a un nivel o a otro, ser analizadas como textos en cuyo centro actúa dicha pérdida. Si bien es cierto que la tesis sostenida por Bolfek se limita al género narrativo

y a tres escritoras francófonas de origen argelino, en principio pensamos –ya que aún no hay estudios que lo demuestren fehacientemente– que se puede también aplicar a la literatura dramática, en concreto a todos aquellos textos donde el bilingüismo del autor/a aparece implícito o explícito y como rasgo cultural⁵⁴.

En cuanto a los textos de Baccar, a pesar de lo dicho anteriormente a propósito de la conveniencia de su traducción, también debemos incluirla dentro de estos parámetros, ya que precisamente la obra del corpus, *Junun*, es fruto de una adaptación de un texto originariamente franco tunecino, y además la obra de teatro utiliza distintos registros lingüísticos, por lo cual a nivel simbólico del lenguaje pensamos que también se mantiene la huella de una pérdida.

3.2. La poética postcolonial y el concepto de la pérdida

En razón a lo dicho arriba, para el escritor/a magrebí el expresarse en la lengua del “Otro”, aquella con la que piensa y se manifiesta, supone una fractura anterior a nivel del inconsciente. Pero no podemos considerar todos los textos magrebíes bajo una poética de la pérdida. R. Barthes en su ensayo “De l’œuvre au texte” (L1984: 69-77) sostiene que “le Texte ne s’arrête pas à la (bonne) littérature; il ne peut être pris dans une hiérarchie ni même un simple découpage des genres. Ce qui le constitue au contraire (ou précisément) c’est sa force de subversion à l’égard des classements anciens”. De ahí que no podemos afirmar que las obras de nuestras autoras constituyan una poética de la pérdida sin antes analizar en qué nivel del lenguaje o del discurso, la dimensión de la pérdida actúa para generar una poética que sería propia de las literaturas postcoloniales magrebíes. Como explicita Barthes, hay que distinguir entre los textos que tienen por tema la pérdida o *texte du plaisir*⁵⁵ que confortan con su lectura, y aquellos que instauran, generan, por su calidad subversiva, una poética de la pérdida, que se lee entre líneas. De este modo, la escritura se convierte en una metáfora

⁵⁴ Recordemos que las obras representativas de nuestro corpus responden a tres escrituras diversas, *Princesses* es franco argelina, *Ghita* es hispano marroquí y *Junun* pese a ser una adaptación de Nejia Zemni, autora franco tunecina, es adaptado a la escena en un dialecto tunecino con subtítulos en árabe clásico, por lo tanto en dicho proceso de transcripción y traducción de un idioma a otro siempre actúa como centro el carácter y personalidad de lo magrebí.

⁵⁵ Concepto que Ronald Barthes en *Le plaisir du texte* define con estos términos: “*Texte de plaisir*, celui qui contente, emplit, donne de l’euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture”. En cuanto a *Texte de jouissance*, “celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu’à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage” (L1973: 25-26).

donde actúa la pérdida, concepto que R. Barthes relaciona con *le texte de jouissance*. La dimensión de la pérdida en un texto de *jouissance*, que Lacan, en *Les quatre concepts de la psychanalyse* (1973: 36), relaciona con lo ‘no dicho’, lo prohibido, el goce prohibido a aquel que habla, aquello que no puede ser mencionado más que entre líneas, se manifiesta siempre a nivel de lo indecible, ahí donde es necesario leer entre líneas. Dicho concepto interviene en el nivel de la estructura inicial, “il s’agit de la perte qui est la conséquence de la nature même du langage qui est d’ordre symbolique –representada por la Ley del Padre– et où, donc, quelque chose se perd toujours, quelque chose nous échappe, où la manque s’établit” (Bolfek, T2004: 12).

Tzvetan Todorov en *Qu’est ce que le structuralisme: Poétique* (1981), subraya la división de los dos niveles de análisis: el primario y el secundario, donde operan dos tipos de pérdida: la simbólica y la real, en el que hay que distinguir el aspecto sintáctico, el semántico y un tercero que es el aspecto verbal (que estudia la obra a partir de la perspectiva o la voz del autor).

El nivel primario es de orden lingüístico, simbólico, y puede ser interpretado desde la teoría del psicoanálisis como demuestra Lacan, el cual ofrece conceptos teóricos aplicables a la interpretación de los textos magrebíes. Lacan, partiendo del pensamiento de Claude Lévi-Strauss sobre la función totémica –como se explicita en su obra *La pensée sauvage*–, admite un sistema de leyes pre-sociales que es regido por el inconsciente. La palabra no se origina en el ego, ni tampoco en el sujeto, sino en el “Otro”. El habla (lengua) y el lenguaje se encuentran más allá de la conciencia de uno, viene de otro espacio, fuera de la conciencia, del inconsciente, por lo tanto “el inconsciente es el discurso del Otro”⁵⁶.

El nivel secundario por su parte, es regido por los rasgos culturales, históricos o ideológicos que contribuyen a la situación de enunciación de la obra y que dan una inflexión a la dimensión inicial de la pérdida que como diría Bolfek (T2004: 12): “en effet, nous pensons que la question de la relation entre le langage et l’identité, question complexe à la quelle il n’y a pas de réponse évidente, est liée de manière intrinsèque, à celle, non moins complexe, du concept de la perte”.

⁵⁶ Traducido de *An Introductory Dictionary to Lacanian Psychoanalysis* (David Evans, 2003:133), “In arguing that speech originates, not in the ego, nor even the subject, but in the Other, Lacan is stressing that speech and language are beyond one’s conscious control; they come from another space, outside consciousness, and hence “the unconscious is the discourse of the Other”.

En el trasfondo de esto que dice Bolfek está el pensamiento de Lacán:

Dans ce contexte, la question de la lecture double du texte maghrébin, ainsi que la fonction subversive et la dépendance langagière de celui-ci par rapport au discours occidental, deviennent des questions fondamentales dans la mesure où les textes maghrébins de langue française renvoient, sans cesse, au problème de l'altérité et de "statut de l'Autre" qui constituent la réalité intérieure (et extérieure) de "l'espace culturel ou psychique maghrébin" (Lacan, L1973: 33).

A partir de estos postulados se podría demostrar la hipótesis de que *Princesses*, *Junun* o *Ghita*, responden a tres estéticas de escritura dramática/escénica donde la pérdida y la ausencia actúan como centro en el proceso de creación.

Al emplear el término "ausencia" lo hacemos intencionadamente para diferenciar la pérdida en cuanto concepto que revela una estética, y la "ausencia" que designa aquella pérdida que aparece como tema en el texto, o sea, lo que según mencionamos arriba, Barthes denomina *Le texte de plaisir*. Pensamos que se pueden avenir ambos conceptos. Es decir, si bien en las tres obras aparece una clara proliferación de personajes movidos por la voluntad de cambiar una situación inicial, la búsqueda de la identidad, el intento de reencuentro o la destrucción con la finalidad de volver a construir su universo y que en suma, constituye una pérdida en cuanto a "ausencia" de algo/alguien, no obstante, también aparece lo que manifiesta la verdadera pérdida. Lo no dicho se presenta como marca de la herida, del vacío producido por la violencia de la palabra. De este modo la pérdida no se da únicamente a nivel de lo dicho motivado por el malestar de las creadoras frente al discurso dominante, ni tampoco es sólo la pérdida que aparece como tema, ya sea implícita o/y explícitamente tratado, sino que se trata, y valga la redundancia, de una pérdida que se articula textualmente como la pérdida real o material tanto como la simbólica de orden lingüístico, tal como intentaremos exponer en el apartado que viene a continuación.

3.2.1. La pérdida en *Princesses*, *Junun* y *Ghita*

En lo que concierne a la pérdida real (y reiteramos que no se trata de lo que entendemos por "ausencia"), la hallamos en la encarnación del mal como padre de familia (es una función que puede ser desempeñada por cualquier personaje u objeto) y

como Padre responsable de ejecutar la Ley, elemento desencadenante de las fuerzas latentes enterradas en la psique de los personajes y generadora del conflicto dramático. La pérdida del padre también es simbólica de orden lingüístico que a su vez se presenta en relación con otra pérdida de tipo real, la figura de la madre, la pérdida de la Patria, del origen y de la Historia, puestas de relieve en toda su dimensión, ya sea a través de los personajes, del espacio dramático y/u otros elementos de composición. La incompreensión, la falta de diálogo, la inconsciencia y el castigo, son la mayor condena a la que son sometidos los personajes que se ven en la soledad, sea dentro de un espacio amplio como es la casa paterna de Princesa, un espacio onírico en *Ghita*, o un espacio reducido a la locura donde vive Nun.

En *Princesses*, el padre (muerto tres años antes), no solo es evocado sino también está presente en el cuerpo y la voz de las Ancianas representantes de la Ley. Estas acuden en nombre de este para juzgar y condenar a Princesa, mujer a la que ven frágil y reducida como lo fue su madre, que murió poco después de su nacimiento. Mediante este personaje principal, la autora muestra una pulsión extremada en contra de este discurso dominante o ley del Padre, culpabilizando al padre de la muerte de la madre, que es símbolo de la patria (Argelia), presente como referente real y tema dominante en el texto. La autora presenta dos visiones yuxtapuestas: la tradicional es la representada por la estancia parental, y la moderna se corresponde con la pérdida que conlleva la presencia del padre. A partir de esta disyuntiva se genera el conflicto en la obra.

En *Ghita* y en *Junun*, no se evoca de manera directa el espacio-país, sin embargo se hace uso de espacios que funcionan como metáfora de un espacio real. La aparición del motivo Marruecos y Túnez en ambos textos, deviene un rasgo diferenciador de estos dos con respecto a lo anterior cuando examinamos la materia textual. Ante esto último, consideramos que la elusión de la evocación del país, contrariamente a como hace F.G. (“*quelque part dans un village d’Algérie*” como lugar de la acción), es comprensible desde otro punto de vista. En otras palabras, estas dos autoras buscan prolongar el espacio de ficción que tiene su referente en la realidad en cuanto espacio plural y que puede interpretarse como el Mundo Árabe, el mundo islámico (en cuanto espacio que comporta una ideología religiosa), o un mundo interior producido por una desviación psicótica de los personajes –como veremos con más detenimiento en el análisis semiótico de estas tres obras más adelante–.

Estos recursos espaciales a los que recurren A.H.Y y J.B., se presentan en contraste con el espacio alusivo y naturalista de *Princesses*. En este caso, la pérdida es externa y no interna, o sea, es representada por el desplazamiento físico de Princesa, que llega de vuelta a su país natal. Como podemos apreciar en la acotación arriba mencionada, F.G. precisa espacios con tinte naturalista con la intención de reflejar la realidad calcando una imagen, una cultura y un comportamiento social. Este proceder posibilita una doble interpretación: por un lado la autora se dirige a un espectador/lector occidental (y no nos referimos exclusivamente al director de escena sino también a los demás lectores), y por lo tanto las precisiones del espacio, el color y la forma, es un recurso intencionado por parte de esta para hacer viajar al espectador a una realidad que le es ajena. Por otra parte, la insistencia de esta última por ubicar a los personajes en un lugar concreto tanto a través de las acotaciones como de los enunciados, se debe también al deseo de autoidentificación con su cultura y lengua maternas (tal como podemos comprobar en el uso constante de expresiones en dialecto argelino), por lo tanto temática y lenguaje convergen en un punto: la búsqueda de la identidad.

Los detalles que F.G. en *Princesses* facilita al lector sobre el espacio –por ejemplo la descripción de la casa en tanto que espacio espiritual de recogimiento rodeado de muros dentro del cual, mediante el peldaño de piedra se diferencia a su vez el dentro (las habitaciones interiores) y el fuera (el patio donde transcurre la acción)–, no son gratuitos en el sentido en que las habitaciones remiten a un espacio de internamiento que como explica Bolfek acerca de *Vaste est la prison* de Assía Djébar, “il témoigne de la place primordiale du père” (T2004: 20). También tiene su razón de ser la exaltación de la belleza que encierra el pasado simbolizado por la magnificencia de las alfombras, resplandor de un pasado glorioso cuyas huellas siguen presentes en la vivacidad y la fijeza de los colores. Este objeto-signo remite al pasado y a la cultura de su pueblo natal representado que se presenta en relación de contraste con la sequía y las fisuras en los muros de piedra, regresión de la autora hacia los valores tradicionales que asocia con la energía de la Madre o la herencia de la madre. F.G. al igual que su coetánea Assía Djébar, no busca liberarse emocionalmente de lo que la une a su tierra natal –cuyo estado presente es simbolizado por los muros agrietados del patio pero donde la aparición del colorido de las alfombras rememora los momentos de dicha–, de ahí la continua evocación de su infancia y su juventud. El mantenerse reacia a

abandonar la casa pese a la insistencia de los personajes que la rodean, no hace más que reforzar el deseo de la protagonista de enfrentarse al discurso del padre/Padre, lo que supone el reencuentro con la madre muerta (referente real y simbólico).

En cambio en *Ghita* y en *Junun*, el desplazamiento es ficticio, irreal, abstracto e interno, producido a nivel de la psicología de los personajes.

En *Ghita*, el espacio carece de una identidad precisa, se configura como signo que comporta una ruptura de “el cordón umbilical” también definible en cuanto ruptura con la cultura y la herencia de la madre, así como el deseo de borrar toda huella del padre. El personaje busca el sentido a su existencia. La razón por la cual se halla sujeto a un movimiento en espiral desde su aparición, se debe a una pérdida en todos los sentidos. Este anuncia que no tiene nombre, ni conoce su fecha de nacimiento (“nació en tiempo de las sandías”). Se anula el nombre porque Mehdi es Ghita pero también es Roberto, personajes sometidos a un sistema que representa la figura del sargento (padre simbólico) que sustituye al padre real, aquel que se “fue sobre las alas de un pájaro negro” y que se vio repudiado por su mujer, ya que “le faltaba una pierna”.

En *Junun*, la esquizofrenia de Nun es colectiva y puesta de relieve por la actitud no lógica de sus hermanos y el entorno, realidad que contrasta con la actitud lógica y rígida, (casi) convencional de la psicoanalista. En la obra, la importancia de “l’heritage paternel” (Bolfek, T2004: 15) se da a partir del papel que asume el padre real en la ficción, y la complicada relación que mantienen los demás personajes con él. Es una relación que consideramos ambivalente por la complejidad de emociones y sentimientos contrapuestos que encierra. La voz omnipresente del padre (que al inicio de la obra ya está muerto), es materializada por la figura del hijo mayor, Kha. Este, varón autorizado, actúa en sustitución del padre abusando de sus hermanos física y moralmente. Por otra parte, el personaje de Nun también porta dicha herencia, se ve acosado por una voz que surge de su cabeza y lo atormenta, es la voz del padre que le autoriza y le desautoriza, que lo manipula. El “yo” se somete a un desdoblamiento que se traduce por una actitud confusa, contradictoria y paranoica.

En *Ghita* y *Junun* también a modo de ruptura con la lengua del Poder se cuestiona la existencia de la Divinidad. De ahí que la búsqueda se inicia con un porqué a todo, la angustia de saber y de saberse uno mismo (en *Ghita*) o el porqué de la demencia de Nun y el comportamiento violento de Kha-padre contra éste (en *Junun*). Es una manera

de ir hacia el encuentro de ese Dios que es el mismo que reconoce el personaje de Princesa. Esta ruptura con el nombre del padre también es puesta de relieve por las marcas culturales del Otro en cuanto herencia, como es la marca de la Cruz.

Vemos que en la primera de estas dos obras se recurre a la búsqueda de nuevos códigos, de un nuevo planteamiento acerca de la dicotomía oriente/occidente, así como a la transgresión consistente en amalgamar dos personajes en relación de parentesco como son Ghita/Mehdi y el sargento Córdoba. Este es personaje-signo de una civilización representada por la Cruz grabada en un cuaderno. En la segunda obra, también aparece el signo de la Cruz en sustitución de los símbolos de una creencia. Y en cuanto a *Princesses*, dicha presencia, de modo diferente a como ocurre en *Ghita* y en *Junun*, es puesta de relieve por la añorada figura de “Pere Blanc”, personaje evocado por Princesa y sus amigas, símbolo de una cultura de la que se embebe la protagonista pero que ha sido eliminada por el discurso del padre y las Ancianas.

3.2.2. El lenguaje y la reescritura del “yo”

En los apartados arriba (3.1.1 y 3.1.2), hablamos de la temática, los personajes y la lengua como un aspecto del discurso de F.G., J.B. y A.H.Y (3.1.3.). Si la lengua era una marca que había que poner en relación con las temáticas y personajes como relevante en las poéticas postcoloniales de estas autoras, ahora tratamos sobre el lenguaje entendiéndolo no solo como lenguaje verbal sino como poética o estética. Precisamente en este apartado nos ocupamos de estas poéticas y aludiremos a la manera en que se concretan.

La pérdida se contextualiza teatralmente y en el Magreb. Hay que relacionarla por tanto con un lenguaje artístico como es el teatral y con una sociedad donde priman los valores de la tradición. Nos hacemos cargo así de un lenguaje dramático en pugna con otro lenguaje dramático de reciente importación pero institucionalizado. Este lenguaje o poética lo entendemos como una reescritura del yo –más particularmente el yo femenino y postcolonial– materializada en estas obras. Reescritura del yo, porque entendemos la escritura como una intervención del escritor sobre la propia identidad cultural y artística. En realidad la pérdida se revela en toda obra artística a partir de la reescritura, y esto mismo hay que reconocer que se da en *Princesses*, *Junun* y *Ghita*.

Como anota la dramaturga costarricense María Bonilla, “toda creación artística es la reescritura de una parte de uno mismo, es un volver a dar nombre a esa parte de uno que se le ha quedado en el camino, o se le ha dejado, sin saber cómo ni por qué, de ser ella [...] es una lucha por decirse, por nombrarse, en primera persona, frente a sí mismo y frente al mundo que le ha tocado vivir (L1998: 51). Esta escritura del yo o “reescritura de uno mismo”, no se puede entender sin lo que antes hemos explicado como la pérdida.

Recapitemos sobre la relación entre la reescritura y la pérdida. Se dijo anteriormente que la palabra del Padre, la palabra del Orden, la Ley y la Gramática, supone una pérdida. Esa pérdida es la negación del yo que asume sin cuestionar la palabra (el Nombre y la Gramática) que le viene dada y que conlleva pérdida. En términos de la personalidad, la asunción de esa palabra supone silenciar la palabra propia, es decir, la expresión de la identidad inicial (aquella verdad propia, la anterior a la palabra). Esto supone la asunción de un lenguaje verbal, de un lenguaje artístico y en definitiva de una cultura (heredada) que puede ser una forma de teatro como en este caso o una cultura (la cultura postcolonial también en el caso de estas autoras).

Esa palabra (discurso estético, o manifestación artística) negadora es la misma que utiliza el artista, es la misma que utiliza el hijo alterando su sintaxis, transformando, rompiendo su orden estético, logrando sin decirlo, la pérdida que supone la palabra autorizada. La pérdida es el motor de la creatividad y de la ruptura del artista, pero es al mismo tiempo con su expresión del conflicto, la expresión de la pérdida. Ese conflicto que se revela es el que antes se ha expuesto como tema, como conflicto entre personajes y como conflicto de lengua.

Lo que añadimos en este apartado, es la explicación de cómo la estética reveladora del conflicto, por tanto rupturista con respecto al lenguaje unívoco de la autoridad, es al mismo tiempo la reescritura del yo que viene a restañar la escisión con la identidad inicial, la herida, el vacío, es decir una palabra recuperadora de la palabra perdida y de todo lo demás perdido junto con la palabra.

Esa palabra es la misma palabra del Padre, que cuando se reutiliza para revelar la pérdida, se está reutilizando al mismo tiempo para superar la pérdida y restañar la pérdida del yo, escindido respecto a su identidad inicial. Ese proceso se puede explicar

en términos lógico-semióticos del siguiente modo: el signo recibido no significa el yo de la escritura; el signo reutilizado por el artista, que es el mismo signo pero “alterado”, pasa a significar la negación del significado negado. Por tanto, en esa negación de la negación está la afirmación del significado inicialmente negado. Es lo que en otros términos se ha denominado la expresión de la pérdida de la pérdida, pero como es negación de la negación, es en definitiva la recuperación de lo perdido, de la palabra perdida y de todo aquello que con la palabra se perdió.

La ruptura del lenguaje representa la ruptura del Nombre, de la Gramática, de la Ley en cuanto pérdida de la pérdida. A la pérdida simbólica se une otra que es real y que es explicitada en el título de cada uno de los tres textos. Por ejemplo en *Vous êtes venus là où il y a quelques tombes*, título original de *Princesses*, el elemento “tumbas” es símbolo de ausencia y funciona como eje sobre el cual se tejen los acontecimientos de la obra. El título *Junun*, que en castellano significa “demencia”, trastorno de la razón vs razón, denota la degeneración de las facultades mentales de Nun. Esta denegación del paciente, personaje central en la obra, sirve a Baccar como metáfora de la degradación de la sociedad tunecina –que desemboca en una de las revoluciones sociales más importantes del siglo XXI con la caída del poder de Ben Ali en enero del 2010–. El personaje pronuncia su deseo de olvidar una realidad que le atormenta y se refugia en esta demencia. J.B. trata el olvido, intencionado o no, de este paciente como dos modos de ruptura: por un lado, el borrado de las huellas del pasado, que para Nun equivale a la ruptura con el padre (muerto) presente (en su mente y en la segunda voz que le atormenta). Y en función de esto, como segundo modo de ruptura, la relación de amor/odio que mantiene con su madre a la cual cree culpable por no defenderlo y protegerlo.

Hay muchos elementos en común entre J.B. y A.H.Y. que se derivan de la temática o estética escénica. En cambio, en lo que al uso del lenguaje se refiere y como ya avanzamos más arriba, entre F.G. y A.H.Y., nos percatamos de una similitud en la construcción sintáctica y el uso del léxico del mismo –la consabida mezcla de lenguas y registros–. Esta construcción es lo más revelador de una escritura de doble identidad. Dicho fenómeno lingüístico es también expresión de una pérdida, ya que las autoras al expresarse en su otro idioma, revelan un conflicto de sentidos que parte de la esquizofrenia lingüística.

Para F.G. la pérdida está ligada a la nostalgia y se articula en una dualidad lingüística e identitaria (entre la lengua materna y la lengua del opresor de la que participan los autores francófonos de estética postcolonial de la primera generación).

El dialecto argelino está entrelazado con un francés en una alienación sintáctica propia del habla argelina (nos referimos al uso mixto del árabe afrancesado, propio del fenómeno “code-switching”⁵⁷). Una inflexión que es el resultado de la relación entre ella, su madre-Madre y el acto de escritura. El recurrir al árabe dialectal (en este caso es el argelino), lo es a un lugar que reserva a los lazos, al universo simbólico e imaginario que la une a la madre, al origen y a la relación que establece con la figura del padre. Esta tendencia de los autores postcoloniales es una estrategia textual que manifiesta la herida (vacío) que según Ch. Bonn, configura “la place vide du Nom du Père [...] Par l’écriture dans la langue française, l’auteur se coupe du parler maternel, mais, aussi, de la langue arabe écrite, celle, donc, de *la langue sacralisée du Père*, et dont la langue française est meurtre symbolique par son existence linguistique même” (Bonn/Baumstimuler, L1991: 16).

Gallaire hace uso de un lenguaje como vehículo de la ida hacia sí misma, hacia su madre, hacia su país natal tal como se refleja en el “ritual de bienvenida” que forma parte del registro del habla femenino. Según Cindy La Com (W2002), la lengua en *Princesses* configura un espacio de discapacidad y marginalidad al igual que la constitución física y psicológica de personajes que pueblan esta obra.

Para J.B. y A.H.Y., la pérdida se articula al escribir fuera del campo del “Nombre”, que Bolfek define como acto de afirmación política y la precondition de todo acto de creación escritural libre: “c’est en changeant les structures dominantes du discours du langage, que l’on peut modifier les réalités politiques” (T1998: 47).

En *Junun*, por ejemplo, se recurre a la desconstrucción del lenguaje. La dislexia de Nun expresa el vacío, lo absurdo de su existencia y de las personas que lo rodean. El elemento lingüístico acapara la dimensión connotativa en la obra, la cual transmite la incomunicación entre los personajes y permite penetrar en la enfermedad de Nun. El uso de un habla determinada junto con otros lenguajes presentes en la obra, son

⁵⁷ Código empleado para designar los cambios en el código lingüístico en el interior de un sistema de contextos situacionales diferentes o en el interior de un mismo contexto.

puestos al alcance del actor como medio para decir el personaje, y para mostrar o completar las réplicas construidas. El subrayado es “lo no dicho”, un discontinuo que se completa por el gesto y el movimiento en escena de los actores-personajes. Es en el contenido de las frases (enunciado) donde se evidencia el espacio de la irracionalidad y la incomunicación, no a nivel de lo que dice, sino en el cómo lo dice.

En *Ghita*, la palabra es desconstrucción de toda lógica, una rebelión contra la tiranía del lenguaje perpetuador de los valores patriarcales de la sociedad y fuertemente enlazado con la religión. La escritura como acto de ruptura representa –también en la anécdota dramática– la pérdida simbólica (y real) del padre, que partiendo del paradigma lengua-religión es, en palabras de Ch. Bonn (L1991), una ruptura con la “langue sacralisée du Père”.

En las obras de estas dramaturgas, la marca identitaria se produce a nivel intrínseco en la palabra-signo como metáfora del rasgo cultural determinado, de este modo la palabra en sí connota espacios diversos y sentidos válidos en la cultura de origen. Por ejemplo, la sal en *Princesas* o la sandía y el ajo en *Ghita*, son términos cuya dimensión connotativa en una lengua que no es la de origen, genera nuevos sentidos y multiplica las posibilidades de significación en los textos. Esta diversidad de registros también sirve para delimitar y describir la multiplicidad de espacios en que evolucionan los personajes en *Junun*: el social (el hospital, la cárcel, la administración, etc.), el familiar (la casa) y el mental. Que a su vez expresan dos realidades: la de la psicoterapeuta y la de los miembros de su familia. A estos últimos se les dota de un habla coloquial y/o vulgar como rasgo diferenciador para designar características físicas, morales, psicológicas y el nivel social al que pertenecen. En contraste con este estilo osado, que en una sociedad conservadora resultaría trasgresor, también se emplea un estilo poético con brotes del habla coloquial, transmitiendo así toda la fuerza de un habla urbana y el arrojo de unos personajes que progresivamente recuperan la verosimilitud confiscada al comienzo del espectáculo por decisión del director. La obra es un claro ejemplo de un discurso que evita retóricas superfluas y que mantiene el tono de la tragedia del siglo XXI, donde el psiquiátrico, los barrios bajos, la cárcel, o el cementerio, forman parte de la cotidianidad de los personajes.

Y para concluir este epígrafe, no se debe dejar de decir que en los textos teatrales, la pérdida se articula a través de una alteración de la sintaxis y la semántica, pero también a través de la dramaturgia y del tipo de espectáculo teatral (temas, personajes, espacio, tiempo, etc.). El mismo conflicto que se manifiesta mediante la utilización del lenguaje se manifiesta en los personajes y espacio. El lenguaje, sea literario, dramático, etc., al ser conflictivo, es lo que plantea la escisión, la ausencia y la pérdida. Esta búsqueda alternativa se da también en la traslación de la obra al escenario.

Precisamente todo lo que el presente trabajo de investigación nos puede aportar tiene que ver con la descripción y explicación del lenguaje (en un sentido que alcanza también a la poética o estética) de las citadas obras. Porque más allá de la teoría que es válida para cualquier acto creativo, y que además ha sido probada para la escritura francófona del Magreb y más concretamente para la narrativa, lo que tratamos es de explicar la escritura dramática y propuesta escénica de estas obras en relación con el teatro oficial y la situación sociocultural del Magreb. Pues bien, si antes hemos dicho que el proceso de revelación de la pérdida y recuperación de lo perdido que entendemos como la reescritura del yo, se puede explicar en términos semióticos, en los capítulos que siguen abordaremos más particularmente la significación de estas obras a partir de su análisis semiótico, en el cual y por decisión propia, incluimos una interpretación del universo dramático de las autoras a través de sus textos.

TERCER CAPÍTULO

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE *PRINCESSES*

1. ANÁLISIS SEMÁNTICO

El estudio semántico se ocupa de los significados o contenidos de la obra atendiendo fundamentalmente a los temas que pueden ser vehiculados por signos muy diversos, las palabras que profiere el actor o cualquiera de los demás elementos de la escena. Inevitablemente para acceder a la semántica tenemos que efectuar un análisis de los contenidos pero igualmente hay que llevar a cabo una interpretación, ya que las operaciones de análisis serían interminables si no descodificáramos guiados por la interpretación. También los aspectos generalmente considerados formales como por ejemplo el uso formal de la lengua, reportan significado. Según este razonamiento, todo en la obra de arte responde a su dimensión signíca, por lo tanto tiene un significado y/o significación.

Dentro de lo significado por la obra de arte, puede estar la obra de arte misma, en el caso del teatro tenemos que contar con que se dé la metateatralidad, es decir, que el teatro sea signo del teatro.

1.1. La temática en *Princesses*

En *Princesses* la autora parte de tres temas: las mujeres –víctimas de un sistema político-ideológico absurdo y oscuro–, Argelia en cuanto desencanto de la utopía, y por último, su identidad como argelina “afrancesada”, término que aplican a aquellos que se educaron bajo el sistema francés y se expresan en esta lengua o aquellos que se oponen al régimen islamizante. Precisamente este es el motivo que vehicula la obra, al ser considerada la protagonista una renegada de los principios del Islam por unirse a un infiel y tener hijos de él. Es una ficción que refleja la experiencia vital de la autora, por lo tanto podemos decir que tiene tintes autobiográficos tal como afirmaría la propia Gallaire en una carta dirigida a Dixie Beadle (W2001):

Oui, Lella –se refiere a la protagonista de *Princesses*–, c’est moi. La pièce est autobiographique à l’échelle d’une génération celles des derniers franco-phones véritables en Algérie [...] Le personnage est un miroir certes, déformant cependant [...] c’est à la fois moi-même et quelqu’un d’autre.

Según palabras de la autora, el personaje central de *Princesses* es un espejo donde se observa, se autocritica y se cuestiona si existe una vía hacia la paz y la integridad del argelino, al ser ella misma al igual que gran parte de la sociedad en Argelia, una víctima más del proceso social y los acontecimientos violentos que vivió este país.



Imagen 1. “*Les Princesses: Production History*”, por “Le Neon Theatre”.

Didier Rousselet and Monica Neagoy “*Staging Fatima Gallaire’s Princesses in English: The Directors View*”. The Directors discuss the choice of play, translation and interactions between director, author, troupe and dramaturg as “Le Neon Theatre” prepares for the Grinnell avant-premiere performance of the provocative play by Franco-Algerian playwright, Fatima Gallaire, *Princesses* at Grinnell on April 15.

En la obra, los personajes femeninos son construcciones paralelas que comparten la misma condición: el encierro y la autoridad prepotente del entorno familiar contra el cual se enfrenta Princesa, como diría Janice Berkowitz Gross en su ponencia “In Harm’s Way: Violating Father-Daughter Relations in Play by French Female Playwrights” (1998): “In the case of main character in Gallaire’s play [...] arrives in her ancestral village with uncensored thoughts and unrestricted speech. Free of the specter of the authoritarian father (now deceased), she is unaware of how dangerous she has become: a model of female liberation, the epitome of resistance to patriarchy and female submission”.

1.2. El paratexto: el título *Princesses*

Ah! Vous êtes venus... là où il y a quelques tombes es el título original de la obra, pero como avanzamos más arriba (cap. 2., apartado 2.1.1.) en 1991 a petición del director de escena J. P. Vincent, se le cambia por el de *Princesses*. Bajo nuestro punto de vista, este cambio del título constituye una clave para el análisis de la obra. Al respecto y como dato relevante, Anne Laurent en “Fatima Gallaire à Nanterre” (A1991: 148-149) explica que: “Depuis sa première lecture en mars 1986, au théâtre Essaïon, sa première pièce, *Ah! Vous êtes venus... là où il y a quelques tombes* –une pièce trop chère, trop triste, trop noire– a souvent subi diverses castrations pour vouloir simplement être entendue ”.

Según Bobes (L1991: 28), el título en cuanto signo aparece con valor descriptivo del espacio concreto con un referente real y un valor simbólico. Por lo tanto, para poner de relieve las significaciones que encierra el título en tanto que signo que conlleva intrínsecamente la visión del mundo de la autora, consideramos necesario recurrir al título original. Pensamos esto porque el título de *Princesses* sugiere el universo propio de Vincent como responsable del montaje, motivado quizás por su interpretación personal y artística. Si nos atenemos únicamente a este segundo título, sin tener en cuenta el original, nos hallaríamos ante la interpretación de la interpretación. Y esta misma interpretación nos sugiere la visión del director limitando el contenido de la misma a uno de los aspectos que vehicula el drama, como es la condición femenina tal como se puede apreciar en la cubierta de la imagen (2) abajo.

Como podemos apreciar, las ilustraciones⁵⁸ en las cubiertas presentan grandes diferencias la una con la otra, y a su vez, con el cartel tremendista presentado por “Le Neon Theatre” en la imagen arriba (1)–. De todos modos, para la autora, las diversas lecturas que se hace de su obra suponen una manera de hacer llegar su cultura, su identidad y una problemática ligada a su país de origen, aunque su visión inicial y sus motivaciones al escribirla, no necesariamente tengan que coincidir con el “paratexto publicitario”, término este que adoptamos de Pavis (A2000: 55).

⁵⁸ Si hacemos mención de las ilustraciones en las cubiertas de las obras, carteles o programas de mano, es porque estos textos, son portadores de significado. Significan en relación con el contenido de las obras.

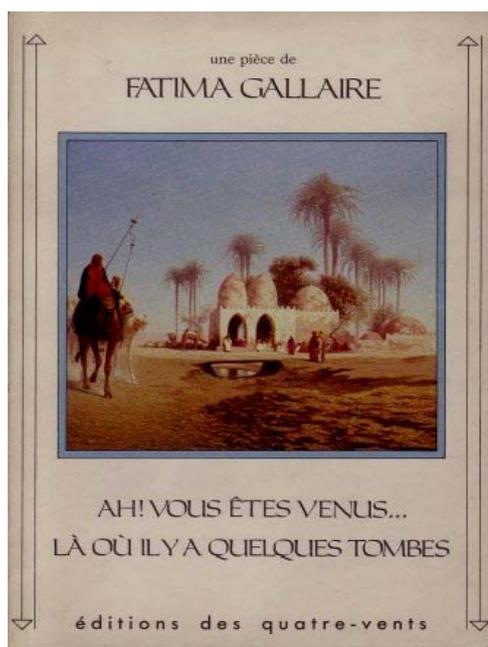


Imagen 2 (I edición 1986)

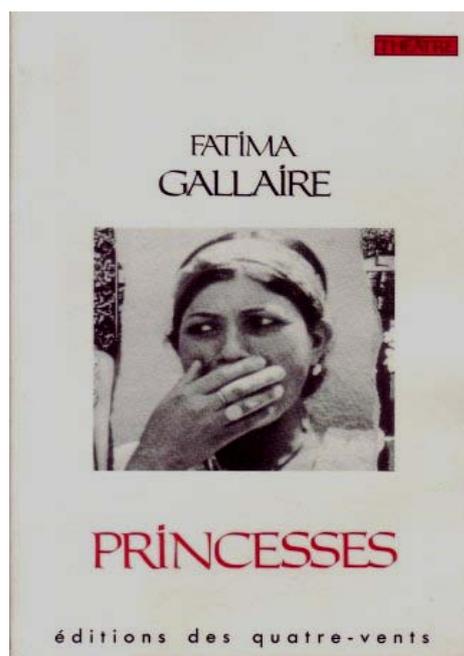


Imagen 3 (II edición 1991)

Pensamos que el título de la primera edición, *Ah! Habéis venido aquí donde hay algunas tumbas*, guarda relación con el paratexto de función locativa que sitúa a los personajes en el lugar de la acción: “*Une grande cour carrée, délimitée par les murs de la maison*” (acot.: 15). La protagonista, movida por la necesidad de reconciliarse con el pasado, vuelve a este espacio limitado por los muros del patio donde encuentra la muerte de manos de unas ancianas que actúan en representación del padre. Este desplazamiento de la protagonista, es hacia este lugar cuadrado donde están enterrados los miembros de su familia (sus padres) y donde será enterrada ella: el viaje hacia la última morada. Su llegada en la noche a la casa desierta y vacía de presencias, puede sugerir la réplica de un cementerio, palabra que por sinécdoque significa “tumba”, espacio cerrado, reducido y sin luz donde se entierra a los muertos y que en la tradición musulmana, tal como explicaremos más abajo, es el lugar donde la persona es juzgada por sus buenas o malas acciones en su vida terrenal.

Dicha interpretación viene sostenida por el signo-sonido de la llamada del muecín al crepúsculo, hora prohibida para enterrar a los muertos. Su traslado la conduce fuera del cuadrado del patio, lo cual completa el significado porque con ello se indica la recuperación del orden/Orden y la exclusión de Princesa.

Même cour. Tapis par terre. Tout est en ordre. Princesse a été préparée pour l'enterrement. Rangés sur le côté, les hommes à genoux prient pour elle,

rituellement. Tout est bien pour eux. Ils font leur devoir de bons musulmans.
Chant du muezzin (acot.: 87).

Con el título alusivo a las tumbas, la autora sugiere un movimiento de un lugar a otro, de un espacio concreto como es la casa a otro metafísico como es el de la muerte, dimensión que puede tener una significación amplia dependiendo de la puesta en escena. Por ejemplo, en las puestas en escena de Kourilsky o J. P. Vincent, responsables de los montajes más conocidos de la obra, se hace alusión a un espacio concreto. Sitúan a los personajes en un escenario a la italiana con tres muros que rodean el patio y que comportan un significado unívoco: el del mensaje político que resalta la injusticia cometida contra Princesa –lo cual es corroborado mediante el título por el que opta Vincent así como la concepción de la cubierta de la segunda edición (imagen 3)–, con un referente real que es la mujer argelina. La diferencia entre el montaje de una y otro, radica en el modo como resuelven escénicamente el final de la obra.

Susan Haedicke en “*Les Princesses: Production History*” (W2000) apunta: “In the New York production, Kourilsky presented the death of Princess as a nightmare from which she awakes terrified”, hechos que en la obra corresponden al final de la primera parte cuando la protagonista duerme la siesta antes de la llegada de las Ancianas. Esta directora de escena divide el espacio en dos partes: uno con función narrativa y el otro evocador. Las escenas de la segunda parte suceden bajo forma de sueño o premonición sin que el acto de muerte se produzca en el espacio de la ficción. Esto le da a la obra un final abierto y esperanzador que diverge de lo sugerido en el cartel (imagen 1) y también distinto al de Vincent, el cual según esta última “inspired by Greek drama which the play resembles, chose not to show the death on stage, but it is clear what is happening behind the door”. Con esta decisión el acto del asesinato es sugerido. Es una interpretación muy distinta de la que se le dio en Uzbekistán: el coro de mujeres ancianas fue cambiado por uno de hombres, pero el asesinato es visible tal como se indica en la obra. Como podemos apreciar, la variedad de interpretaciones de los distintos montajes solo puede justificarse con la lectura del director de escena. El espacio puede conllevar significaciones de índole diversa, ya sea planteando un espacio abstracto que refleje otro metafísico, o por el contrario, como la propuesta de Guérasimm Dichiliev con los alumnos de “La Comete” (París, mayo 2008), que

consistió en un espacio minimalista que representa otro que es psicológico mediante una escenografía estilizada basada en el uso del cuerpo del actor, los efectos sonoros y la luz.

En razón a lo dicho arriba, sostenemos que el título original se presenta en coherencia con el contenido de la obra. En cambio el título *Princesas*, al situar a la mujer como tema central tal como sugiere la imagen (3), refuerza el sentido del drama en una sola dirección. Bajo nuestro punto de vista, lo planteado en la obra va más allá que esta idea de teatro panfletario en pro de la mujer o del exotismo que comporta un orientalismo que consideramos caduco como el sugerido en la imagen (2). Por lo tanto, y para justificar nuestras afirmaciones, recogemos el punto de vista de Mohamed Harbi según el cual, la obra se organiza temáticamente en torno a tres polos: “Celui d’une modernité factice qui fait, des *filles de la révolution*, les nantis du système; celui d’une modernité authentique, qui voit l’individu autonome revendiquer son droit au bonheur, celui, enfin, de la tradition morte et qui se perpétue dans l’enfermement” (L1996: 214-215). Este tercer polo aludido por Harbi, es evocado por el espacio físico en la ficción, el del encierro, símbolo de “la tradición muerta” que tiene su referente en otro espacio real: Argelia, en tanto que víctima de un sistema político-ideológico absurdo y oscuro.

1.3. El metateatro en *Princesses*

F.G. en *Princesas* evoca la vida cotidiana donde el encierro psicológico o físico es una constatación. Ese contexto de cerrazón, es un espacio ritual donde se produce el conocimiento y la confesión. En esta obra se concreta el espacio privado de las mujeres donde todo está permitido al estar fuera de la vista de los hombres. Esta autonomía es la que permite identificar ese mismo espacio como espacio psicológico y auto-reflexivo.

Lo que hay de ritual en este comportamiento de intramuros se ofrece al espectador como teatro dentro del teatro. Lo cual es una forma de metateatro a la cual recurre F.G. para expresar el estado de conciencia de la protagonista y al mismo tiempo hacer reflexionar sobre la vivencia personal como teatro.

El metateatro⁵⁹ es una técnica para explorar la conciencia del personaje/s y que Lionel Abel en su libro *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963), define como “técnicas autoconscientes o autorreflexivas” que abren un abanico de nuevas interpretaciones para el lector/espectador. Estas técnicas ofrecen un grupo de “herramientas descriptivas” que podemos usar para discutir la autoconciencia teatral y llegar a nuevos niveles de lectura –como sostiene Catherine Larson en “El Metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación” (A1998)– debido a los factores que gobiernan el “horizonte de expectativas”, una “herramienta interpretativa” empleada por los dramaturgos y que se relaciona con el tema, la trama, la caracterización o la estructura del drama para lograr ciertos efectos específicos. Richard Hornby (L1986) afirma que el metadrama causa que el público “vea doble”, que reconozca en un nivel consciente que mira un drama sobre el drama. Este diferenció cinco técnicas de procedimiento: “el teatro dentro del teatro”, “la ceremonia dentro de la pieza”, “los papeles dentro del papel”, “las referencias a otros textos literarios o a la vida” y “la autorreferencia”.

En *Princesas* se recurre a “la ceremonia dentro de la obra” para explorar más de cerca la psicología de los personajes y sus deseos reprimidos. De este modo crea un mundo referencial (metateatro) de la vida misma, también referido a la cotidianidad femenina y al paso del tiempo como síntoma de caducidad de la tradición. Durante el tiempo que dura la ceremonia que corresponde a la primera parte de la obra, los personajes se sienten liberados de sus demonios mediante la confesión directa al expresar sus quejas, sus angustias, pero también al informar de aquellos que están ausentes y con los cuales existe una identificación. Se trata de una confesión de conducta, aquella que les sirve para hacer aflorar la represión vivida. La llevan a cabo mediante el baile, el canto y el trance como medios de purificación. Tanto la confesión verbal como de conducta son una manera de manifestación psicológico-física del “yo” mujer frente al autoritarismo y la represión representada por la ley del Padre. Las

⁵⁹ Son numerosos los estudios relacionados con esta técnica que cumple con una función o funciones determinadas como explica González Maestro: “Consideramos metateatro toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia, que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor [...] ante las más tradicionales de estas metáforas se encuentra la idea o topos de *theatrum mundi*, que concibe el mundo como un gran escenario de acciones y personalidades teatrales [...] La realidad se transforma también en idéntico sentido, como objeto de representación [...] Subraya de este modo la posible relación existente entre el mundo y teatro, y cumple con una efectiva intención reveladora de una des-mistificación, de denuncia social y política en algunos casos, y de expresión, sencillamente, en otros casos, de determinadas concepciones dramáticas y poéticas” (W2004: 599-611).

mujeres encarnan una gama de actitudes que va desde la sumisión frustrante hasta la rebeldía más desgarrada e imposible de mostrarse en el exterior de la casa. Ese patio, al que hicimos referencia arriba, es una metáfora de la escena y una metáfora de la palabra, en cuanto la escena y la palabra son signo de la autoridad impuesta y al mismo tiempo de la liberación con respecto a esa autoridad.

El espacio de la ceremonia tiene un doble sentido, que es el de la liberación y aquel de la frustración de la moral, sea individual o social. Tanto esta como otras significaciones anexas se pueden descodificar a nivel del comportamiento verbal y gestual de los personajes. Los temas como el del trato conyugal, el repudio, la esterilidad o los partos masivos, el entorno familiar, el acoso, el miedo, la miseria, etc., convergen en el tema central de la moral tradicional y la presión social sobre las mujeres y sobre algunos personajes masculinos que representan también la condición femenina, como por ejemplo el Renegado y Cul de jatte. Esta oposición entre el personaje femenino y el poder representado por la tradición y los hombres, es definida por Anne Laurent bajo el paradigma amo-esclavo: “eterna pareja política amo-esclavo, todo poderoso porque toda debilidad sexual es definitivamente desterrada” (A1991). Otro estudio que corrobora esto último es el de Cindy La Com (2002: 138-154), la cual dice:

In *You Have Come Back*, to the figure of the sexualized woman, to explore the unfixed nature of hierarchies, national identity, and power paradigms. For both, disability is an “echo, shadow, and silent force” which hovers at the margins of their texts. This presence, this shadow, always there, demands a closer reading and more careful consideration. Because however concerted the endeavor to stabilize disability as the subordinate term in a normal/deviant binary, the potential of characters with disabilities to disrupt comfortable, comforting, and ultimately unreliable images of totality reminds us of their transgressive potential, however unarticulated, however mystifying-indeed [...] Like them, Lella has no place in a nation whose gendered categories are so sharply demarcated.

Si nos atenemos a la estructura formal de la obra, vemos que la autora dedica todo el segundo acto (Parte I) para el desarrollo de la intriga como una farsa cargada de tragicidad por cuanto se dan los juegos de la cotidianidad femenina y la espera de la hora fatal bajo la estructura de fiesta, que en realidad, no consiste en el pretendido

ritual de bienvenida sino en un ritual de duelo tal como vemos en la última escena de despedida.

En la obra se destacan los siguientes tipos de ceremonia o ritual:

El de bienvenida. Se encadenan los abrazos y besos a modo de saludo exageradamente largo que Gallaire intensifica mediante el uso de fórmulas sociales en las que uno no oye al otro ni se oye a sí mismo: “Haou jit! Je suis venue! / Haou jiti! Tu es venue! / Haou jitek! Je suis venue à toi! Haou jitini! Tu es venue à moi!... El Hamdou lilleh! Merci à Dieu! (I: 25).

El de la comida. Se conforma un espacio y un tiempo donde se produce la ruptura con lo cotidiano mediante el placer del paladar, del olfato y la efusión. Y que se sobrepone a su vez a la “ruptura” establecida por la tradición como es la del rezo a su hora debida. La llamada al rezo significa el restablecimiento del orden desatendido por el ritual festivo: “Y la hora del rezo que no está lejos”–dice Nounou– al que contesta el coro: “La dejaremos pasar / Rezaremos esta noche / ¡Esta hora es de los encuentros!” (39-40). Esto se produce en dos momentos o etapas:

– Al inicio y como es habitual, se produce cuando se sirven los pasteles y el té. Corresponde al instante del reencuentro, la recuperación del contacto aún fría por los años de la ausencia de Princesa. Los unos informan a los otros de los cambios habidos en el pueblo: los matrimonios, los repudios, las penurias, etc. Para Princesa supone también hablar de ese “otro mundo” donde ha encontrado la paz junto a un hombre diferente, un extranjero –*erromi*– (33). El final de esta primera etapa la marca un intervalo de música y baile: “*Une femme sort son tambourin et en joue. L’assistance applaudit, la folle se lece et esquisse une petite figure de danse*” (I. acot.: 41)

– El ruido de pasos en las escaleras marca la segunda etapa de la ceremonia, la de la comida. Nounou recibe en la puerta el cuscús real, símbolo de generosidad y opulencia de la casa que ahora se halla en decadencia. No obstante, esta última quiere mantenerla abierta como muestra de la *belle époque* –la nodriza es un personaje que encarna las normas sociales basadas en la hospitalidad del pueblo magrebí, de ahí su preocupación por que no falte la comida ni bebida a las visitas–. Los recuerdos más gratos de la infancia y de la adolescencia surgen mientras las amigas y vecinas miman el paladar. Estas declaran abiertamente el placer del grano a grano del cuscús que recuerda

pasiones escondidas. Representa un instante de placer tal como dice uno de los personajes: “C’est un jour de liesse. Mangeons, chantons et dansons” (I parte: 46)

El rito de la despedida. Es el espacio de la confusión y el caos, una manera de volver a la realidad que les espera fuera de los muros y que también es expresada a modo de fiesta: “*c’est un concert de pleurs et des rires mêlés sur une musique bien scandée. Le crescendo s’affirme. La Princesse se lève enfin et entre au milieu de cette espèce de danse...*” (acot.: 58).

El del velorio. Es una situación lúgubre y llena de misterio porque se trata de la muerte vigilada por los hombres que no aparecen hasta el epílogo en la obra. El cuerpo de Princesa es llevado a enterrar al crepúsculo, de lo que se deduce que a esta se la considera una “renegada”. Las Ancianas y los hombres, que aparecen al final de la obra, la repudian de la religión islámica: “when the men appear on stage for the first time in the final scene, it is to repossess the purified body of Princesa prepared for burial” (Gross, W1998).

En suma, podemos decir que en *Princesas* las escenas metateatrales ocupan una parte importante de la obra y en ellas se muestra la psicología de los personajes en tanto que seres reprimidos de una sociedad tradicional y conservadora que atrofia lo femenino. Nos hallamos ante el paradigma que constituye la columna vertebral de la temática galleriana: lo marginal que se pone de relieve en la discapacidad física, moral, psicológica y espacial de los personajes femeninos y aquellos que llevan intrínsecamente la característica de lo femenino como invalidez, tal como el Renegado (ser condenado a la soledad por su “debilidad” ante la bebida y el amor materno que siente por Princesa) y Cul de jatte (el cual ni siquiera es considerado hombre al estar desprovisto de la parte inferior del cuerpo). Estamos ante un reino de discapacitados que contamina la perfección dogmática de la verdad vs Verdad que es el ser humano.

2. ANÁLISIS SINTÁCTICO

El análisis sintáctico se ocupa de la estructuración del drama. La estructura del drama la detectamos inicialmente con la segmentación del texto o reconocimiento de secuencias en distintos niveles de amplitud: el drama completo es una secuencia, pero a su vez es divisible en grandes, intermedias y pequeñas secuencias. Nos orientamos con las divisiones efectuadas por las autoras, que, al tratarse de obras que no siguen la división tradicional en escenas y actos, revelan de un modo más directo las funcionalidades que han querido dar a cada una de las situaciones, acciones, etc. del drama.

Describir las situaciones es tanto como describir las distintas fases de la acción, en las que se van reconfigurando las relaciones actanciales y sus circunstancias espaciales y temporales.

Las acciones y las intervenciones verbales –para cuyo conocimiento contamos no solo con los diálogos sino también con el paratexto– dan presencia a los personajes, que no son comprensibles si no se considera su acción en situación. Este dibujo del personaje se completa necesariamente con el de los ambientes y temporalidades concretas, cuya relevancia en buena medida lo es sobre la semántica del drama.

Sin duda este análisis, sea narratológico o situacional, sobrepasa la atención a la sintaxis y remite también a la semántica, dado que es imposible un análisis formal si no está guiado por la interpretación (véase el análisis semántico efectuado en el apartado anterior).

Como avanzamos en la introducción general de este estudio, lo que Pavis propone como segmentación del transcurrir escénico, para nosotros –puesto que se trata de la lectura de un texto dramático⁶⁰– es una segmentación en el transcurrir de la acción dramática, proceso que describe cada una de las situaciones planteadas hasta la resolución final. En *Semiología de la obra dramática* (L1991: 169), Bobes especifica que los avances de la semiología del texto dramático sobrepasan la segmentación lineal porque el teatro es capaz de reproducir signos en simultaneidad. Por lo demás indaga

⁶⁰ Es indiferente el punto de partida del análisis, porque el drama es una previsión de un espectáculo, pero también puede ser una transcripción verbal de un espectáculo. *Princesses*, por ejemplo, es una previsión; en cambio, las otras dos obras del corpus se han compuesto a partir del lenguaje de la escena poniendo a prueba la previsión del drama antes de que se convierta en texto verbal definitivo.

sobre los valores funcionales y trata de determinar las relaciones formales, semánticas y pragmáticas que hay entre las unidades de todos los niveles de la obra literaria a fin de descubrir lo que se ha denominado “tercera articulación” y que proporciona nuevos sentidos a los signos literarios.

Dando por sentado estos planteamientos, partimos de la fábula como totalidad y efectuamos la división en secuencias que son definidas en tanto situaciones dramáticas. Seguimos de un modo no exclusivo lo que propone el método narratológico, ya que como se ha dicho antes, no desdeñamos el método situacional porque es compatible y enriquece al anterior.

2.1. La historia (Argumento)

Princesses recoge las últimas horas de la vida de una mujer, Lella o Princesa, que llega a su país natal después de veinte años de ausencia. Con su regreso pretende reencontrarse con sus familiares, aquellos que continúan vivos, y los ausentes, entre ellos la madre, con vistas a una posible reconciliación con el padre también muerto. A su vuelta, Princesa se encuentra confrontada a una realidad perenne y decadente que impide toda posibilidad de salvación. La protagonista, junto a las personas que la rodean, como son Nounou, el Renegado, Cul de jatte, las esclavas y la Loca, se ve sumergida en el abismo de la intolerancia y la violencia que ejercen las Ancianas, quienes acuden a la casa para cumplir la voluntad del *hadj* (que es su padre) dando muerte a Princesa por la ignominia de casarse con un extranjero y salir del camino de la tradición musulmana.

2.2. Estructuración en secuencias o unidades narratológicas

La estructura de una obra teatral es lo que considera A. Berenguer (L1996: 42) como “la forma en que el autor ha planificado el marco de su acción dramática [...] las fórmulas que acata de la tradición, la organización en actos, escenas, etc.”.

El acontecimiento desencadenante de toda la secuencia de situaciones, de toda la fábula, de todo el drama, es la vuelta de la protagonista. Ella está presente en todas las secuencias, ya sea de manera activa o pasiva. Su llegada es el acontecimiento primario y resorte de una cadena de acontecimientos sucesivos que garantizan la acción en

presente que la autora divide en cuatro partes: escena de exposición, primera parte, segunda parte y un breve epílogo. Esta estructuración corresponde a la fórmula clásica de presentación, nudo y desenlace, organizados en torno a la categoría tiempo. El tiempo de la historia abarca un día: se abre el telón momentos antes de la primera llamada del muecín al alba (escena de exposición) y termina con otra llamada al crepúsculo (epílogo), hora en que se traslada a Princesa al cementerio.

El emplear esta fórmula indica que la intención de F.G. es expresar mediante la forma tradicional una actitud inconformista. La estructura se puede entender en relación con la visión filosófica y la concepción del tiempo como irreversibilidad y realización del Destino. Muestra de ello es que la obra tiene un final cerrado, no habiendo posibilidad ninguna de evitar la tragedia, que es anticipada por afirmaciones de los personajes en escena (historia oculta). Es decir, el acontecimiento causal o desencadenante del conflicto dramático –término que entendemos según la definición de Patrice Pavis⁶¹– se da en un tiempo anterior, lo que significa que la obra es un devenir hacia ese final trágico anunciado. Podemos decir que lo presentizado es el lugar de lo trágico, entendido por J.P.Vincent y B. Chartreux como “el lugar de la espera” (L1998:4). La trama se construye en torno a la espera de la llegada del grupo de Ancianas; toda la acción y parte del discurso de los personajes, giran en torno a la visita de estas mujeres de negro, símbolo y metáfora de la muerte, elemento que va a llevar al desenlace final y que es provocado como mencionamos arriba, por la vuelta de la protagonista.

La división de la obra corresponde a cuatro partes irregulares y cada una de las mismas abarca un momento determinado del día. No obstante, el desarrollo de la trama se da en dos tiempos: la llegada de la protagonista y su enfrentamiento con las Ancianas.

El primero de esos dos tiempos incluye lo que ocurre en dos momentos del día, el de la llegada de la protagonista, y tras la llamada del muecín, la llegada de Nounou y de las vecinas. Estas acciones se pueden considerar secundarias, contribuyendo a alargar la espera. En realidad el comienzo del drama está en el testamento formulado

⁶¹ “Lo característico de la acción y de las fuerzas antagónicas del drama. Confronta dos o más personajes, visiones del mundo o actitudes ante una misma situación [...] estos conflictos y colisiones engendran a su vez acciones y reacciones que, en un momento dado, hacen que la calma sea necesaria” (véase Pavis, 1983: 92).

antes del inicio de la primera escena (historia oculta) y por tanto, con él enlazan los otros dos tiempos, el de la llegada de las Ancianas tras la llamada del muecín, y a continuación el del juicio-ejecución antes de la llamada del muecín al crepúsculo. A estas acciones, decisivas para el desenlace del drama, las podemos considerar primarias.

La acción secundaria, aparte de la función de espera, tiene sentido porque representa el reencuentro y el contraste de la vida de la protagonista con la de sus coetáneas argelinas. A su vez justifica la llegada de las Ancianas y con ellas el desarrollo de la acción primaria.

Por todo lo dicho e indistintamente a como divide la obra la autora, nosotros distinguimos dos partes (los dos tiempos antes mencionados):

1- La “Escena de exposición” que corresponde a la presentación de los personajes y del tema. Se da información sobre las circunstancias vividas por la protagonista antes de salir de su país y marchar al extranjero. Como temas conexos aparece lo relacionado con la situación sociopolítica que vive Argelia. En cuanto a la “Primera parte”, esta corresponde a la visita de las amigas y vecinas de la protagonista para darle la bienvenida y el pésame por el padre muerto (un pretexto para dar más información acerca de la historia oculta y entender el verdadero conflicto que genera el drama).

2- La “Segunda parte” corresponde a la visita de las Ancianas y la Decana del grupo, momento donde se retoma la acción primaria y se encamina hacia el desenlace del juicio-ejecución, anunciado desde el inicio a modo de presagio, premonición, pesadilla, grito (de la loca) y advertencia (de los personajes que defienden y protegen a Princesa). Se añade un breve epílogo que muestra la bajada por las escaleras quizás para el reencuentro con los suyos difuntos. De todos modos, según el análisis efectuado, pensamos que este epílogo no aporta nada a la trama, excepto para dar pie a la presencia de los hombres como responsables de esta tragedia; por lo tanto es una redundancia retórica quizás para favorecer una mejor comprensión por parte espectador.

Destacada la división de la historia en dos tiempos, proseguimos con el análisis estructural de la obra en el que se detallan partes o secuencias de la narración que equivalen a situaciones dramáticas. Es decir, independientemente de la segmentación

planteada en términos teóricos por Steen Jansen (A1968:71-93), que divide en un orden lineal pequeñas unidades que se suceden en el tiempo (imaginario), marcadas por las entradas y salidas de los actores-personajes y sostenidos en una macro-secuencia o momentos en la obra, e independientemente también de la segmentación que sugiere la autora, nosotros optamos por la estructuración en relación con el conflicto dramático. De este modo no dependemos de las entradas y salidas de los personajes sino de los acontecimientos que generan enfrentamiento y que con ello marcan el trascurso de la acción –como podemos comprobar en muchas de las obras de teatro contemporáneo, a estos desplazamientos de los personajes se les desprovee de significado, figurando simplemente como elementos retóricos que obedecen a un procedimiento y a una estética determinados–. Antes de pasar a una descripción más detallada de las situaciones dramáticas, y en términos más interpretativos, podemos caracterizar el conflicto de los dos modos siguientes:

– Como búsqueda de una identidad que provoca el enfrentamiento de los dos actantes: por un lado el que significa la tolerancia que representa Princesa, Sujeto de esta acción, y sus Adyuvantes; y por otro, el Sujeto y Oponentes significativos las Normas y el Poder ejercido por las Ancianas que actúan por delegación del varón autorizado que es el padre, por lo tanto, por delegación de la Tradición.

– Como protagonismo de la soledad y el abandono: Argelia está aislada, los salteadores de caminos hacen que los accesos sean peligrosos, el pueblo está dominado por una ley abusiva y corrupta, las normas se exacerban y no dejan salida posible al progreso. Todo permanece, no obstante, bajo control. El intento de Princesa de cambiar las cosas es en vano, no se produce evolución ninguna y toda la historia se resume en la voluntad de esta última frente al rechazo de las Ancianas y la petición constante de sus allegados de que abandone la lucha y se marche evitando así la muerte.

2.2.1. División autorial del texto dramático y delimitación de situaciones mediante el análisis

La historia primaria viene apoyada por la historia oculta: la rememoración fragmentaria de los recuerdos de infancia y juventud que dan sentido al drama. Como se dijo arriba, las acciones están organizadas según un orden temporal: la llegada de Princesa al amanecer, el encuentro con las personas allegadas a la hora de la comida, el encuentro con las Ancianas y la ejecución por la tarde antes del ocaso. Entre estos momentos hay intervalos en que la protagonista entra en la habitación oscura para dormir o para descansar.

La protagonista duerme la siesta en lo oscuro de una zona interior de la casa como espacio extraescénico contiguo. Es el lugar de “una pesadilla íntima”. Está relacionado con el misterio que rodea la historia de su familia, aquello que la protagonista generó con su decisión de abandonar la casa paterna y llevar una vida libre en Francia. De ahí que Vincent y Chartreux en el prólogo de *Princesses* (1998: 3) interpretan el sueño como un “examen de conciencia”. Todo lo que vemos en la obra –desde su llegada en una hora nocturna próxima al alba, hasta su muerte– es visto a través de la lupa del sueño de esta mujer que vuelve con la intención de reivindicar su derecho a la palabra. El devenir es una espera en un espacio único pero múltiple reductible al paradigma interior de la casa/ exterior de la casa. En cuanto a la salida y la entrada de los personajes, responde al orden temporal y es un indicio del transcurrir del tiempo que le queda a Princesa para la sentencia final. Sin embargo, como ya adelantamos arriba, no son decisivos para el desarrollo de la acción primaria aunque ayudan a la marcación del ritmo. Por otro lado, la tensión en la obra se da en dos momentos claves que vienen marcados por las llamadas del muezín y reforzados por los gritos de Mahboula (la Loca).

| Sec. | subsec. | subsec. | subsec | subsec. |
|---|--|--|------------------------------|----------------------------------|
| I Llegada de Princesa (al alba) | 0/1 Subida por las escaleras en la oscuridad | 2 Los personajes entran en la casa. Encienden la vela | 3— | 4— |
| PAUSA | Princesa duerme | — | — | — |
| II El reencuentro (a mediodía) | 1 Llegada de Nounou | 2 Llegada de las vecinas y amigas | 3 Llegada de las esclavas | 4 Culminación del reencuentro |
| PAUSA | Princesa duerme | — | — | — |
| III Juicio y condena (la tarde) | 1 Princesa anuncia el sueño que ha tenido | 2 La llegada de las Ancianas | 3 El asesinato múltiple | — |
| IV (Al crepúsculo) | 1 Preparación del cuerpo y el velorio, y bajada de Princesa por las escaleras en la oscuridad | — | — | — |

I. Equivale a “Escena de exposición” en la obra.
III. Equivale a Parte segunda de la obra.

II. Equivale a Parte primera de la obra
IV. Equivale a Epílogo

SECUENCIA I

La secuencia I, en general la podemos entender como la exposición del conflicto. Es una presentación del acontecimiento inicial: la vuelta de Princesa a su pueblo natal y a la casa paterna. Mediante las acotaciones y el enunciado de los personajes se nos da información detallada acerca de los aspectos físicos, éticos y morales de algunos de los personajes, y de otros que simplemente son evocados, de las circunstancias sociopolíticas y económicas por las que atraviesa el país así como reflexiones filosóficas de la autora.

Esta secuencia, además de justificar la llegada de la protagonista, sirve también para presentar a los demás personajes que por el momento intervienen en la acción, como son El Renegado y Nounou, es decir, se empieza a informar de la historia oculta.

Subsecuencia 0/1

El inicio de la historia primaria y el resorte principal que es la vuelta de la protagonista Princesa, se produce en la subsecuencia (subsec. 0/1) inicio de la “Escena de exposición”. Todas las demás secuencias funcionan en relación a este acontecimiento.

El espacio está vacío de actores pero las voces y los sonidos funcionan de manera que describen las escaleras en cuanto espacio extraescénico, lugar dominado por la oscuridad, que en este caso no significa ausencia sino misterio, secreto, realidad oculta. También puede significar desconocimiento, así en secuencias posteriores una de las ancianas utiliza la palabra “ignominia”, en el sentido de apartamiento de la verdad, para referirse a esta situación de Princesa.

Subsecuencia 1

Los personajes siguen fuera del espacio escénico y continúan subiendo por la escalera, hecho que se indica en la acotación: “*Noir total. Silence. Puis... un bruit d’un pas double qui monte un escalier*” (acot.: 11).

En la acotación también se indica el lugar y tiempo en el que ocurre la historia primaria, “*en alguna parte de un pueblo de Argelia*”, donde se produce una llegada nocturna de un hombre y una mujer. Se explica las razones de la llegada de Princesa en plena noche, el temor del hombre por esta mujer, el lugar de dónde viene, el tiempo que llevan sin verse, el por qué se había marchado, etc. Se hace toda una exposición verbal de los acontecimientos previos a esta extraña llegada imprevista y nocturna. La mujer trae consigo dos maletas que también conllevan un peligro para ella y para los que la rodean, y que consideramos como un pretexto para explicar la situación por la que atraviesa Argelia.

El elemento ausencia actúa como función y refuerza el elemento llegada a un lugar donde ya nadie la espera, un lugar vacío de presencia, como aclara El Renegado: “*Cette idée farfelue... d’arriver la nuit. Pour faire une surprise à qui?*” (11). En una pausa para recuperar el aliento, Princesa, que es el nombre con que llama el anciano a la mujer, explica que siente nostalgia de su familia, especialmente por su madre – muerta desde que ella era una niña–, por Nounou –su nodriza– y por la casa donde vivió hasta que por razones de fuerza tuvo que exiliarse a la capital francesa. La acción transcurre en este ambiente oscuro y desconocido para el espectador. Progresivamente ambos van informando de la historia anterior u oculta y El Renegado recuerda el testamento del padre sobre ella. Esta información (historia oculta) es la desencadenante de la historia primaria o presentada en escena. Oyen el ruido de algo que se cae y se rompe, que según este anciano es un candelabro que Nounou coloca en las escaleras mientras va explicando con detalles la situación que vive el pueblo: el problema de

electricidad debido a la falta de bombillas en los comercios, la escasez de agua y la represión en la que viven debido a la inseguridad de los ladrones de carreteras y la prepotencia de la Administración. Se trata de un pretexto que nos sitúa ante el eje del drama de *Princesas*: oscuridad, misterio, ignorancia, y miedo, tal como se refleja en el tono casi irónico del hombre cuando ella le anuncia que trae libros: “Il ne manquaît plus que ça! Des livres? [...] décidé-ment tu cherches les ennuis!” (12).

Desde este primer momento sabemos que se trata de un espacio de la marginalidad. El abuso que sufre este hombre, las condiciones lamentables donde todo escasea, es metáfora de un espacio reducido a la violencia y a la falta de afecto: El Renegado es descrito por la autora como de piel oscura, por lo tanto simboliza al esclavo que forma parte de la relación que ella representa como esclavo/amo, sólo que invirtiendo el paradigma poder/no poder, inversión que la autora convierte en señal de su preeminencia como mujer moderna y civilizada. Este se ve eximido de sus deberes al ser tratado por Lella como padre, pues fue aquel que la tuvo en su regazo, pero cuya función es totalmente distinta a la de su verdadero padre con el cual no la une afecto ninguno.

La obra por tanto, se inicia con la atmósfera que se vive en semejante lugar, que el anciano denomina “le pays de l’incroyable” (12), donde la represión y la hostilidad vivida son reflejadas por la inquietud que muestra este personaje por su niña, la princesa de un reino que dejó de existir. Ella también niega la existencia de este “reino ficticio” que continúa existiendo únicamente en la mente de aquellos que la cuidaron y la protegieron de niña. El anciano termina por pedirle que se marche, que vuelva por donde ha venido. Ante esto ella no se muestra ajena, en cierto modo nos da a entender que sabe lo que le espera: “Mais laisse-moi mes forces, permets-moi d’arriver et souffler avant de me déclarer des vérités tragiques” (13). Con estas palabras Princesa anticipa el conflicto y parte del desenlace, revelando que su vuelta ha sido intencionada debido a hechos que se han dado en el pasado. Por lo tanto es un personaje consciente.

Subsecuencia 2

Constituida por la llegada a los escalones más altos y la entrada a la casa. Se enciende una cerilla y durante unos segundos el espectador identifica visualmente un

espacio: un gran patio cuadrado y delimitado por unos muros que lo separan del exterior.

A esta mujer que acaba de llegar con optimismo tal como se puede deducir de la actitud y del tono, le espera apagarse como la cerilla. La cerilla es un signo ligado a la imposibilidad de descifrar el misterio que rodea a la protagonista y que encuentra su explicación en la compleja relación entre ésta y su padre. Ella iluminará la casa el tiempo que le queda de vida y tal como la cerilla que se apaga, de nuevo la casa y por prolongación también el pueblo, volverá a la oscuridad. Este detalle imperceptible a simple vista ya nos adelanta lo que veremos a lo largo de la obra. También lo hallamos en la acción siguiente: una vez en el interior de la casa, El Renegado enciende una vela de “llama vacilante” como único recurso al no disponer la casa de luz eléctrica. Nos estamos adentrando a un mundo arcaico, en la ilógica que se vive en los tiempos modernos, y el aislamiento o la soledad de todos los personajes que irán apareciendo: *“La lueur de la bougie vacillante se stabilise et s’affermit pour éclairer enfin le décor et personnages”* (acot.: 15). Esta luz les permitirá a ambos personajes ocupar el espacio y apropiarse de él al mismo tiempo que el espectador /lector.

La motivación de este personaje femenino es el reencuentro con su memoria, con su origen, no sin un sentimiento de culpabilidad que la acompaña y que podemos apreciar mediante los elementos paralingüísticos: la proxémica (movimiento de la protagonista que va de un lugar a otro reconociendo cada rincón de la casa), la kinésica (que aquí se concentra en un juego de miradas de complicidad y afecto entre ella y el anciano, bajo lo semioscuro del espacio escénico) y en el tono nostálgico que se desprende del enunciado.

El acto de instalarse es una acción que funciona de resorte de otras acciones al tiempo que es un discurso que revela parte de la historia oculta. La autora hace uso de una estructuración plana y lineal, pues todas las acciones que se suceden a partir de esta secuencia poseen la función de catálisis o informacionales, meras escenas cotidianas que describen el ritual de reencuentro, del reconocimiento del espacio, de la memoria perdida.

La secuencia transcurre entre el claro de una luz y la oscuridad. Esto podría interpretarse como incertidumbre interna de la mujer por pisar la casa de otros tiempos. La congoja viene dada porque sabe que no es bienvenida, que posiblemente no tenía

que haber venido. Al penetrar en la casa reconoce los muros y pregunta por la viña, a lo que el hombre le responde que estaba seca y se la comieron los pájaros. La viña, metáfora de múltiples significados también representa el seno materno.

FEMME.– Tout est pareil à ma mémoire.

HOMME.– La pierre c'est ce qui change le moins.

FEMME.– La treille?

HOMME.– Elle ne donne plus. Il y a longtemps qu'elle manque d'eau et de présence (16).

Todo sigue igual que antes de su marcha excepto las personas, tal como dice el hombre: “la piedra es la que menos cambia”. No obstante, todo signo de vida está borrado, la viña ya no da frutos, está seca y la casa está vacía de personas. Como podemos apreciar en estas palabras, el concepto de pérdida actúa como eje en la escritura: los personajes se sienten abandonados y en la sequía total, sequía que en *Princesas* revela un doble sentido: por un lado la ausencia de los padres, de su afecto, y por otro, la incompreensión, la intolerancia y la ausencia del conocimiento. En correlación aparece el elemento “sed” como signo que enfatiza dicha ausencia y es puesto de relieve a lo largo de la obra:

HOMME.– De l'eau? –Dice éste sorprendido porque el agua es algo preciado que no se encuentra a ciertas horas– Il n'y a pas à cette heure. Certains quartiers privilégiés en ont toute la journée [...] Jamais la nuit! (18).

El elemento “sed” funciona de revelador de la tensión, como constataremos más adelante en la Secuencia III, en la cual a Mahboula ante su intento por apagar la sed “insaciable”, le es arrancado el botijo de agua de las manos, arrojado al suelo y roto en pedazos por una de las Ancianas (73). Si nos atenemos a la cultura popular, el elemento sed acompaña la agonía una vez que la muerte está cerca. En muchos de los relatos y leyendas existentes, la persona en su lecho de muerte pide agua antes de abandonar este mundo. La falta de agua también está ligada a otra ausencia: la de Nounou, que connota el seno materno.

Tal como explica El Renegado a la protagonista, es Nounou quien traerá agua cuando venga por la mañana para apagar la sed de la mujer, que es distinta a la que siente el hombre. Este último posee la sed de libertad: habla de su “extravagancia”, eufemismo con el que se refiere al consumo de bebidas alcohólicas. Esto nos lleva a

plantear un paralelismo entre dos tipos de sed: ella viene a buscar el seno donde se amamantó y él busca olvidar que es considerado un simple renegado. Ambos están unidos por un discurso femenino recalcado en este enunciado del anciano: “Tu représentes tous les enfants et tous les petits-enfants que je n’ai pas su avoir [...] je hais leur méchanceté [...] à leurs yeux, tu es devenue une renégate”. A lo que contesta Princesa, “Nous voilà de la même famille!”

La tragicidad que encierran estas palabras resume la dificultad de no hallarse entre esos otros que habitan en el pueblo, la hostilidad enfermiza de un discurso pretendidamente musulmán en el que no hay cabida para un hombre con un discurso diferente, fuera de las normas y con tono femenino: “Enfant de mon coeur, qui n’est pas sortie de moi et qui pourtant accaparé mon existence à ta naissance” (12). Esto confirma que existe una coherencia entre el nivel del discurso y la imagen construida por los lenguajes escénicos de las acotaciones. Tanto como en el efecto producido por el juego del negro y el blanco que es enfatizado por el discurso de los personajes (kinésica, proxémica, tono, gestualidad). Estos se mueven en función de lo que hacen: intentan ver, tantean al principio, tienen cuidado al pisar, se detienen y vuelven a caminar. En sus pasos hay indecisión y duda hasta que por fin se ilumina el espacio con una luz débil y tan precaria como la situación interna vivida por los demás personajes que van a aparecer a partir de esta Secuencia: Nounou y Mahboula (la Loca). A la puesta en marcha de todos estos elementos, se añade la voz de esta Mahboula desde alguna parte (espacio contiguo al escénico) y que el anciano explica que proviene del jardín de la casa de al lado: “Berce-la! Berce-la ta douleur! Berce-la!” (24). Esta frase –significa “¡Mécelo! ¡Tu dolor, mécelo!”–, que se repite a lo largo de toda obra, por una parte es una premonición justificada en el desenlace, y por otro lado, da fe de la perturbación de Mahboula, alter ego de la protagonista, como evidencia el anciano al recordarle a Princesa que esta tiene su misma edad.

En la subsecuencia se refuerza el espacio de la confesión, ya que ambos reconocen que están fuera de toda norma que rige este pueblo, y del conocimiento, puesto que ambos son conscientes de que esta llegada repentina es el inicio de un final. Lo que dicen acerca del peligro en las carreteras, la violencia y el asedio, alude indirectamente del pretexto que justifica la represión intelectual, moral y física que domina un mundo jerarquizado y estructurado por una ley de la que la protagonista huyó años atrás. Así

lo reconoce ella cuando dice: “Vieux père, tu n’es plus mon serviteur [...] Ce pays a fait sa révolution” (19). Una revolución se halla en el lugar de la utopía, del sueño de los argelinos dominados por la omnipresencia del padre/Padre.

Este elemento entre otros que veremos a continuación, prepara al espectador/lector para la imposibilidad de que algo evolucione o cambie en la historia. Esto nos recuerda al dramaturgo Alfonso Sastre, conocido por su tendencia “imposibilista”⁶² puesta en evidencia por la imposibilidad de solución ni de salida posible de unos personajes superados por la propia tragedia de la existencia. Por otro lado también lo relacionamos con la trama de *Historia de una escalera* (1985) de Buero Vallejo, el cual y pese a pertenecer a la estética “posibilista”⁶³, pensamos que en la resolución de la obra citada demuestra lo contrario. Es decir, al igual que en *Princesses*, los personajes se hallan atrapados en su espacio cotidiano donde cada cual manifiesta sus sueños imposibles de alcanzar. El resto es desilusión y frustración, tal como podemos apreciar en el discurso del anciano que reproducimos a continuación: “La révolution? Je peux te montrer ses services sur mon vieux corps. Les services passés et les présents. La révolution apporte ses bienfaits à ceux qui savent les confisquer. Pas moi!” (20).

Tanto El Renegado como Princesa manifiestan un sentimiento de culpabilidad. Mientras él reconoce su debilidad por la bebida, ella se reconoce como “ingrata, irrespetuosa y monstruosa” (22) por marcharse y también por no asistir al entierro de su padre tres años atrás. Princesa explicita sus sentimientos por el padre diciendo: “La tombe de ma mère me manque plus que le visage de mon père” (22). Esta declaración se prolonga en esa otra voz “*clara y tensa*” (acot.: 23) de Mahboula. Esta vuelve a romper el silencio de la noche con un grito desesperado (aviso del peligro).

El final de la Secuencia lo marca la llamada del muecín a la hora de la aurora, cuando la protagonista entra en una de las habitaciones para descansar antes de la llegada de Nounou. La llamada del muecín y la entrada de Princesa en la habitación son dos elementos paralelos que sin embargo expresan contradicción: el despertar del día en el pueblo y el descanso de Princesa es el inicio de la cuenta atrás para esta.

⁶² Véase “Teatro imposible y pacto social” (Sastre, A1960: 1-2).

⁶³ Véase “El escritor y su espejo” (Buero Vallejo, 1965) y *El Teatro de Buero Vallejo* (Domenech, L1973: 26).

2.2.2. Cuadro (1) de componentes de la Secuencia I

En esta Secuencia I, que a su vez se divide en las subsecuencias 1 y 2, intervienen los componentes que se representan a continuación en el cuadro. Estos componentes los hemos tomado de las indicaciones que efectúan las acotaciones.

| TIPO/E. PARAL. | | S/I | | |
|--------------------|---------------|---------|------|-----------|
| | | 0/1 y 1 | 2 | Total |
| C. de | Entonación | X(2) | X(2) | 4 |
| la acción | Gestual | 0 | X(1) | 1 |
| | Proxémica | 0 | X(3) | 3 |
| | Descripciones | X(3) | X(8) | 11 |
| | Entradas | 0 | X(1) | 1 |
| | Salidas | 0 | 0(1) | 1 |
| | Pausa | X(1) | X(1) | 2 |
| | Útiles/obj. | X(3) | X(2) | 5 |
| C. de | Luz | 0 | X(2) | 2 |
| la represt. | Ruidos | X(8) | 0(8) | 16 |
| | Música | 0 | 0 | 0 |
| Total | | 17 | 29 | 46 |

En el texto “ruido”, incluimos una serie de lenguajes: risas, gritos, ruidos de objetos al caer, efectos, pasos, voces en off y en esta obra en particular, los cantos del muecín, que no pertenecen al texto música.

El texto “útiles y objetos” incluye accesorios del actor-personaje como las cerillas, la vela, el candelabro, las dos maletas. No incluimos aquellos que constituyen el decorado o escenografía fija, que en esta Secuencia sugiere que se trata de dos umbrales de piedra dentro de un patio cuadrado rodeado de muros, en el centro del cual hay una viña seca.

En el texto “descripciones” incluimos el decorado fijo, la atmósfera, el vestuario, el aspecto físico o el estado de ánimo, la actitud, etc., puestos en evidencia en las acotaciones.

Tal como se puede comprobar en el cuadro (1), en esta primera secuencia predomina el texto ruido y las descripciones. Estas son extensas descripciones con las que la autora informa detalladamente al lector pero que también sirven para mostrar su punto de vista. De modo que podemos afirmar que la escritura escénica de Gallaire va inscrita en el texto de manera implícita y explícita. Es una escritura muy personal que presenta una gran influencia del relato y donde se percibe la voz omnipresente de la autora.

SECUENCIA II

La acción presente transcurre desde la llamada del muecín al alba (24) hasta el mediodía. Es la escena del reencuentro, tema central en la obra. Al mediodía, en un ambiente de fiesta y júbilo, Princesa se halla en casa con Nounou, recibe la visita de las vecinas y de las amigas de infancia. También aparece Mahboula (la loca), de la que como vimos en la Secuencia I, solo se oía su voz.

Subsecuencia 1

La llegada de Nounou se produce a primera hora de la mañana. Como indican las acotaciones, en un ambiente íntimo y tranquilo, “*se oye el canto de los pájaros y las primeras señales de vida*” (24). Nounou y Princesa se fusionan en besos y palabras “dulces”. La mujer no disimula su preocupación por la vuelta de Princesa y le pide que tenga cuidado. Nos hallamos ante la revelación del acontecer.

Princesa informa a su nodriza de que se ha casado y que tiene gemelos. De nuevo y como vimos en el enunciado de El Renegado arriba, se pone en evidencia el sentimiento materno como necesidad de los personajes femeninos y de aquellos que se articulan a lo femenino. Entre las posibilidades de significación, los gemelos de Princesa representan la doble identidad, relacionable con la doble cultura de la que se habló en su momento. Por otra parte, el tratarse de una maternidad lograda lo asociamos con el elemento “libertad” del que goza Princesa contrariamente a Nounou. Esta, por disimilitud representa la maternidad frustrada. De este modo, el elemento “maternidad” adquiere por contraste una dimensión política que viene a significar que no hay una evolución posible, tal como sugiere el enunciado de Nounou: “*je suis un arbre sans racines. Ces seins qui t’ont si mal nourrie sont morts depuis longtemps!*” (27). El tono nostálgico de Nounou muestra el vacío y la desilusión de la utopía, como sugieren sus palabras cuando dice que ella no llegará a ver a los gemelos (26).

Todo lo que rodea a Princesa o está muerto como sus padres, o está llegando a su fin, como recalca su nodriza: “*Ce n’est pas vers le neuf qu’il me faut aller, je n’ai plus besoin de commencement! Il me faut aller tranquillement vers la fin!*” (27). Nounou está convencida de que ella pertenece a una generación anterior que no ha dado frutos pero también es consciente del peligro que comporta la realidad presente. Esta mujer que la ha criado como si fuera su propia hija, dice que necesita descansar pero su único deseo antes de retirarse, es salvar a Princesa del trágico destino al que le ha condenado su padre.

Subsecuencia 2

Con la llegada de las visitas se instala un ambiente festivo (es el ritual de bienvenida) que denominamos el semicírculo de la confesión. Esta visita sucede en paralelo con la llegada del agua, elemento evocador de los buenos tiempos. El agua es símbolo de pureza, que como elemento signo guarda relación con el transcurrir del tiempo pero también con dar rienda suelta al placer y a la libertad reprimida. De hecho,

la anciana anuncia que sólo se puede disfrutar de agua potable por unas horas estrictamente limitadas. Es una manera de revelarnos que dicho momento de júbilo y recuerdos va a llegar a su fin.

La acción transcurre en el patio de la casa, un espacio donde converge el exterior con el interior. A partir de la subsecuencia 1 (de la Secuencia I), la interacción entre los dos espacios es constantemente sugerida en las acotaciones: el ruido que llega de la calle, la llamada del muecín, el canto de los pájaros. Todos estos elementos sonoros guardan relación con la atmósfera de muerte, de sequía, de ausencia, de condena, y de sueño o premonición que se vive en la casa antes de la llegada de estas mujeres y después de su marcha. El contraste es evocador del elemento “tumba” como metáfora del lugar donde se hallan los personajes, y que explicamos en el apartado 1.2. a propósito del título de la obra.

Partiendo del acaecimiento resorte de la subsecuencia anterior que corresponde a las llamadas desde la calle, Princesa y Nounou abren la puerta de la casa para recibir las visitas.

En una extensa acotación (28-29), la autora describe a los personajes, que tienen una función secundaria o de catálisis: personaje múltiple o colectivo cuyo rol es significar la sociedad femenina argelina. Estas mujeres, además de su función de informadores de una parte de la historia oculta que da pie al drama, también representan el universo simbólico que expresa la autora. Es decir, son símbolos que remiten al sentimiento de impotencia, a los deseos reprimidos. Entre estas, hay un personaje que destaca con ropa unicolor y está sin velo, se trata de Mahboula (la loca), que según la autora, “*cosa es comúnmente admitida*” (acot.: 28) puesto que está loca. Una vez más se confirma que el hecho de que F.G retrate este espacio, supone un acto subversivo al romper el pacto sociocultural de “íntimidad” y de “pudor”, aquello que debe permanecer oculto a la vista del hombre.

La asistencia es “exclusivamente femenina”, exceptuando las idas y venidas de un niño. Este hace de recadero y se queda en el umbral atendiendo las peticiones de Nounou. Funciona de contrapunto entre la sociedad femenina y la masculina, puesto que está en la pubertad, edad límite para ocupar el espacio tradicionalmente femenino, de ahí que como indica la autora “*se le oye su voz infantil pero no se le verá nunca*”

(acot.: 29). El umbral es la línea que separa los dos mundos: la puerta que da a las escaleras como espacio puente a partir del cual todo está permitido, también espacio neutro entre la representación de la opresión exterior en la que se hallan cotidianamente y la libertad desatada de intramuros que es enfatizada por el acto de quitar el velo. El vestuario que portan es un código adecuado a la manera que dicta la tradición. Todas llevan el velo –que se quitan al entrar en la casa– pero este, al ser de colores, divulga la jovialidad y la nostalgia del pasado compartido cuando eran niñas. El velo es símbolo de las apariencias y convenciones a las que están sujetas las mujeres, y el acto de quitarlo es un gesto pero también implica una acción; es decir, corresponde a la revelación de las pasiones más íntimas. Por esto mismo, tanto el vestuario como el patio, lugar que más arriba indicamos como espacio de la confesión, son “lugares” donde se ejerce la complicidad femenina permitida por la convención masculina si se da solo entre mujeres.

Se observa una correlación entre las características morales, físicas y psicológicas de los personajes, con el vestuario y el espacio. Otro ejemplo es el cambio de decorado, el uso de las alfombras, la vajilla y la mesa, que forman parte de los códigos sociales y culturales como son la hospitalidad y la muestra de generosidad: “*Les invitées s’installent dans la cour où on été disposés vieux tapis et couvertures. Les couleurs en sont cependant très belles*” (acot.: 29). Estos elementos que no se hallaban al inicio, representan el esplendor del acontecer, el ambiente de comunión y de ritual que contrasta con la atmósfera lúgubre de la secuencia I.

Generalmente las visitas son recibidas en un salón o en el lugar de la casa mejor amueblado que por regla común, no suelen ser de uso cotidiano. En cambio en la obra, el espacio destinado a recibir las visitas es el patio. Esto responde a la intención de no desvelar lo íntimo que representan las habitaciones, las cuales no se iluminan en toda la obra. Estamos ante un doble espacio: el íntimo social que es el patio; y dentro de este, el íntimo personal que son las habitaciones a las que sólo Princesa y más tarde, Nounou y las dos esclavas, tienen acceso como comprobaremos más abajo.

Esta secuencia representa un acto de supervivencia: se restablece la vida en aquel patio presidido por una viña seca, la cual es testigo y testimonio de ausencia, del olvido y de la muerte. El agua, las bebidas, la comida en abundancia, representan el

volver a la *belle époque* de la casa del *hadj*⁶⁴. Una vez instaladas las visitas, se recupera el orden y el turno de la palabra. Princesa insiste en conocer la suerte que han corrido las amigas y vecinas. Nounou se dirige a la puerta para dar directivas al niño al tiempo que recuerda que la hora del rezo está por llegar. “Dios nos perdonará”, exclama el coro de mujeres con cierta ironía, pues no quieren interrumpir el placer del reencuentro (40) conscientes de que el momento es efímero. A esto siguen una serie de indicios como el grito de Mahboula: “¡Mécelo! ¡Tu dolor, mécelo! (41), frase que se repetirá por una de las Ancianas en la secuencia III. Los cláxones del cortejo de una boda suenan en la calle justo cuando Princesa habla de su historia de amor con el hombre que ha elegido como esposo, hecho clave (también evocado y nunca presente) generador del conflicto en la obra. En ese momento también se produce el aviso de Nounou de que el agua se va a cortar (41).

Deducimos que estos tres indicios delimitan la acción, que está sujeta a la fluidez de la hora que tanto desespera a Nounou y a Mahboula, ambos seres marginales: la primera por la sabiduría de la edad y la otra por la consciencia de una verdad trágica. La angustia de estos dos personajes aumenta con la aproximación del cortejo en la calle anunciado por Nounou: “¡No faltaba más que esto! ¡Es jueves! Se forman los cortejos para recoger a los novios. Es verano. La temporada de las celebraciones de bodas.” (41). Esta frase no es en vano, ya que en la simbología de la cultura popular, una boda es la muerte. El conflicto interno producido por la evocación de recuerdos, los de Badia, Zohra, Abla, Hadda y Aicha, narran dichas y desdichas, las propias y las ajenas de compañeras y vecinas: alumbramientos, esterilidad, amor, bodas, etc., temas conexos con la temática central que se presenta a modo de conflicto entre la tradición moral y la presión social para con las mujeres. El discurso es constante-mente interrumpido por los alaridos de la loca y por la acción extraescénica de la calle: como un aviso de que hay otra realidad que ronda en el exterior y que no tardará en penetrar.

Subsecuencia 3

Llegan las esclavas y la aparición de estas dos mujeres supone un indicio y símbolo de la misma muerte, al ir vestidas de negro y llevar el rostro cubierto e impregnado de ceniza. Princesa les exige que desvelen el rostro, entendible como una manera de

⁶⁴ El término conlleva un rol social codificado por convención religiosa pero también social puesto que determina el rango y la posición económica. Todo musulmán que viaja a la Meca se considera persona con recursos que disfruta de la credibilidad y el respeto de su comunidad.

afrontar lo que adviene sin miedo. Las mujeres se niegan a obedecer pero la protagonista emplea el único lenguaje que conocen: les recuerda el rango social y que ella es la dueña de la casa, por lo tanto deben cumplir lo que les ordena. Se acelera la acción y se llega al punto culminante de esta Secuencia: las mujeres arras-tradas por Mahboula, empiezan a bailar al ritmo de los tamborines, palmadas y cantes hasta caer en trance. La música y el baile cesan para dar paso al momento de calma marcado por un silencio.

Los recuerdos flotan en el semicírculo de mujeres sentadas alrededor de un cuscús real, ante las que Zohra habla de las desgracias matrimoniales de su hermana Sessia, los continuos divorcios a causa de su padre que la obliga a abandonar a sus hijos. De nuevo se hace alusión a la obediencia al padre, tan inculcada por la tradición. Abla hace referencia a una tal Gaby y su esterilidad, a su vida con la familia del esposo, y a Zahia, la institutriz, y al fracaso matrimonial de ésta debido a la enfermedad mental del marido: un policía maniaco. Babia irrumpe con la historia de un niño cojo, tema que abre otro abanico de temas conexos relacionados con curanderos y supersticiones. Todas estas historias retratan un universo del que Princesa se escapó en su día, mujeres ilustradas unas, analfabetas otras, pero que en definitiva viven bajo la represión del padre y del entorno social. Como explicamos más arriba, en la cere-monía como teatro dentro del teatro, el acto de comer adquiere la significación de comunión, pues “compartir comida y sal es sagrado” según dicta la tradición popular, lo mismo que el ritual de bienvenida o *salat errahim* (que significa rezo en familia; recordemos que una de entre las obligaciones del buen musulmán es rendir visita a familiares y conocidos y compartir la mesa mediante el acto de comer y beber juntos). El ritual posee la misma importancia que el rezo diario y se considera un bien sagrado, aunque en *Princesses* toma otra significación y se convierte en acto liberador de pasiones mediante el paladar, el tacto, el oído, el olfato, etc. De este modo, la línea que separa el placer de la devoción se borra.

Subsecuencia 4

Lo trivial de estas escenas costumbristas se completa con otro cuadro de baile y cante. La loca se agita y baila frenéticamente al ritmo de los panderos, y arrastra a las dos esclavas que también entran en trance. La secuencia culmina cuando las tres caen desplomadas al suelo y se recupera de nuevo la calma (41-42).

2.2.3. Cuadro (2) de componentes de la Secuencia II

En esta secuencia II, que a su vez se divide en cuatro subsecuencias, intervienen los componentes que se representan a continuación en el cuadro. Estos componentes los hemos tomado de las indicaciones que efectúan las acotaciones.

| TIPO/E.PARAL. | S/ II | | | | | Total |
|-------------------|--------------|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | | |
| C. de la acción | Enton./tono | X(1) | X(5) | X(2) | X(1) | 9 |
| | Gestual | X(5) | X(9)* | X(6)* | X(5)* | 25 |
| | Proxémica | X(3) | X(11)* | X(6)* | X(6)* | 26 |
| | Descripción | X(8) | X(9) | X(2) | X(3) | 22 |
| | Entradas* | X(1) | X(4)* | X(2)* | X(1) | 8 |
| | Salidas* | X(1) | 0 | X(2)* | X(1) | 4 |
| | Pausas | 0 | X(1) | X(2) | 0 | 3 |
| C. de la repress. | Útiles/obj.* | 0 | X(9)* | X(1)* | X(1)* | 11 |
| | Luz | X(1) | 0 | 0 | 0 | 1 |
| | Ruidos | X(6) | X(11)* | X(3)* | X(5)* | 25 |
| | Música | 0 | X(3)* | X(1) | X(1) | 5 |
| Total | | 26 | 62 | 27 | 24 | 139 |

⁶⁵ “Útiles y objetos” no se precisa, simplemente se señala que hay una mesa, un tamborín, un abanico y un número indefinido de componentes de la vajilla: platos, bandejas, vasos, teteras, etc.

En la subsecuencia 3 de esta Secuencia II, la asistencia está sentada; es un momento de más calma puesto que están comiendo y hablando, murmurando, riendo, etc. Nounou y las ayudantes son quienes van y vienen, entran y salen a un espacio contiguo sugerido como la cocina, aunque tampoco se precisa el número de veces.

En las primeras subsecuencias son los ruidos, los gritos, la llamada del muecín, las llamadas consecutivas a la puerta, los cambios de luz y la subida y bajada de tono, los elementos que funcionan de marcadores de tensión. La subida en el tono viene dada por el enfrentamiento entre Princesa, El Renegado y Nounou cuando estos le piden que se marche porque corre peligro.

Tanto los gritos de Mahboula como los pequeños enfrentamientos entre estos personajes mencionados, marcan sutilmente un *crescendo* en la tensión y preparan al espectador/lector para la llegada de las Ancianas. Esta subida progresiva de tensión muestra un punto intermedio cuando llegan las amigas y vecinas, la atmósfera es de

⁶⁵ En el cuadro se marcan algunos datos con asterisco (*) para mostrar que se trata de un número indefinido que la autora no precisa, ya que se refiere a un conjunto de personajes que entran, se sientan, se levantan, bailan, cantan, comen, discuten, por lo tanto recogemos únicamente las veces que se refiere a los mismos en la acotación y a partir de los deícticos inscritos en el enunciado. Como por ejemplo la frase “Nounou dispose le goûté”, indica una acción pero no se precisa cuántas veces ha entrado y salido de la cocina al patio y viceversa. Así como tampoco se precisa el número de platos y vajilla que aporta. En cuanto al movimiento, el tono y los gestos, a veces se indican y otras solo son sugeridas en las enunciaciones. Las descripciones como ya mencionamos arriba, también conllevan algunos comentarios que hace la autora acerca de un determinado personaje, de un vestido o un aspecto del mismo, y del decorado.

fiesta, aumenta el jolgorio y la escena se llena de movimiento, de color, de música, de comida y bebida, de baile y de discursos que se entremezclan. El final presenta una bajada en la tensión que marca el final de la primera y el inicio de la segunda parte del drama.

SECUENCIA III

Esta tercera secuencia, que en la obra corresponde a la “Segunda parte”, se produce después de otra pausa en que Princesa duerme la siesta. Para el espectador/lector es un cambio de atmósfera, de un ambiente festivo se pasa a otro de calma, sobriedad absoluta y ausencia de luz, como podemos apreciar en la siguiente acotación: “*Noir total. Silence [...] C’est l’heure de la sieste*” (59).

La rememoración de aquellos momentos de infancia y pubertad que Princesa tanto añora, dan paso en esta Secuencia a los recuerdos amargos como son los de la muerte de su madre, y los del despotismo y crudeza del padre ante su matrimonio con un no musulmán, motivo por el que se la juzga y se la condena a muerte.

Subsecuencia 1

Princesa y Nounou están en una de las habitaciones. Princesa ha tenido un sueño que revela a su nodriza y esta, consciente de que las Ancianas y su Decana están al caer, le dice con un tono que muestra inquietud (59), que puede que no haya soñado. Esta inquietud es expresada con una intensidad progresiva que es reforzada por los elementos luz y ruido. Es importante señalar que el traslado o movimiento-posición de los personajes de un lugar contiguo y extraescénico a otro que es el escénico, así como la interacción entre el interior y el exterior de la casa, es una constante en la obra. En el interior de la casa se hace referencia reiterada al elemento luz: de un oscuro total se pasa a una luz que se hace progresivamente más intensa y de nuevo a la oscuridad total. En cuanto al paradigma interior/exterior de la casa, aparece en relación a los ruidos que provienen de la calle: “*La scène s’éclaire peu à peu. Les deux femmes sortent et s’installent dans la cour [...] Dehors le bruit du village*” (acot.: 60).

Princesa revela su sueño premonitorio en que aparece El Renegado y el Padre Blanco (personaje evocado por esta y por las amigas en la Secuencia anterior). Este último, que en el presente de la acción está muerto, era el cura interino del colegio donde estudiaba la protagonista veinte años atrás (61). En el orden simbólico este

representa el lazo que la une a su cultura de adopción, y en el real actúa por sustitución del padre. Al aplicarle el calificativo “blanco” nos hallamos ante un signo que abre un abanico de posibilidades significativas dependiendo de su doble cultura: el blanco de la paz pero también el blanco de la muerte en la tradición musulmana sunita. En cuanto a El Renegado –que como vimos en acotación de la Secuencia I va vestido de blanco–, este simboliza la protección y amor paterno. Estos personajes se presentan en oposición y contraste con la figura del padre: simbolizan la tolerancia y el respeto y funcionan como remitentes, ya que ambos le piden a la protagonista que se vaya. A esta petición se une también Nounou, la cual hace una última advertencia a Princesa ante la fatalidad, advertencia que de nuevo esta rechaza:

NOUNOU–.Il me reste un seul devoir envers mon indigne personne, c’est de mourir... mais avant cela...

PRINCESSE–. Il faut que je parte?

NOUNOU–. Oui.

La negación viene seguida de una orden:

PRINCESSE–. Ou sont ces deux pauvres vieilles qui se croient mes esclaves? ... Vas les chercher... Peut être me seront-elles utiles dans des moments difficiles (63).

Frase interrumpida por otro ruido, “*alguien llama violentamente a la puerta*” (acot.: 64).

Subsecuencia 2

En esta subsecuencia el ambiente se carga de tristeza y recuerdos amargos por la llegada de otro grupo de mujeres, las Ancianas acompañadas de su Decana, al que sigue la llegada de otros personajes: la llegada del Renegado y la llegada de Cul-de-jatte.

En una detallada acotación (64), la autora describe la llegada repentina pero clave para la historia, de estas mujeres. Besos, abrazos, muestras de afecto, exclamaciones, etc, tienen lugar. Se repite la estructura del ritual de bienvenida (véase *supra* escenas metateatrales) y se van instalando los personajes en semicírculo alrededor de la mesa. Todo conlleva la normalidad del rito aunque con ciertas llamadas de atención para el espectador: el despertar de Mahboula y su rechazo a acercarse al grupo de mujeres, y

la muestra de protección de las esclavas que se sientan una a cada lado de su princesa. Se repite también la estructura espacial pero esta vez dominada por el tono y el movimiento más reservados aunque de gran tensión. Esto se da por la nueva situación y la actitud de los personajes ante ella –tanto Mahboula, que se sienta a cierta distancia, como Nounou, que se mueve de un lado a otro con cierto nervio-sismo, así como la actitud amenazadora y el tono poco entusiasta de las Ancianas, contribuyen a la atmósfera de misterio-.

Por otra parte, la asistencia rechaza la comida y la bebida. Este rechazo es connotador de la tragedia, lo mismo que la llamada del muecín para el rezo de la media tarde, signo-sonido que proviene del exterior y que al darse en el momento anterior al ocaso connota también la tragedia. Ninguna de las mujeres realiza su deber religioso, pues la misión que les ocupa es más importante. La llamada al rezo, al no ser respondida significa el incumplimiento de las normas/Normas. Se dio en la Secuencia II cuando todas se aplican al placer de la comida, del baile y la conversación. Se da ahora con distinto fin cuando las Ancianas se ocupan placenteramente en castigar a Princesa y a sus acompañantes. Por lo tanto, tanto unos como otros son infractores. La toma de poder de estas mujeres de negro se realiza progresivamente conforme transcurre el tiempo. Estamos en el clímax de la obra, momento en que éstas revelan el porqué de su visita.

PRINCESSE—. Femmes d’honneur, éclairez-moi. Pourquoi êtes-vous ici?

CHERIFA—. Pour t’entendre et te juger! [...] Ainsi que ton père l’a voulu. Il en a formulé le vœu longtemps avant sa mort. C’est le testament qu’il a laissé au village. Aux vieux et aux vieilles du village. A tous les vénérables. Un héritage. Il nous a délégué l’honneur de te juger à ton retour et, le cas échéant, de te condamner (64-65).

Las mujeres se muestran agresivas frente a la actitud defensiva de los que intentan proteger a Lella, cuerpo femenino desautorizado que no obstante rechaza el acto de sumisión. El gesto, el movimiento, el tono, y los gritos de la Loca completan este cuadro del caos que precede a la muerte. Todos estos lenguajes puestos en simultaneidad vienen a acumular la tensión hasta que se produce su estallido: una de las Ancianas rompe la vasija de la que bebía Mahboula. La vasija es un objeto signo desencadenante de la tragedia y que presenta similitudes con la lechera en *Historia de*

una escalera, del dramaturgo español A. Buero Vallejo. En ambas obras los personajes están condenados al fracaso y a la desilusión, son simples marionetas de la Escalera (metáfora del Destino) que les une en la imposibilidad del ascenso social en *Historia...* y del ascenso espiritual en *Princesas*.

Subsecuencia 3

Contrariamente a las subsecuencias anteriores, que son rememorativas, en esta se produce una sucesión rápida de la acción.

El enfrentamiento con las Ancianas es decisivo y estalla en tragedia cometiéndose un asesinato múltiple, un acto de destrucción del Cuerpo donde se inscribe la discapacidad y se configura un único Personaje femenino-masculino: El Renegado es estrangulado, Cul-de-jatte es arrojado por las escaleras, Nounou, las esclavas, Mahboula y por último Princesa, son abatidas a golpes. La muerte arrastra a todos los que intentan defender a Lella, las personas con las cuales comparte el valor de lo femenino castrado frente a las Ancianas que funcionan de varón cómplice autorizado. La muerte se produce como un acto de negación a toda apertura al mundo. Argelia se cierra sobre sí misma.

Tanto unos como otros representan en definitiva dos fuerzas que se oponen. Cada uno de los dos actantes representa una filosofía de la vida y modo de concebir el placer objeto de deseo: para Princesa y sus amigos, el placer consiste en la jovialidad y la confesión de los impulsos reprimidos, la liberación del espíritu/cuerpo y la realización sexual que en la obra es representada de forma metafórica mediante el cuadro costumbrista festivo. Las Ancianas, el Decano y los hombres en cambio, conciben dicho placer como la liberación de la culpa dando rienda suelta a la pulsión a través del sufrimiento de los demás, haciéndose valer del discurso religioso para justificar la ambición y la avaricia (hacer cumplir el testamento del padre a cambio de beneficios materiales). Una vez cumplido el testamento es cuando hace su aparición el Doyen (Decano), varón cómplice y autorizado que actúa en sustitución del Padre/padre. Este ordena a las Ancianas que se vayan. Las mujeres salen arrastrando los cadáveres de Nounou, El Renegado, las esclavas, la loca y los cuerpos inánimes de algunas de las Ancianas en trance. Todo queda suspendido por este brusco cambio de atmósfera. Los hombres que acompañan al Decano, mera prolongación del mismo y por lo tanto también representación del poder, mueven afirmativamente la cabeza con satisfacción.

SECUENCIA IV

En esta Secuencia, que la autora denomina “un flash como conclusión”, no hay diálogos, es una secuencia visual. Se vela a Princesa y se produce su traslado por las escaleras.

Después de esta sucesión de subsecuencias de la Secuencia III, que son unidades de elevado clímax, se recupera la calma del inicio marcado por el cambio de luz (vuelta progresiva a la oscuridad) y por el silencio. A Princesa se le ha condenado y juzgado, por lo que su cuerpo es trasladado en descenso por “las escaleras de la casa”. Al crepúsculo, los hombres (personajes que no vemos en toda la obra) sacan el cuerpo de Princesa después de haberla preparado para ser enterrada. En la tradición arabo-musulmana a ningún musulmán se le enterra a esa hora, normalmente se le vela hasta el día siguiente. Esto significa que a la protagonista se la somete a un castigo añadido al ser enterrada por la noche, fuera del Islam. Su bajada por las escaleras es un descenso al infierno dictado por la ley del hombre.

En esta subsecuencia la autora caricaturiza el ritual del velorio recalcando la hipocresía religiosa. Parece que no existe un delito porque con el ritual se borra todo síntoma de agresividad y violencia, de modo que todo se vuelve irreal, insensato, absurdo. Se recobra la normalidad del inicio, y de nuevo se oye la llamada del muecín, pero esta vez para cerrar el telón, un final que culmina con esta frase sarcástica de la autora: “*todo está bien para ellos. Han hecho su deber de buenos musulmanes*” (acot.: 87).

Conviene reflexionar sobre esta afirmación, que bajo nuestro punto de vista, encierra un mensaje que se inscribe en lo no dicho y que va ligado a la concepción que la autora tiene del tiempo y lo que en terminología aristotélica es el *horror* y la *piedad*. Pues Alfonso Sastre (1956: 23-24) lo entiende como ese momento en que la lucha de la vida humana acaba en derrota provocándose el horror (ante la magnitud de la catástrofe) y la piedad (ante la nihilidad del ser humano). Gustavo Lizárraga por su parte, en “Filosofía y teatro dos formas de habitar el abismo” (A2003: 13), sintetiza esa experiencia bajo el concepto de “abismo nihilista”. Pues según entiende, “el abismo alude a una forma de percibir la realidad” donde todo termina en catástrofe y en vacío.

¿Acaso esta vacuidad no es lo que percibimos en la resolución catastrófica o trágica de *Princesses*?

Pensamos que las ideas de horror y piedad las hallamos presentes en la obra como principio que rige el drama. Si tenemos en cuenta el final de obra, vemos que este final no hace sino corroborar la situación inicial. Todo se limita al silencio, a la oscuridad, al abismo interno que porta cada personaje y a la muerte. Las Ancianas son las portadoras de la muerte. Al matar a la protagonista y a sus seres cercanos “se desvalora los propios valores superiores” y lo que se produce es la negación de los mismos. “El nihilista niega a Dios, el bien e incluso a lo verdadero” explica Lizárraga. De este modo el personaje grupal Ancianas adquiere significación en contraste con los demás personajes, pero también en contraste con el discurso que aparentan representar.

2.2.4. Cuadro (3) de componentes de la Secuencia III y IV

En la secuencia III que a su vez se divide en tres subsecuencias y la secuencia IV, intervienen los componentes que se representan a continuación en el cuadro. Estos componentes los hemos tomado de las indicaciones que efectúan las acotaciones.

| TIPO/E. PARAL. | | S/ III y S/IV | | | |
|--------------------------|-------------|---------------|-----------|----------|-----------|
| | | 1 | 2-3 | 4 | Total |
| C. de la acción | Enton./tono | X(1) | X(9) | 0 | 10 |
| | Gestual | X(1) | X(12) | X(1) | 14 |
| | Proxémica | X(1) | X(15) | 0 | 16 |
| | Descrip. | X(3) | X(10) | X(1) | 14 |
| | Entradas | X(3) | X(5) | 0 | 8 |
| | Salidas | X(1) | X(3) | 0 | 4 |
| | Útiles/obj. | X(3) | X(5) | 0 | 8 |
| C. de la represt. | Luz | X(1) | X(1) | X(1) | 3 |
| | Ruidos | X(3) | X(8)* | X(1) | 12 |
| | Música | 0 | X(1) | 0 | 1 |
| Total | | 17 | 69 | 4 | 90 |

Los útiles son el botijo de agua y los cuatro bastones que emplean las Ancianas.

En la subsecuencia 0/1 de la Secuencia I y en la Secuencia IV (que corresponde al epílogo en la obra), comprobamos que el uso de determinados elementos o la ausencia de los mismos es similar en una y otra secuencia. La organización de los textos ruido, objetos, y luz, así como la kinésica y la proxémica, son estructurados en función del espacio y el tiempo.

En ambas secuencias la repetitiva voz de Mahboula y la llamada del muecín marcan el transcurrir del tiempo. La primera es la voz de la justicia implorada y la segunda es la voz de la Verdad Suprema que rige la Naturaleza (la puesta del sol y el ocaso). Ambas voces muestran lo irreversible del tiempo, el transcurrir en un aquí y ahora del teatro expresados por todos los lenguajes de la escena: las voces, los gritos, el movimiento, los cambios de posición de los personajes (caótico unas veces y ordenado en otras), la entonación, el vestuario, el maquillaje, la utilería, etc., tan especificados en el texto espectacular.

A continuación, concluimos este apartado con un cuadro donde vemos la suma de un total de 275 indicaciones en toda la obra.

INDICACIONES DEL TEXTO ESPECTACULAR

| Secuencias | I | II | III | IV | Total |
|-------------|----|-----|-----|----|-------|
| Acotaciones | 46 | 139 | 86 | 4 | 275 |

El número de indicaciones es mayor en la Secuencia II y corresponde a la descripción detallada del vestuario, los objetos y el decorado. Esto corrobora nuestro argumento dado más arriba, de que la intención de la autora es, además de retratar el espacio privado de los personajes, también mostrar una cultura ajena al lector.

2.3. Actantes y personajes

Princesas es una obra que constituye lo que denomina Bobes (L1991: 197) “drama de un solo carácter”. La trama está organizada en torno a la protagonista, Princesa, y todos los demás personajes funcionan en relación a esta, ya sea como Oponentes o Aduvantes. El tratamiento que hace la autora de los personajes supone una construcción que tiende hacia la mimesis aristotélica del teatro realista aunque con cierta inclinación hacia el personaje actual (entendiendo el término tal como es definido por Bobes y Ubersfeld, véase abajo). Según el concepto semiótico, los personajes principales no cambian en toda la obra. Son actuantes con una función determinada en el entramado actancial. En cuanto a los personajes secundarios, dichos personajes constituyen piezas de un puzzle informacional que completan la historia primaria. Estos poseen una doble función:

1- Personajes. Los dividimos en primarios (Princesa) y secundarios, entre los que su vez, distinguimos grupos: deuteragonistas como son Nounou, El Renegado, Mahboula,

Cul de jatte, las Ancianas, y tritagonistas que incluye el grupo de las amigas de infancia de Princesa, las vecinas, las dos esclavas, el niño de los recados y los hombres. Este último grupo funciona como soporte y no condiciona el desarrollo de la trama.

2- Roles. Tanto los personajes deuteragonistas como los tritagonistas conforman la colectividad, iconos de la población y símbolo de la coyuntura socioeconómica de un país con una identidad cultural específica. Su rol, como avanzamos arriba, es significar la sociedad femenina de Argelia, que describimos bajo los paradigmas varón/no varón, tradición/modernidad, dominador/dominado, amo/esclavo, libertad/opresión, indumentaria color/indumentaria negra, etc. Es en función de estos paradigmas como se dividen los personajes⁶⁶.

Diferenciamos tres tipos de roles: el primer rol y el segundo, lo constituyen los antagonistas y lo configuran los personajes femeninos y/o a lo femenino (varón desautorizado, mujer desautorizada) en relación con los masculinos (varón autorizado y cómplice). Y el tercero, constituido por el grupo de personajes que funcionan como conjunto y completan los dos anteriores.

ANTAGONISTAS. Son generadores del conflicto en el drama y garantizan el desarrollo de la acción. Basándonos en las premisas de Bobes acerca del personaje, Princesa y las Ancianas son sujetos de conflicto en torno a las cuales se crea el enfrentamiento por configurar dos visiones que se oponen: Princesa –y todos aquellos personajes secundarios que funcionan de Adyuvantes como son Nounou, El Renegado, Cul de jatte, Mahboula y el Padre Blanco (personaje ausente)– y las Ancianas, las cuales acuden en representación del padre y la sociedad masculina tal como se concreta al final de la obra. Ambos en su función de roles representan la libertad frente a la opresión, la visión moderna frente a la tradicional y conservadora, el amor frente al odio.

⁶⁶ “El personaje, desde el punto de vista sémico tiene, como todas las unidades literarias, un sentido (valor semántico), una función (relaciones sintácticas) y un marco de relaciones (pragmática) [...] El texto literario describe al personaje por su “etiqueta semántica”, por la apariencia, por la acción, por el ser interior, por lo que los demás personajes dicen de él [...] Como unidad sintáctica, el personaje tiene dos dimensiones bien diferenciadas, una de tipo sintagmático (sus posibilidades de combinación en el discurso y otra de tipo funcional (sus posibilidades de relación con las funciones del texto. Sintagmáticamente el personaje se organiza en relación de oposición, sincretismo o recurrencia con otras unidades de su mismo paradigma (personajes) en un conjunto que da y adquiere sentido en el drama; funcionalmente interviene como sujeto, objeto o circunstancia en las funciones [...] El personaje literario es sencillamente una unidad sémica, y como tal tiene forma, un sentido, una función y una interpretación en la obra literaria [...] Es a la vez icono e índice, es significante en su forma y significado en su sentido, es símbolo y metáfora” (Bobes, L1991: 209-212).

El tercer rol también entra a formar parte de este entramado aunque como mencionamos arriba, no son personajes decisivos para el desarrollo de la historia primaria. Este grupo que podemos denominar personaje-masa⁶⁷ y que la autora presenta con una tara física o moral hasta el punto de rozar la caricatura o lo grotesco, funcionan de soporte para completar la historia oculta. En su conjunto son significantes que refuerzan los paradigmas arriba citados y su importancia radica en que forman parte del enfrentamiento ideológico que maneja el drama por su categoría sexual, social y cultural. En su valor paradigmático entran en relación con rasgos de oposición a un sistema social y constituyen un personaje colectivo de “sociedad reprimida” descrito bajo los paradigmas: poder/no poder, dominador/dominado y blanco/negro. Su valor sintagmático es el de Ser con conocimiento de una verdad anterior al drama. Y el pragmático, porque interpela a una sociedad poniendo de relieve el lugar subalterno de la mujer.

Los personajes son contruidos a partir de un postulado de validez en una cultura determinada que Bobes citando a Ubersfeld, denomina personaje actual⁶⁸. Por lo tanto, todos los elementos de construcción, las características físicas y morales de cada uno, guardan relación directa con la cultura e identidad que se pretende reflejar. Son símbolo e icono que tienen su referente en la realidad de un pueblo que basa sus creencias en supersticiones y costumbres ancestrales. De esta manera, podemos decir que la obra representa un reportaje colorista y tradicional: el habla, el vestuario, los accesorios, los cantes y bailes, las costumbres culinarias, el movimiento y las energías que se desprenden de cada uno, generando de este modo una atmosfera sobre la cual se teje la anécdota o la fábula. Precisamente lo trágico forma parte de este cotidiano de una multitud femenina que rodea a la protagonista, elemento constante en muchas de sus obras por ser, como explica la propia autora, una necesidad de hallarse vinculada al espacio de su cultura: “Je promène des multitudes dans mon coeur et ma mémoire, parce que je suis née dans la foule: mon unité, mon héros, c’est la foule” (L1994: 10).

⁶⁷ Por personajes-masa entendemos lo que Bobes denomina “puros esquemas expresionistas, carentes de contenido o se limitan a uno de los rasgos esenciales” (véase Bobes, L1991: 193).

⁶⁸ “El personaje que hoy ofrecen los textos dramáticos está construido por autores y representado por actores que conocen las ideas que actualmente son válidas en nuestra cultura, tanto sobre el arte, como sobre la persona y el personaje” (véase Bobes, L1991: 203).

La concentración de presencias/ausencias es muestra como explicamos arriba, de una necesidad de auto identificación con la cultura de origen. La autora manifiesta el deseo de unificación concentrándose en el núcleo familiar, un espacio constituido por dos actantes: Princesa y el padre (representado por las Ancianas), describibles bajo los paradigmas modernidad/tradición y dominado/dominador que dan pie a la serie de relaciones paradigmáticas y sintagmáticas que se desprenden, y configuran el conflicto dramático.

2.3.1. Personaje principal

PRINCESA.

La entidad sémica de este personaje es la de un ser con conocimiento y revelador de una verdad, un símbolo de una identidad híbrida e icono de una ideología moder-nista.

Princesa representa un sentimiento de culpa femenino por haber abandonado el país para realizarse como mujer libre, por lo que la línea divisoria entre heroína y anti heroína se difumina por la ambigüedad en la decisión que esta ha tomado de permanecer fiel a unos principios y creencias que no son compartidos por las Ancianas. En este sentido, podemos decir que es un personaje que evoluciona en “el viaje”, aunque no logra su Objeto de deseo que consiste en ser aceptada y comprendida por esa otra Argelia sumida en la incomunicación y en la represión. La razón de culpa viene dada por evadir la responsabilidad de enfrentar y retar al varón autorizado. De ahí que se produce su vuelta y “la no huída de la muerte” tal como un día lo hizo su madre, también víctima según la protagonista, de la actitud férrea del padre (como se revela en la historia oculta).

Princesa también puede verse en relación con la posición del padre. Al rechazar la petición de Nounou y El Renegado de irse, está aceptando el juicio y la sentencia. Esto viene a significar que Princesa opta por esta solución como una manera de reconciliarse consigo misma y liberarse de la culpa interna siendo respetuosa con la ley del padre, lo que la convierte también en mujer cómplice. Una lógica de conducta que se presenta en concordancia con el nombre de la misma. La capacidad denotativa del nombre propio de Princesa o Lella (ama, señora), es puesto de relieve con el fin de mostrar la dimensión del personaje: realza el tono sarcástico que se desprende de la obra por ser una princesa de un reino en decadencia moral y material. Ella representa

la sublimación en el rango en contraste con los demás, que pertenecen a otro rango social, tal como podemos comprobar en las características físicas y morales de los mismos:

– Las visitas (mujeres). Son sujetos con voluntad de liberarse de las convenciones sociales. Desatan con furia los deseos reprimidos a través del acto festivo y muestran pasiones ocultas mediante una actitud que roza lo grotesco.

– Las Ancianas. Estas, se hacen pasar por los portadores de la verdad suprema, y por lo tanto representan el Poder. Esto último se muestra discursivamente desde su aparición en la obra. Por ejemplo, cuando se dirigen a las esclavas y a Nounou para recordarles su estatus social y mostrar su superioridad y su pertenecía a la elite religiosa en el pueblo. En cambio y a lo largo del discurso, estas se revelan como mujeres con secretos guardados. Ocultan su ambición de hacer fortuna (con el asesinato de Princesa heredarían los bienes del peregrino).

– Los personajes fantasmagóricos como Cul de jatte (que le falta la parte inferior del cuerpo), extravagantes como El Renegado, o terroríficos como describe la autora a las dos esclavas: “*vêtues de noir [...] leur visage est barbouillé de cendre*” (acot.: 50).

2.3.2. Personajes secundarios

MAHBOULA.

La entidad sémica de este personaje es la de un ser con conocimiento pese a que se muestra en la forma como inconsciente y atrofiado por la locura. Es portadora de la única verdad que da pie al drama: la muerte que se aproxima. Aunque verbalmente solo se pronuncia con gritos y de manera intermitente, es un personaje que se da en lo no dicho. La dimensión pragmática de Mahboula existe en relación a Princesa como su alter ego y dentro del sistema cultural que representa y que recogemos bajo el dicho popular árabe: “solo los niños y los locos dicen la verdad”. La tragicidad es puesta de relieve por este personaje quizás voluntariamente porque es el único del que no se dan detalles del pasado, simplemente un dato breve de boca de El Rene-gado cuando le dice a Princesa: “Tiene tu misma edad” (23). Es icono de una población femenina sujeta a la oscuridad de la ignorancia, símbolo e indicio de una situación social y

metáfora de la tumba real en la ficción que es el patio de la casa, un espacio decadente y vacío de vida.

Esta atribución de espacio en la dimensión sémica de Mahboula, se explica por el aspecto que comparte este personaje con los demás signos escénicos, al converger ambos, decorado y personaje, bajo las mismas normas semiológicas como afirma Bobes (véase arriba nota pie pág.). Por lo tanto, su dimensión espacial se presenta en coherencia con el conjunto. Mahboula es un sistema dentro de otro sistema donde convergen el espacio y el tiempo. Esta lleva toda una vida entre muros y se presenta con unos rasgos físicos difusos: no es retratada como sucede con Princesa, Nounou o El Renegado, y tampoco se sabe el motivo de su locura. Este personaje no actúa bajo ningún estímulo sino por impulso debido a su condición de estar entre el mundo real y el fantástico en la ficción. Personaje intuitivo y consciente, sabe que la muerte de Princesa es la suya propia.

Mahboula presenta rasgos comunes con Nounou, El Renegado y Cul de jatte, en cuanto seres discapacitados y marginales por la edad, la forma de vida, la tara física o psicológica, y sobre los cuales se ejerce la violencia como medio de erradicación y castigo propagado por las Ancianas. Esta violencia viene ritualizada bajo forma de discurso religioso. Es decir, como camino hacia la salvación del que la ejerce, cuyo fin es manifestar la pulsión/repulsión del cuerpo excluyendo al Otro y negándole toda identidad⁶⁹.

NOUNOU/LA MADRE.

Estos son personajes femeninos que desempeñan la función “madre”. El rasgo diferenciador recae sobre la cualidad de que una es la madre abnegada ausente y la otra es la madre no abnegada presente que se presta a defender a su princesa hasta el final.

⁶⁹ Al respecto véase “Del discurso religioso a la ritualización de la violencia”, de Marcela Caetano Popoff, (W2008): “El espacio ‘civilizatorio’ y naturalmente el discurso religioso –que se ha constituido tradicionalmente como guardián de aquél– siempre han involucrado procesos de escisión, de ruptura, probablemente porque aquel espacio donde la cultura halla su refugio más elocuente se ha nutrido en forma inevitable de un discurso delirante. Desde este punto de partida imposible ignorar la dicotomía que se establece entre las sociedades que se convierten en símbolos de condena y expulsión; y las sociedades que representan reductos en los que todos los sujetos excluidos se convierten en sujetos sin identidad definida en un proceso perverso de delirante alienación que transforma al individuo en la ausencia de él o, quizá más dramáticamente, en su negación”.

Nounou es esclava de la familia y actúa suplantando el regazo materno asumiendo el rol de anfitriona de la casa en ausencia de la madre real, por lo que se produce un intercambio de roles. Tiene su referente en la realidad biográfica de la autora, ya que como explica esta en las entrevistas realizadas acerca de la obra, es la mujer que la amamantó física y moralmente. De modo que a nuestro modo de ver, Nounou representa el vínculo familiar y la conservación de su cultura y lengua maternas. Es descrita por la autora como mujer sin edad y del color de la tierra: “*Une femme vraiment très vieille, couleur de terre et d'éternité. Habillée simplement d'une robe traditionnelle très sombre*” (acot.: 24). Nounou es significativa de protección, de regazo, y al ser del color de la “tierra”, también puede significar lo eterno y la última morada; es decir, que no hay trascendencia después de la muerte, contrariamente a la creencia de que el alma abandona el cuerpo en su viaje eterno.

EL PADRE/EL RENEGADO.

La relación entre ambos es describible bajo el paradigma dominador/dominado. El padre, personaje ausente muerto tres años antes, es sujeto culposo que actúa por autoridad. También es la figura que representa la Tradición, el Poder. Funciona como eje del conflicto en la historia primaria y se presenta a modo de abstracción. Este personaje bidimensional (omnipresente ausente), también es evocado por la escenografía: el control ejercido por este se simboliza en el espacio dramático por los tres muros de piedra que rodean el patio protegiéndolo del exterior y en cuyo centro se halla una viña seca, símbolo de la madre muerta, de la esterilidad de la nodriza y de El Renegado. Por extensión, este espacio es metáfora de la falta de prosperidad, puesto que a él ya no acuden ni los mendigos del pueblo para pedir limosna, ni aquellos que disfrutaban de sus favores y recompensas como explica El Renegado: “Un flic qui ose te parler? [...] Ici, ton père les avait tous achetés” (20).

“La piedra es lo que menos cambia” (16), lo firme, lo perenne a toda fuerza mayor incluso al tiempo. El poder del padre, en coherencia con esta afirmación, es omnipresente y viene reforzado por la metáfora de la piedra y el mito del harem. Solo las mujeres están autorizadas a entrar en el jardín seco dominado por los gritos de una desquiciada como Mahboula. En la obra, el padre tiene su alter ego, aquel que la autora crea en oposición al padre real en la ficción, El Renegado. Es un ser marginal que representa el valor femenino de la paternidad frustrada, despojado de las virtudes que

requiere la tradición y que en cambio está dotado de otras características humanas de las que carece la figura del padre real.

EL PADRE/LAS ANCIANAS.

Las Ancianas representan la encarnación hiperbólica de las fuerzas represivas, las convenciones morales y éticas, dando importancia a valores caducos como la decencia, la honra, la castidad, el matrimonio dentro de la convención islámica, etc. La autora las viste de negro como “elemento formante”⁷⁰, color que significa luto para las culturas occidentales y algunas islámicas. El negro del vestuario representa la doctrina férrea, el extremismo conservador e incluso el mal augurio. El atuendo se completa con otro elemento: los bastones, de uso también convencional, que designan dominio, poder y autoridad. De este modo podemos decir que el proceso de semiosis que realiza la autora limita las posibilidades de sentido hacia la idea de muerte y dominio.

En la obra el padre mata a su criatura y a su vez, este está muerto. No existe salida posible y el elemento esperanzador que es la madre, también se halla ausente. La autora la pone a un mismo nivel que Nounou. Ambas mujeres representan el sufrimiento y la sumisión de la mujer argelina, lo que en otras palabras constituye el eje de la fábula: Argelia se desdobra ante el dolor que le produce el Padre. Princesa representa la nueva generación en la cual reina una posibilidad de cambio y libertad, que aparece con las vistas puestas en una solución intermedia entre por un lado la cultura y la tradición ancestrales, y por otro, aquella otra adoptada desde la infancia, que para ella es la de la otra ley materializada en la figura del Padre Blanco o en la de El Renegado, a quienes se les dota de afecto y tolerancia.

El horror al que se ve sometida Argelia, está reflejado implícitamente en ese mundo de dolor que encierra el cuadro de mujeres. Dicho cuadro converge en el personaje de Mahboula, alter ego de Princesa como mencionamos arriba. Las dos guardan similitudes, pues son las únicas que no llevan velo y su encierro no es físico sino psicológico porque son seres con conocimiento, que según Caetano Popoff (W2008), va ligado a la muerte. La estudiosa afirma que “una dulce y protectora *ignorancia* nos preservaba de la muerte, el dolor y el sufrimiento”. Esto muestra que solo a los seres autorizados se les permite el conocimiento de la verdad, como al padre mistificado en

⁷⁰ “Existe una relación previa, que se reconoce a posteriori, de tipo metonímico, entre el objeto que se convertirá en formante y el sentido que adquiere en el texto al integrarse en el texto global” (Bobes, L1991: 81-83).

la figura de lo Sagrado y su delegación que son las Ancianas, personaje colectivo en el cual subyace un doble aspecto: mujeres y emisoras de la decisión final. Como tales, encarnan el Mal ritualizado y disfrazado por el Dogma como el bien, porque la otra verdad, aquella que sustenta el Bien, se halla fuera de su alcance.

2.3.3. Esquema actancial

Como ya mencionamos arriba, el drama se da a partir de unas fuerzas antagónicas que generan el conflicto. En *Princesas* este conflicto es indisociable del proceso de construcción interna de los personajes que desencadenan una serie de acciones que procuran que estén en consonancia con la memoria. Frente al autoritarismo y la represión ejercida por el padre (sociedad masculina tradicional), las mujeres encarnan una gama de actitudes que va desde la sumisión frustrante (las amigas de infancia y la madre) hasta la rebeldía más abierta (Princesa, Nounou y El Renegado).

En el cuadro de los personajes, Princesa es Sujeto de esta acción “vuelta” aunque puede ocupar distintas posiciones en el entramado actancial: Objeto de deseo de las Ancianas, Aduvante de los otros con la voluntad de cambiar su entorno, y Oponente en la petición de Nounou y El Renegado al rechazar irse.

Distinguimos dos tipos de enfrentamiento entre personajes teniendo en cuenta la funcionalidad actancial y semántica de las opciones enfrentadas:

El primer tipo estructura la acción ya generada:

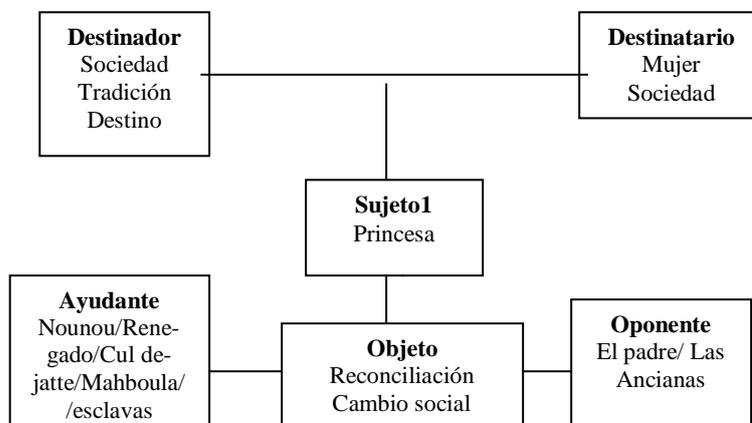
- El enfrentamiento no oposicional entre el Renegado y Princesa (el primero actúa como remitente aconsejando a Princesa que se marche y esta desatiende la petición).
- El enfrentamiento no oposicional entre Nounou y Princesa (la primera es remitente formulando el mismo consejo al cual Princesa también desatiende).
- El enfrentamiento oposicional entre Princesa y las Ancianas más su Decana (desde sus respectivos puntos de vista ambos son remitentes del saber, actúan como sujetos de una petición y de rechazo).

El segundo tipo desencadena el conflicto y rige el proceso de la acción:

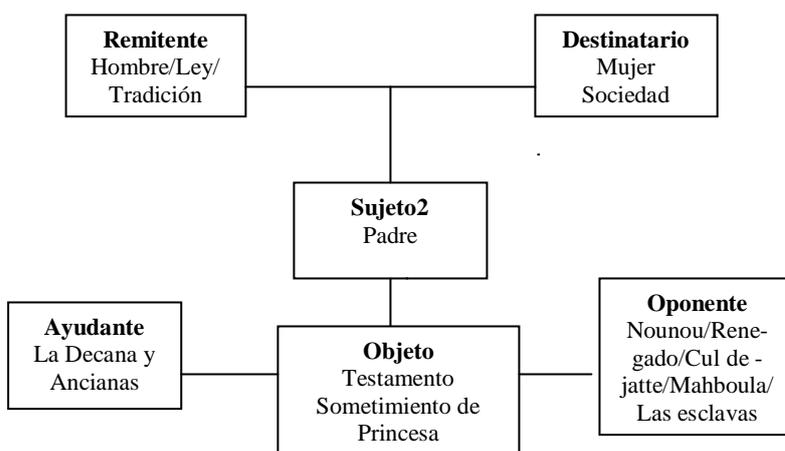
- El enfrentamiento Princesa/Princesa (entre ella y sus recuerdos evocados por sus amigas y sirvientas de antaño) que nos determina la función Sujeto1.

– El enfrentamiento entre Princesa y el padre que nos determina la función Sujeto2.

La estructura actancial que corresponde al Sujeto 1 se muestra en el siguiente esquema:



La estructura actancial que corresponde al Sujeto 2 se muestra en el siguiente esquema:



Los personajes protagonistas y antagonistas configuran el paradigma Bien/Mal. La confrontación se da por la exigencia del cumplimiento de la sentencia y su realización efectiva. Princesa persigue un Objeto: la reconciliación con su pasado, e intervienen como Adyuvantes Nounou, Renegado, Mahboula, las esclavas y Cul de jatte. Como explicamos más arriba, representa el sentimiento de culpa femenino al pronunciarse como fuera de la tradición dictada. Es Sujeto de la acción en tanto que heroína/anti heroína –más arriba explicamos la ambigüedad que conlleva el personaje de Princesa–, esta no se opone al elemento Destino (el huir de la muerte) y de este modo se convierte

en Objeto del deseo de las Ancianas y Oponente de sí misma y de los Adyuvantes. Esto justifica el desenlace, que es el cumplimiento de la ley del padre.

El elemento Destino funciona de Remitente. Basándonos en el planteamiento de Lizárraga Maqueo que abordamos en el apartado anterior (secuencial de la obra), los personajes se presentan en tanto que humanos ligados al desesperanzador destino. Todo se pliega sobre sí mismo sin que exista ningún injerto esperanzador.

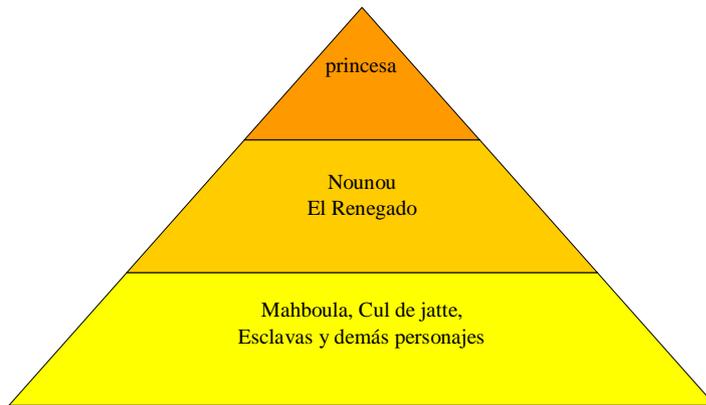
Mediante estos elementos la autora denuncia las injusticias cometidas contra el ciudadano de calle (los otros disfrutan de lo que quieren tal como argumenta esta última por boca de El Renegado), que son los de abajo, los marginales y entre ellos, Princesa. Una princesa sin reino o mejor dicho, cuyo reino se destruye ante sus ojos sin que nada ni nadie pueda evitarlo. La obra gira sobre la sed de poder, la incomunicación, la intolerancia, y la corrupción. La injuria y el deseo de las Ancianas condensan la tensión en la escena del crimen y clímax en la obra. Este acto es anticipado por Mahboula cuando se manifiesta en una danza salvaje y brutal mientras las voces del coro repiten una nana; ¿una nana o el canto de la muerte?

El Sujeto 2, personaje principal ausente, se concreta ante todo en el padre, sujeto de la acción en la historia oculta que tiene como Objeto mantener la ley y aplicar el testamento mediante el sometimiento de Princesa. Intervienen las Ancianas como Adyuvantes, y Princesa y los que intentan defenderla son Oponentes de dicho deseo.

2.3.4. De la estructura actancial al orden social

Las estructuras antes descritas, que tienen como sujeto de la acción respectivamente a Princesa y al padre, posibilitan una lectura sociopolítica dado que los sujetos que emprenden su objetivo y contraen unas relaciones con los demás actantes, representan cada uno un orden social. El de Princesa, irrealizable, se puede leer como un orden donde predominan valores con los que ella sueña, mientras que el del padre, triunfante al final, representa los valores de la ley y de la tradición.

Estos órdenes sociales enfrentados, que agrupan de manera alternativa a los personajes, proponemos representarlos con el esquema de la pirámide social. Uno para la estructura en que Princesa ocupa el vértice, y el otro para la estructura dominada por el padre.



En la pirámide A se representa el dominio de Princesa, que como su nombre indica, es soberana de su propio reino. Este está poblado de personajes femeninos o a lo femenino. Aquí el paradigma amo-esclavo no está formado por términos opuestos, siendo la protagonista quien rechaza en cierta medida dicha distinción jerárquica. Princesa ocupa la posición más alta de la pirámide. Esta, si bien rechaza el rango social que le corresponde por constituir un personaje que representa la modernidad, también se siente identificada con su tradición y respetuosa con este rango social, ya que acepta el trato que le dan Nounou y las esclavas. En la posición intermedia están Nounou y El Renegado, los cuales representan la feminidad y el afecto despojado a la protagonista a la muerte de su madre y que junto a Cul de jatte y Mahboula, se muestran protectores con Princesa aunque con cualidades distintas: El Renegado y Nounou actúan por autoridad materna mientras que Mahboula actúa por impulso. Esta, junto a Cul de jatte (cuya discapacidad representa la ley no fálica), las amigas, las mendigas, las enfermas y las dos esclavas, ocupan la posición más baja de la pirámide.

En cambio, tal como podemos comprobar a continuación en la pirámide B, en la segunda parte de la obra (Secuencias III y IV), el orden se invierte y el dominante pasa a ser dominado ante la presencia del actante varón, y así lo explicitamos a través de tres franjas de colores. El nivel más alto es el más cercano al cielo, el intermedio representa la aspiración a lo eterno y por último aquello que está más cerca de la tierra y por lo tanto el más alejado de la paz eterna.



El padre representante en la tierra del Padre eterno, es el que guía la familia por el buen camino. A este le siguen los personajes femeninos con función de varón desautorizado como son la Decana, sacerdotisa transmisora de la palabra divina (el testamento del padre), las Ancianas y por último y en el escalafón más bajo, el pueblo constituido en la obra por seres marginales: las mujeres, el niño de los recados, Cul de jatte –al ser un discapacitado es el elemento transgresor frente a la perfección divina–, El Renegado –que además de ser persona de color es discapacitado por la edad y su debilidad por la bebida–, Nounou –por haber sido esclava de la familia y porque representa al matriarcado estéril y condenado–, Mahboula, por ser tocada por la locura y por último, las esclavas.

Con estas interpretaciones ponemos de relieve que *Princesas* es también una reflexión sobre el ser humano y cómo este organiza el mundo en función del género. *Princesas*, pese a ser un discurso femenino, se constituye con las categorías y orden del discurso masculino y precisamente porque pone en evidencia el conflicto, esta obra adquiere su valor.

2.3.5. Cuadro de presencia de los personajes

* Número de apariciones de los personajes por Secuencia.

(-) ausentes

(x) presentes

| PERSONAJES | S/I | S/I | S/II | S/II | S/II | S/II | S/III | S/III | S/IV |
|------------------|-------|-----|------|------|------|------|-------|-------|------|
| | s0/s1 | s2 | s1 | s2 | s3 | s4 | s1 | s2 | s.1 |
| Princesa (9) | -/x | x | x | X | x | x | x | x | x |
| Nounou (5) | - | - | x | X | - | x | x | x | - |
| Renegado (3) | -/x | X | - | - | - | - | - | x | - |
| Cul de Jatte (2) | - | - | - | - | - | x | - | x | - |
| Mahboula (7) | - | X | x | x | x | x | x | x | - |
| Badia (3) | - | - | - | x | x | x | - | - | - |
| Zohra (3) | - | - | - | x | x | x | - | - | - |
| Abla (3) | - | - | - | x | x | x | - | - | - |

| | | | | | | | | | |
|----------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Hadda (3) | - | - | - | x | x | x | - | - | - |
| Bibia (3) | - | - | - | x | x | x | - | - | - |
| Aicha (3) | - | - | - | x | x | x | - | - | - |
| Decana1 (1) | - | - | - | - | - | - | - | x | - |
| La colérica (1) | - | - | - | - | - | - | - | x | - |
| La malvada (1) | - | - | - | - | - | - | - | x | - |
| Olga decana 5 (1) | - | - | - | - | - | - | - | x | - |
| Cherifa decana 4 (1) | - | - | - | - | - | - | - | x | - |
| Zhor decana 6 (1) | - | - | - | - | - | - | - | x | - |
| Khadija decana 3 (1) | - | - | - | - | - | - | - | x | - |
| las dos criadas (3) | - | - | - | x | x | x | - | - | - |
| Zahra decana 2 (1) | - | - | - | - | - | - | - | x | - |
| las dos esclavas (4) | - | - | - | - | x | x | x | x | - |
| El decano (1) | - | - | - | - | - | - | - | x | x |
| Los hombres (1) | - | - | - | - | - | - | - | - | x |

2.4. Espacio y Tiempo

El espacio y tiempo dramáticos son dimensiones donde concurren todos los elementos operativos del drama. Bobes al referirse a estas dos categorías de composición dice: “es frecuente referirse al tiempo dramático con metáforas espaciales, y es frecuente referirse al espacio dramático con metáforas temporales [...] el tiempo, al igual que la acción (situación), el personaje y el espacio, puede ser tomado como un elemento arquitectónico del drama, con mayor o menor relieve en su concurrencia con las demás unidades” (L1991: 217-218).

Partimos de esta premisa para tratar el espacio y tiempo en *Princesas*. En la obra se parte de la estructura del viaje o traslado de un lugar a otro de la protagonista. El traslado se produce desde un espacio evocado (Francia) a otro concreto (Argelia), desde un espacio considerado en la obra abierto, a otro cerrado y opresivo donde el personaje es incapaz de ejercer la voluntad de volver a salir. Argelia se presenta metafóricamente mediante un cuadrado limitado por tres muros, y que en la representación corresponde al espacio escénico y al tiempo presente. Todo lo demás configura lo que se denomina espacios y tiempos de la narración discursiva de los personajes⁷¹. Según Á. Berenguer (L1996: 44), las indicaciones temporales son marcadores de la progresión en el tiempo narrativo o imaginario, de ahí que podemos decir que en *Princesas* la estructuración de la acción –como podemos comprobar más arriba–, se da en función del cronotopo que divide la obra en dos partes: la mañana, una pausa en que

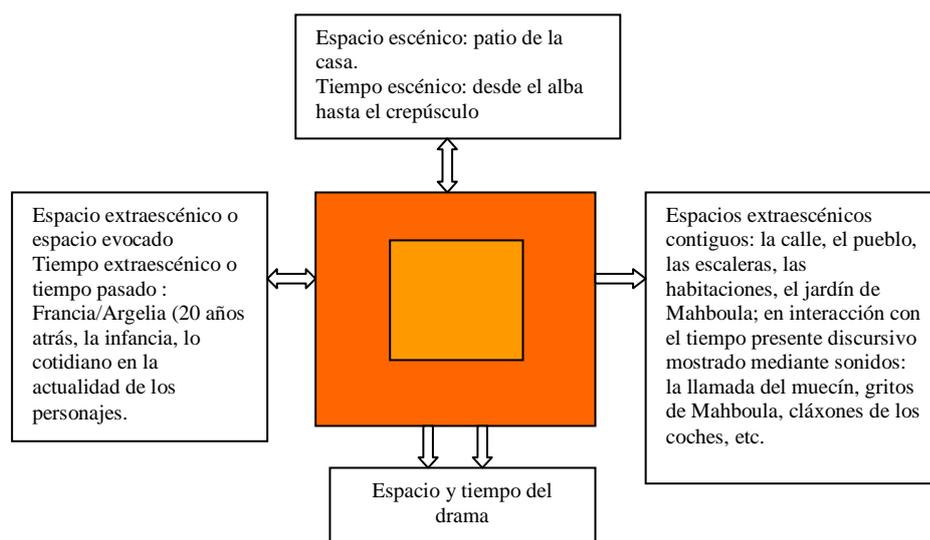
⁷¹ “El teatro se limita a la temporalidad del personaje que, como creación literaria, dispone sólo de un tiempo presente, porque se expresa en diálogo directo; pero el personaje tiene como marco de referencia extraliterario el mismo que la persona humana y virtualmente cuenta con un pasado, que puede incorporarse al presente a través de la palabra del diálogo [...] El pasado no es representable como tal pasado, aunque puede ser asumido en la palabra presente [...] el texto dramático solamente puede incluirlo en la palabra presente del diálogo, porque si lo escenifica, lo hace presente” (Bobes, L1991: 220).

todo vuelve a la calma inicial y la tarde hasta el crepúsculo en que de nuevo se recupera la calma.

El presente dramático o devenir de la historia se estructura en relación al eje temporal que nos sitúa entre el pasado (historia oculta y espacio evocado) y el presente (historia primaria en un espacio doble: escénico y latente o extraescénico). El tiempo de la historia es de un día, desde la llamada del muezín al alba hasta el crepúsculo, momento en que sacan los cuerpos sin vida de la casa. Es el tiempo del resumen de la acción siguiente: la vuelta de Princesa es el acontecimiento que desencadena una serie de acciones en sucesión hacia el desenlace. En cambio, la progresión espacial determina una lectura circular del tiempo: la historia es un devenir en presente cuyo desenlace se da en el lugar donde comenzó. La obra empieza con el acontecimiento “llegada a la casa”, que se inicia con la acción de subida por las escaleras, y acaba la obra con una bajada por las mismas. El signo “vuelta” revela su sentido como un volver al inicio, y dicha estructura se mantiene durante toda la obra mediante el uso reiterativo de los elementos siguientes: la llamada del muezín, los ruidos y voces que llegan desde el exterior y las bajadas y subidas por las escaleras. En otras palabras, el espacio extraescénico es una prolongación del escénico y un continuo⁷² en la narración, entrando a formar parte integrante de la misma frase sintáctica. Por lo tanto hay una correlación entre ambos espacios, los presentes y los latentes, así como entre el pasado y el presente.

2.4.1. Gráfica de la interacción cronotópica en Princesas

⁷² “El espacio dramático se concibe siempre como una parte de un continuo, la ciudad, el campo, la casa, que se segmenta, pero no se aísla en ningún caso” (Bobes, L1991: 242).



Desde el título original (que se presenta en coherencia con el contenido de la obra), existe una estrecha relación entre ambos espacios: el latente (espacios narrativos: la casa de Nounou, la plaza, el pueblo, las carreteras, las habitaciones, la casa de Mahboula, la cocina, las escaleras, Francia, etc.), y aquel donde se desarrolla la acción “escénica”: el patio de la casa. Las relaciones sémicas que se establecen entre ambos, tanto el espacio de la evocación, los contiguos y latentes, como aquellos escénicos y en tiempo presente⁷³, son necesarias para entender el presente inmediato de los personajes.

La manera de proceder de la autora justifica en gran medida el esquema de interacción entre espacios que reflejamos mediante la gráfica arriba. Esta insiste sobre las coordenadas espaciotemporales que sitúan a la protagonista en el tiempo de la historia introducido porque transcurre en un espacio concreto con referente en la realidad del personaje-autora: Argelia, la casa paterna, los veinte años de ausencia, la muerte del padre muerto tres meses antes, la edad de los personajes, etc. Por supuesto que entendemos esto como una recurrencia obsesiva del recuerdo con el fin de liberar, como diría J. Berkowitz (W1998), la “parole empêchée”. La fábula consiste en un entrelazado del tiempo de la historia (pasado narrado y presente) y del discurso (presente escénico) en correlación con la categoría personajes: éstos están anclados en

⁷³ Bobes (L1991: 219), afirma que necesariamente el presente del drama exige un pasado. La situación inicial que se da en cualquier drama es continuidad de un tiempo exterior o extraescénico en la representación. Esto además de estar relacionado con lo inherente a la economía material del teatro, supone también un acto intencionado de la autora. Basándonos en la teoría psicoanalítica, supone recalcar lo que dicta el subconsciente, aquello que se presenta a modo de necesidad al nombrar lugares y objetos no presentes con el fin de reforzar el mundo intramural, secreto y elocuente de silencios como metáfora del concepto “desarraigo”.

el pasado pese a tener una rutina diaria, ella ha mantenido lazos directos con este entorno mediante Nounou por correspondencia y por las fotos a las que ésta última hace alusión (26). Las Ancianas y el pueblo saben de sus nuevas en Francia -que se ha casado con un francés con el que ha tenido hijos (67)-. De este modo, y como afirmamos arriba, el espacio de la memoria y el presente están en continua relación, puesto que a los personajes se les dota de conocimiento del pasado.

La arquitectura del cronotopo en cuanto signo no exento de simbolismo, es la de un espacio claustrofóbico y oscuro en correlación con la categoría personajes, a los cuales no se les dota de nombre propio hasta que se enciende la luz. Lo único que se pone de manifiesto como aspecto concerniente a estos últimos es la voz y el ruido de los pasos, indicadores de la edad, situación social y cultural de Princesa y El Renegado, como se refleja en las acotaciones iniciales: un hombre de edad con voz ronca y con dificultades para respirar y una mujer con pasos más ligeros y respiración menos dificultosa (acot.: 11).

Toda la acción se desarrolla en el interior de la casa, espacio cerrado cuyo contacto con el exterior es una escalera-puente -lugar límite según vemos en la Secuencia I-, un espacio donde cuesta respirar por el calor, la falta de agua y la piedra desnuda. Hay un exterior donde la vida se presenta en paralelo a la acción escénica que se refleja en las acotaciones y en los enunciados de los personajes. Lo sucedido en el exterior refuerza la represión dentro de la casa: es decir, el exterior no es más que la prolongación del interior. El único respiro es la ceremonia en su doble aspecto: para unos la comida, el canto y la danza, atmósfera que se prolonga en el exterior por los cláxones de los coches y los cortejos de las bodas, constituyentes de un ritual que corresponde al espacio de la evasión; para otros la violencia física y el duelo, ritual que corresponde al espacio del enfrentamiento y da lugar a la acción hacia el desenlace. A continuación se detalla cada uno de los espacios y objetos.

ARGELIA.

Si nos limitamos a cómo se concreta el espacio “imaginario”, Argelia es vista como espacio donde entran en conflicto dos fuerzas y dos visiones: una negativa y portadora de malos presagios, y otra nueva, portadora de positividad, esperanza, y apertura a la modernidad. Se corresponden con las dos fuerzas que rigen la estructura interna y las unidades narratológicas del drama. Argelia es signo con un referente real y metáfora

donde hallamos otros sub-espacios como el de la casa, que a su vez conlleva diversos espacios: el entorno de la mesa, el lugar de la danza, el espacio conyugal, y los espacios contiguos. Se ven reforzados por el vestuario, los accesorios, la luz, y los ruidos, y el conjunto se puede describir bajo los paradigmas aquí/allí, Oriente/Occidente, tradición/modernidad.

LA CASA.

Es metáfora de aquella Argelia añeja y auténtica. Pese a la presencia de El Renegado, de Cul de jatte (que viene a informar del peligro), o del niño de los recados (que se queda en la puerta), el resto de los personajes son mujeres. En la última secuencia este espacio privado es invadido por los hombres, lo que constituye incluso en la cultura tradicional islámica, una violación de lo femenino. La violación de este espacio la explica J. Berkowitz (W2008) como un gesto de remordimiento interno a modo de ironía: “in a final ironic gesture of remorse, they flank her, immersed in prayer as they do their religious duty”. En este espacio concreto de la casa, los personajes femeninos se buscan y se encuentran hasta llegar a un punto de fusión psíquica que es múltiple:

a. Espacio de la mesa.

Los personajes comparten el alimento como parte de un ritual colectivo donde florecen las inquietudes personales de cada uno. Es decir, al establecer el texto las relaciones sémicas, la acción de comer se convierte en signo no convencional. De ser un acto común, se da paso al rito, a la complicidad y el deseo de compartir lo íntimo, lo no dicho, lo que es tabú dentro de unos parámetros que marca la cultura magrebí, ya que el placer de la comida supone satisfacer una pulsión de tipo sexual. Lo mismo sucede con el placer de la danza: se baila con frenesí para exorcizar los demonios internos.

b. Espacio de la danza.

Con la danza se llega al paroxismo, elemento catártico y escape de los espíritus cansados. Afirmación de este mundo interior frente al exterior donde domina el patriarcado por tradición.

c. El espacio conyugal.

Aquí se utiliza la palabra “espacio” en sentido figurado. Este espacio no es un espacio físico como los demás. Princesa se siente libre en un matrimonio fuera de lo convencional. Es decir, se ha casado por amor y de esta unión ella concibe lo sagrado: los hijos, quienes configuran el elemento subversivo y trasgresor para la tradición que representan las Ancianas. Este espacio se puede estructurar dependiendo de cada personaje, pues para unas significa encierro y para otras, la libertad, la confrontación y el conflicto.

d. Los lugares contiguos.

La escalera, las habitaciones, la cocina, son lugares extraescénicos y existen como referencias espaciales solo a través del discurso de los personajes. Refuerzan la sensación de protección en contraste con el exterior, que representa el peligro. La acción primaria se desarrolla en el patio, un exterior dentro de un interior como es la casa, mientras que las habitaciones y las escaleras, lugar de la acción extraescénica, forman parte de lo oculto.

En el plano sígnico más convencional, el elemento escalera supone jerarquización y ascensión espiritual. Se produce una relación convencional estable entre escaleras y muerte, lo que en parte explica porqué las primeras subsecuencias de la obra transcurren a oscuras –el espacio y la luz concurren conjuntamente en el proceso de semiosis–. Según los códigos culturales, la acción de subir las escaleras es una confirmación de la creencia en la vida después de la muerte⁷⁴. El código cultural también guarda relación con las creencias de los personajes, lo que podemos entender como una operación de coherencia entre el universo de los personajes y el tema en la obra y a su vez, con el título original.

La creencia de la tradición musulmana tiende a afirmar que se entierra a los muertos bajo tierra pero el alma abandona el cuerpo y se eleva al cielo después de haber sido procesada por sus acciones en la vida terrenal. En un dicho popular árabe se suele afirmar “que sólo nos corresponde un metro cuadrado de tierra”, todo lo demás es efímero y material. En este caso, vemos que el cuadrado sugerido por la autora no contiene fines estéticos, sino que más bien está en relación con la filosofía islámica y

⁷⁴ “El espacio construido corresponde a aquel que se crea en el marco de la ficción, pero también en el mundo de la cultura y de los códigos literarios y culturales no solamente del escritor, sino también del director” (véase Ubersfeld, 1997b: 76).

las creencias de un colectivo. Se produce una correlación de significado entre el espacio tumba y el cuadrado del patio donde se desarrolla la acción. Teniendo en cuenta estas argumentaciones, el patio ya no representa la parte de la casa, sino el lugar donde los cuerpos son juzgados: aludimos de nuevo a la tradición religiosa que explica que las almas resucitan bajo tierra para ser juzgadas por sus buenas o malas acciones. De este modo en *Princesses*, tal como explica Ubersfeld (L1997b: 76-77), el espacio escénico concreto imita un espacio imaginario en el marco de la cultura, y se convierte “en la transposición metonímica del espacio de las relaciones mundanas”.

e. Los objetos.

Los accesorios puestos en el escenario funcionan de soporte para que el lector/espectador pueda visualizar y deducir con más facilidad dónde se desarrolla la acción. También nos describen el nivel social y cultural de cada personaje, el aspecto físico, el psicológico y el moral. En *Princesses* los objetos y el vestuario se presentan en una relación de contraste:

La maleta.

Objeto que además de la connotación convencional y su referente en la realidad en tanto que objeto para transportar cosas o símbolo de viaje, en su funcionamiento metonímico (véase Ubersfeld, L1997b: 72) constituye el espacio de la inestabilidad, movimiento, nostalgia, recuerdos o por el contrario y según se deduce del enunciado de El Renegado (12), un arma contra la ignorancia. En este caso precisa otro valor por el contenido de la misma. Al ser una maleta cargada de libros es un signo cuyo denotata es el conocimiento, la apertura hacia el mundo exterior y tal como expresa el personaje, simboliza la revolución.

Vestuario.

Al igual que los objetos, la retórica del vestuario se presenta en coherencia con la fábula y las características espacio temporales de los personajes.

Princesa va vestida al modo occidental: “*una mujer joven, de estatura normal [...] vestida con traje de chaqueta, práctico para viajar*” (acot.: 16).

El Renegado “*vestido de manera simple y modesta. Es de tez oscura y la ropa es remarcablemente limpia*” (acot.: 15).

Nounou es una “*anciana del color de la tierra y de la eternidad. Con vestido tradicional oscuro*” (acot.: 24).

Las mujeres, “*vecinas y amigas de edad de Princesa vestidas de manera tradicional y con velo blanco*. Los vestidos variopintos de estas se presentan en contraste con el atuendo unicolor de Mahboula que va con el rostro al descubierto. “*La chose est communément admise*”, explica la autora en la acotación, ya que representa la libertad tolerada por su condición de persona demente.

Las Ancianas y las dos esclavas son dos personajes colectivos que encajan bajo el mismo paradigma de duelo y muerte. Se presentan a modo de contrapunto entre Princesa, su *alter ego* Mahboula y las visitas. Estas van vestidas con traje tradicional oscuro: “*negro, azul marino, marrón e índigo*”, el rostro cubierto con velo blanco “*como indica la tradición*” (acot.: 64) para las ancianas, y en negro para las esclavas.

f. Espacio luz y ruidos

El elemento luz⁷⁵ en *Princesses*, no aparece aislado sino en relación con el texto ruido (como explicitamos más arriba, corresponde a los sonidos en general). Ambos significantes configuran un barómetro de la acción y el ritmo global. Cuando la luz es intensa, hay más ruidos y más fluidez en la acción. En cambio, la luz tenue o la oscuridad, corresponde con momentos de calma del conflicto dramático. En la obra predomina la oscuridad, pero no se presenta vacía de presencias puesto que continuamente se oye la voz y la respiración de los personajes, el ruido de pasos y de objetos que caen, etc. Entonces, en este caso, la oscuridad es significativa de la ausencia del conocimiento y de la verdad, ya que va acompañada de silencio: “*Noir total. Silence*” (acot.: 11). El negro de la escena es un signo que como podemos comprobar en la primera acotación, coincide con la llegada de la protagonista a un pueblo que duerme en la ignorancia, siendo la inconsciencia un arma de supervivencia contra la opresión. Nada más llegar se intenta encender la luz: la acción de encender una cerilla y generar ruidos para romper el silencio, además de la respiración y los pasos como acabamos de citar arriba, que se indican en las acotaciones, ya es signo de

⁷⁵ En palabras de Bertolt Brecht, “los signos del espacio escénico, constituyen indicaciones realistas sobre el ambiente donde evolucionan los personajes del drama, y su estudio aclara los procesos sociales que es necesario desencadenar” (L1978: 437). De ahí que sea necesario tener también en cuenta el texto luz como elemento operativo.

ruptura con un sistema preestablecido. La oscuridad también es tema de conversación entre los personajes, y aparece como reiteración del lenguaje escénico no verbal.

La luz, como sostiene Ubersfeld, no se utiliza únicamente con fines estéticos sino que tiene una función determinada: la delimitación del espacio escénico; “tiene la misión de suministrar información sobre lo que está ausente de la escena (el universo referencial), con el objetivo de proveer a la ficción de su peso de realidad (efecto realidad) [...] Un espacio construido pero vacío de actores carece de relevancia, el espacio escénico se define [...] por su ocupación: los cuerpos de los comediantes son también formas de puesta en espacio” (L1997b: 74-88). No obstante en *Princesas* equivale a la puesta en marcha de una serie de elementos que ocupan el vacío.

Esto último se explicita en las acotaciones y en los enunciados, sin embargo ¿qué sucede a nivel de la representación? El negro-oscuridad del espacio cobija un signo-personaje que actúa en sustitución de algo. Los comediantes constituyen un espacio virtual mediante la voz, el movimiento y el ruido producido por los pasos, envueltos en una oscuridad que todavía no es un espacio determinado. Esto quiere decir que la ausencia absoluta de la luz no delimita un espacio convencional sino que al abarcar la sala y el proscenio se consigue así una atmósfera plana y homogénea sin la clásica división sala/escenario. El movimiento de llegada se concreta como un ascenso, y así se percibe mediante los ruidos, que se hacen cada vez más intensos tal como indica la acotación; este ascenso guarda relación de contraste con el movimiento descendente del final: la bajada de Cul-de-jatte cuando es arrojado por las Ancianas. Los ruidos se hacen más extraños conforme sucede la bajada, contribuyendo a constituir con ella un significante imaginario pero que se da por “real” y que conlleva significados abstractos como el infierno, el soterramiento, el descenso por la escala social o el abandono de la fe, etc.

Todos los sentidos de la oposición luz/no luz nos llevan a la conclusión de que la oscuridad es lo no dicho, en cuanto ausencia de la imagen, del color, de la vida. Y nos preguntamos, ¿acaso Princesa no ha logrado romper silencios?

Con la llegada de la protagonista, el espacio se convierte en signo mensaje, lugar de ruptura con el silencio. Esta ruptura se da *in crescendo* conforme avanzamos en la obra, mediante la voz, los ruidos del exterior, los gritos de la loca, el canto del muecín,

etc. Por lo tanto, podemos decir que la obra pese a presentar un desenlace trágico, vislumbra una posible esperanza. Al fin y al cabo a eso ha venido Princesa, y si no puede cambiar el devenir, al menos logra decir. Por lo tanto y volviendo a lo ya dicho sobre Buero Vallejo y el imposibilismo, pensamos que *Princesas* es una obra posibilista abierta a posibles injertos esperanzadores.

A modo de conclusión, constatamos que la obra gira en torno a una premonición que se anuncia en la secuencia I. Por lo tanto, la acción se resume en un devenir hacia otro acontecimiento o función: la muerte, que aparece como una constante y eje de la acción y que justifica como mencionamos más arriba, el título original donde aparece el término “tumbas”. Estamos y, válgase la comparación, ante la crónica de una muerte anunciada.

Se producen tres situaciones estructuradas de manera regular y lineal hacia el desenlace: la llegada al alba con la subida por las escaleras (subida del telón), el re-encuentro, y la condena o muerte que culmina con la bajada por las escaleras. Las secuencias van intercaladas por dos momentos de pausa con que se vuelve a recuperar la calma del inicio. Esto produce un efecto de irrealidad, como si se tratara de un sueño (o una pesadilla) que concluye con otra pausa definitiva que es el apagón y la vuelta a la oscuridad.

La forma circular que sugiere el texto, justifica en gran medida que no se produzca una evolución en los personajes de *Princesas*. Estos mantienen la misma actitud sin que el acontecimiento de la vuelta de la protagonista o su discurso, hagan cambiar su entorno o la premonición. De producirse tal cambio hablaríamos de utopía y no del realismo pretendido por Gallaire. De hecho, todo estaba calculado, su llegada representa su muerte tal como el viaje no es más que un recorrido inútil y estéril que justificamos anteriormente bajo el concepto de “abismo nihilista”. La condensación del tiempo del discurso entre la primera llamada del muecín y la última, no es más que una manera de reforzar la tragedia.

CUARTO CAPÍTULO
ANÁLISIS SEMIÓTICO
DE
JUNUN (DEMENCIAS)

Je ressens pour je ne sais quelles raisons obscures, que ce patient est différent, que quelque chose en lui peut encore être sauvé, quelque chose de désespérément insoumis. Cette sensation forte et imprévisible, marquée du sceau d'une aveuglante nécessité et qui a le goût de la révolte, de la rage, un goût pas très clair d'injustice...

Chronique d'un discours schizophrène
Néjia Zemni



Foto 1. La madre (papel interpretado por Fatma Saidane) abrazada a Kha a su salida de prisión.

1. ANÁLISIS SEMÁNTICO

Junun gira en torno a la esquizofrenia, motivo con el cual convergen una serie de temas anexos como son el paro, las drogas, la delincuencia, el desahucio, la prostitución, la prisión, el autoritarismo paterno, la marginalidad, el vicio, etc. La obra constituye un viaje, un descenso a los infiernos, allá en la memoria donde se encuentra lo que causó la patología de Nun, un personaje que vive la traumática experiencia de verse dominado por el miedo y la violencia desde su infancia. Víctima del trato que le propicia su entorno, el protagonista se sumerge en un mundo deforme, absurdo, el mundo del Otro, espejo donde progresivamente va creando otra imagen, aquella que la memoria confiscada retiene.

En este recorrido por el pasado y el presente, Nun no está solo, le acompaña la psicoterapeuta o Ella. Esta, después de descubrir unos valores y códigos que le eran totalmente desconocidos del mundo de los suburbios, toma conciencia de su otro “yo”, aquel que se halla recluido en una vida gris y monótona. De modo que su palabra se convierte en la de Nun, y hablando de él, habla de sí misma, de su soledad, de su lucha estéril ante las leyes que rigen el asilo hospitalario, la crueldad de la Institución, y la rigidez de las normas sociales.

1.1. Paratexto: *Junun*, espejo y memoria

Como ya avanzamos en segundo capítulo, *Junun* es la adaptación de *Chronique d'un discours schizophrène* (1999), relato autobiográfico de la psicoanalista y escritora Nejia Zemni.

El título del relato original justifica el deseo de la psicoterapeuta en prosperar en la terapia tratando la esquizofrenia fuera de un espacio cerrado, fuera de/dentro de la sala de ergoterapia, de su despacho, del pabellón del hospital; por lo tanto recurre a otros lugares de libertad ficticia: la playa, el café, el parque, el zoológico, la mezquita, su domicilio y el cementerio, tal como es sugerido en el subtítulo de la novela: *relato de un psicoanálisis sin diván*. En cambio en la obra, nos percatamos de que las

intenciones divergen en cierta medida. Mediante un lenguaje muy codificado, se entreteje una historia cuyo motivo es la demencia individual que conlleva otra colectiva. Se presenta así la compleja relación entre Nun y su cuerpo –en el que se siente preso–, con su entorno social y con su psicoterapeuta, quien, a su vez, se debate contra sus propios fantasmas: su impotencia ante el entorno hospitalario, las recaídas de su paciente y el sentimiento de culpa por sentirse dividida entre lo ético y lo prohibido. Esto hace que de una objetividad fría que intenta vehicular el relato de Zemni, se convierta en lo que sugiere la obra: *junun* (que significa locura, demencia).

La opción por este título se da en función del postulado de validez de lo que entiende la cultura popular, es decir, la esquizofrenia no es comúnmente definida en tanto que patología clínica: el desdoblamiento de personalidad, la depresión, los trastornos de conducta y otros síntomas mentales, son vistos en tanto que procesos comunes que padece la persona poseída por un demonio. De este modo se populariza el título original dotándolo de una dimensión simbólica que atañe a la superstición, aquello que escapa a la lógica y que nos introduce en la compleja estructura de unas imágenes deformadas. Un recorrido por la mente de un ser que se debate contra su cuerpo, contra la pesadilla, contra el silencio de su madre y el suyo propio, contra el *djin* o *djunun* (espíritus) que dominan su voluntad de querer. Lo que en términos médicos se conoce por demencia o locura también se ve prolongada en el comportamiento de los demás miembros de la familia, quienes a su vez también poseen actitudes extrañas que no se ajustan a lo socialmente correcto, seres marginales cuya única culpa consiste en estar tocados por “un espíritu maligno” que les condiciona la existencia. La demencia de este personaje “sin diván”, y de ahí la originalidad del relato de Nejia Zemni, se prolonga a un espacio múltiple y diverso, con lo cual se expresa una esquizofrenia de tipo social y colectiva.

Junun pone de relieve un mundo aparte; la patología, la sordidez y la miseria del entorno, la incomunicación, la locura que impregna cada movimiento, gesto o actitud de unos personajes extremadamente patéticos. La escena se convierte de este modo, en un espejo donde se visualiza la memoria de varias generaciones de tunecinos. Nuestra conjetura es que este título se ofrece en coherencia con el contenido de la obra, la cual presenta una visión en picado de una parte de la sociedad que se rechaza y se la mantiene fuera de los límites de la urbe.

1.2. Lo metateatral como procedimiento escénico

Las técnicas metateatrales en esta obra se hallan subyacentes en el procedimiento escénico –tendencia por la que ya es conocido Jaïbi–, y tal como se aprecia en el texto espectacular, constituyen un referente de la puesta en escena. Las técnicas metateatrales dirigen lo paralingüístico, kinésico, y proxémico, tal cual están organizados en el texto de la representación. No caben equívocos, *Junun* es un trabajo dramaturgico en el cual se reflejan los elementos de composición del espectáculo: en la entrada y salida de los actores, el uso de la luz, los ruidos, la división del espacio escénico, el uso de objetos y el espacio lúdico de los actores: distancias, movimientos, modos de sentarse, de desplazarse por escena, de coger un objeto, sus formas de mirar, el vestuario, etc. Todo lo que comporta el código de la escena se presenta en coherencia con el espacio discursivo de los actores-personajes (los enunciados proferidos en escena). Estos elementos de composición se convierten en signos convergentes y de oposición y contraste para designar dos espacios: el de dentro de la locura y el de fuera de la misma.

Tanto Baccar como Jaïbi proceden a la búsqueda del ser como centro del universo y eje de conflicto, optando por las diversas técnicas teatrales como método para dosificar y concentrar las unidades que operan en el drama: resumir quince años de terapia del protagonista y seleccionar entre los diversos espacios y situaciones sin que esto repercuta en la historia. De este modo, podemos decir que lo metateatral es una técnica que se articula en la estructura formal como vía para hacer llegar el mensaje, al tiempo que se crea un paralelismo entre la vida real y la ficción mediante una serie de procedimientos:

– La denominada técnica del teatro dentro del teatro: los actores se preparan delante del público para encarnar los personajes (Prólogo, acot.: 11).

– La inclusión de los papeles dentro del papel, con la narradora que al mismo tiempo es personaje no nominado y denominado con el pronombre en tercera persona, Ella. Es intermediaria entre los comediantes-personajes y el público a quienes se dirige en primera o tercera personas dependiendo de la distancia que mantiene con su personaje, del espacio y tiempo que ocupa.

– El uso que se hace de los micrófonos y la voz en off (con la cual se simula la conversación telefónica).

– Las referencias a otros textos literarios o a la vida: el poema de un héroe social, el poeta tunecino M’naouar S’madah, como referencia real, un excombatiente de la palabra confiscada que es encarcelado desde el periodo colonial hasta su muerte en un psiquiátrico en los años 60, tal como explica el personaje de Ella: “M’naouar S’madah, poète tunisien, hôpital psychiatrique de Tunis, décembre 1969” (VI: 38).

En *Junun*, el teatro configura el espejo de los procesos vitales del hombre; desde que iniciamos la lectura del texto/espectáculo estamos en continua interacción con la vida real: la técnica de “las referencias a otros textos literarios o a la vida” es el eje en el proceso de creación ya que, como explicamos más arriba (cap. 2, apartado 2.2.), Nun existe y, en cuanto tal, así lo quisieron evidenciar Jaïbi y Baccar al invitarlo al estreno de la obra. Por otro lado, se recurre al doble paralelismo entre Nun personaje real/Nun personaje de ficción y Nun /M’naouar S’madah.

Estamos ante un texto dentro de otro texto como recurso con el que crear el paralelismo entre dos personajes y dos épocas (Nun pertenece a los 80 y M’naouar a los 60) con el fin de reflejar la paralización de los procesos sociales –ya sea bajo un gobierno u otro– y la imposibilidad de la utopía. Con M’naouar, se sitúa al lector/espectador en un momento clave de la Historia de este país que a su vez, coincide con el nacimiento del protagonista. La relación de un personaje ficticio y real con otro real, es el punto de enganche con la realidad política del país. De esta manera, Nun se convierte en alter ego del poeta bajo la referencia directa que se traduce como un intento por recuperar la memoria y la voz que le fueron confiscadas.

La pièce est en prise avec le réel. On y cite un poème de M’naouar S’Madah, écrit lorsqu’il était à l’hôpital psychiatrique de Tunis. Ce poète avait été emprisonné durant le colonialisme français, puis sous Bourguiba avant de finir à l’hôpital où il est mort après avoir traversé la misère la plus totale (extraído de Da Silva: P2002).

Al hacer referencia a este espacio vital del poeta, como testimonio de una época en la que se gesta la falta de expresión y las injusticias cometidas contra el hombre, la negación de la palabra trasciende al teatro como reflejo del mundo⁷⁶. En *Junun* por ejemplo, se hace hincapié en que se trata de un teatro y que los actores son humanos y

⁷⁶ Acerca de las obras en que aparece la metáfora de la vida como teatro, que ya abordamos en el capítulo destinado a Gallaire, Pavis (L1983: 309) señala que no es necesario que los elementos teatrales formen una obra interna, es suficiente con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada.

reales, desde la primera acotación. Se conjuga métodos como la ruptura de la cuarta pared y la distanciaci3n mediante t3cnicas diversas: la narradora o narradores se dirigen directamente al p3blico –para completar la informaci3n o narrar aquello que no se hace presente, rompiendo de esta manera con la atm3sfera de lo ilusorio–, y se hace uso de mecanismos artificiales como son los micr3fonos y la voz en off.

El colocar micr3fonos a los actores-personajes y hacer que la voz pase por un canal distinto al natural, sirve para focalizar sobre aquellos elementos esc3nicos o situaciones que estos dramaturgos consideran esenciales para el desarrollo del espect3culo. O por el contrario, lograr un efecto dispersivo pensando en el espectador, el cual se halla ante diversos planos visuales o “puntos blancos” que se tejen por la simultaneidad de otros m3todos empleados, tales como: la interpelaci3n directa al p3blico como mencionamos arriba, para recalcar lo visualizado en el escenario; las continuas rupturas o fundidos; y por 3ltimo, las continuas entradas y salidas de los actores⁷⁷. El personaje Ella tambi3n se desplaza de manera continuada en el proscenio sosteniendo un micr3fono en la mano. En otras escenas, pese a no aparecer f3sicamente, mantiene contacto mediante la t3cnica del off. Todo lo que ella dice pasa por ese filtro de la objetividad pretendida, intentando no inmiscuirse en esa otra parte del escenario donde se mueven los Otros –reforzando as3 el espacio que describimos bajo la dicotom3a racional/irracional–. De este modo se invierten los roles, Ella se convierte en espectadora y observadora de fen3menos vitales al igual que Nejia Zemni, y por lo tanto, ya de por s3 nos hallamos inmersos en la t3cnica del teatro dentro del teatro y en la identificaci3n de la primera autora como referencia impl3cita.

En suma, nos hallamos ante una codificaci3n distinta a la naturalista sugerida por Gallaire en su obra. La ordenaci3n cl3sica que hace esta autora de todos los elementos de composici3n, se aleja del proceso de semiosis sugerido por Baccar y Ja3bi. Estos emplean t3cnicas para reforzar el rol del espectador, del actor y del propio teatro.

⁷⁷ Para explicar este movimiento constante que podemos denominar ret3rica espacial del actor, nos basamos en la premisa de Bobes, la cual en su an3lisis de *Parejas de trapo* de E. Wolf, dice: “este ajeteo es el signo externo de una inquietud interna, de una falta de equilibrio ps3quico, de un vac3o emocional, que podr3a expresarse mediante un conflicto psicol3gico interior” (L1991: 105).

2. ANÁLISIS SINTÁCTICO

Baccar y Jaïbi construyen *Junun* sobre las dimensiones narratológicas de la teatralidad, con un discurso narrativo-épico donde convergen sus dos visiones, dando como resultado un producto opaco, sobrio, que expresa, como mencionamos arriba, lo trágico dentro del espacio de la cotidianidad. Para ello se opta por la codificación antinaturalista simplificando el espectáculo a su simple manifestación “eliminando – como diría Jean Vilar (L1972: 19-29)– todos los medios de expresión que sean externos a las leyes puras y espartanas de la escena” y reduciendo el texto a la expresión del cuerpo del actor⁷⁸.

La fábula es la de una vuelta al pasado que puede ayudar al paciente a comprender su enfermedad y a aprender a vivir con la misma. Es construida por fragmentos empleando la evocación narrada y la visualización en el presente de la escena, con una técnica de entrelazado: ambas estrategias, narrativa y mostrativa, constituyen el tejido que define y muestra las fuerzas activas en la obra, tal como explicaremos más abajo. En cuanto al discurso central, este gira en torno a la toma de conciencia de una realidad, de la verdad que permanece enterrada y de la exclusión de estos seres marginales de la sociedad. El inicio se da *in media res*, a Nun se le había diagnosticado “crisis de despersonalización presentando un cuadro de disociación esquizofrénica” y se encontraba internado como anuncia la narradora, Ella, al lector/espectador (II: 13-14). O sea, el acontecimiento primario o conflicto que genera el drama viene dado de antemano en la historia oculta, de modo que la obra configura un conjunto de situaciones dramáticas de dos tipos que se derivan de dicho conflicto: aquellas de orden físico (mediante enfrentamientos directos del personaje con los demás personajes y de estos otros entre sí), y las de orden psicológico (cada uno de los personajes vive enfrentado a su propia psique).

2.1. La historia (argumento)

Junun es la historia de Nun, un individuo desahuciado de la sociedad y castrado por las distintas formas de autoridad. Desde su pronta infancia conoce fue víctima de maltrato por parte de su padre (aduanero, alcohólico y musulmán practicante). A los

⁷⁸ Según Pavis (A2000:29) “la codificación de los gestos dibujan lo que dice el texto [...] ponen de relieve las líneas de fuerza de la obra y de la ficción”.

catorce años se le interna en un correccional. A los diecisiete es víctima de las mayores vejaciones en el servicio militar, donde intenta suicidarse por primera vez. Tras sufrir una crisis de histeria en la fiesta de compromiso de una de sus hermanas (personaje aludido pero no presente en la obra), es conducido al psiquiátrico de Túnez y se le diagnostica esquizofrenia. A raíz de este acontecimiento, la vida de Nun transcurre entre el psiquiátrico, donde conoce a una psicoterapeuta, y su casa, en la que cohabita con el resto de su familia: dos hermanas que ejercen la prostitución (Sa y Waw); la menor (Kaf), que sufre de retroceso mental; Kha, el hermano mayor, delincuente, proxeneta y traficante de drogas; y Jym, un joven de color que vive a expensas de la familia mientras espera heredar de su padre, es amigo de infancia del protagonista y novio de Waw.

2.2. Estructura de *Junun*: relación entre el texto dramático y el escénico

La obra se presenta bajo una estructura fragmentada en secuencias subtituladas según el espacio que estos últimos ocupan, dando al lector las pautas a seguir para profundizar en la fisicidad del espacio-tiempo o en lo metafísico y lo filosófico de su discurso: “la playa”, “la laguna”, “la familia”, “el retorno del hijo pródigo”, “el mal, es la mujer”, etc. Esta fragmentación muestra la discontinuidad en el tiempo de la historia y las trasgresiones temporales de los quince años reducidos a tres, sin atender a la estructura clásica de presentación, nudo y desenlace.

Algunas de las secuencias funcionan de manera autónoma y sin un resorte que desencadene la acción en la secuencia que sucede. Por otra parte, la linealidad del enunciado de cada personaje no converge en ningún punto, sino que se trunca con rupturas mediante el uso frecuente de los apagones, lo que en narrativa se traduce por elipsis temporal. La intriga corre a cargo de tres personajes: Nun, protagonista y eje sobre el cual gira el drama; Ella, narradora, testigo y la responsable de transmitir la información, funciona de moderadora de un debate difícil donde la palabra y la ausencia de palabra se dan como rupturas; y los demás personajes. Esto hace que la obra sea un prisma de perspectivas donde lo narrado es la información “concentrada” o resumen de partes de la historia oculta. Es decir, cada personaje completa la historia desde su punto de vista, dejando entrever la fractura interna que opera en el espacio individual de cada uno de ellos. De este modo nos hallamos con que la estructura

global de la obra es un conjunto de microdiscursos, dispersos a veces y concentrados en otras, que se organizan en una estructura lineal y en progresión hacia un posible e hipotético desenlace que es la cura de Nun.

La palabra de los personajes-narradores deja de ser rememorativa para convertirse en reflexiva y explicativa. Es decir, distinguimos dos técnicas de narración:

– El primer grupo lo constituyen aquellas secuencias diegéticas donde se siguen tres recursos: narración directa para explicar lo que está ocurriendo en el presente escénico (delante del espectador), en segundo lugar la narración del pasado (historia oculta) para justificar una acción en presente, y por último, la utilización del presente hipotético (lo que hubiera podido ser). En todos los casos se hace uso del monólogo.

– El segundo grupo lo constituyen secuencias miméticas que se desarrollan en presente sin la intervención del narrador. La información corre a cargo de la acción y los enunciados en forma dialogada.

De este modo el texto es un entrelazado de monólogos y diálogos por partes iguales. Hay secuencias enteras con un largo monólogo de Ella o monólogos de otros personajes que se van turnando; otras secuencias que sólo comportan diálogos; por último y en menor medida, las secuencias conformadas por un monólogo de uno de los personajes mientras que al otro lado del escenario, los personajes dialogan, constituyendo secuencias simultáneas. Este procedimiento no anula la narratividad esencial del discurso de Ella (primera narradora), sino que la transfiere a un ámbito de temporalidad incierta, pasada y presente a la vez.

En el texto se atribuye gran importancia a estos monólogos que sirven para narrar el pasado y rellenar los vacíos o partes de la historia que son elípticas (y que dan sentido al drama), y aquellos que corresponden a las divagaciones filosóficas o a la fuga de pensamientos. Teniendo en cuenta esto, distinguimos dos tipos de monólogos en la obra: los que se presentan en primera persona y corren a cargo de los personajes (Sa, Waw, Cha, Ella y Nun) y los que se dan en tercera persona (la narradora/Ella). En los que se emplea la primera persona, se nos muestra a unos personajes que forman parte del conflicto, en cambio la voz en tercera persona de la narradora tan presente a lo largo de toda la obra, roba la esencia del “personaje teatral”, lo manipula, lo crea y lo asesina, lo maneja sumisamente en su relato. Este doble procedimiento garantiza una

visión caleidoscópica de lo vivido y logra cohesión y coherencia haciendo coincidir la estructura externa y la interna. De ahí el uso del estilo indirecto, el cese inmediato de la narración para intervenir en el diálogo, el uso de la primera persona o el de tercera persona en pasado como podemos comprobar en el enunciado de Ella: “en el mismo instante en que sus ojos se cruzaron,/un rayo cegador, fulgurante la atravesó, la agitó en lo más profundo de sí misma/ Al mismo instante en que ella lo vio en marzo del 98,/en el patio del hospital” (13). Este ejemplo nos sirve para demostrar la intromisión implícita de la primera autora Nejia Zemni, tanto en tercera como en primera persona, a modo de testimonio real con los fines precisos que numeramos a continuación:

1. En primer lugar responde a la necesidad de simplificar el tiempo de la historia y adecuarlo al tiempo del discurso, pese a que el primero siempre es más amplio que el segundo. Se produce la condensación del tiempo latente (no escenificado).

2. Cuando la narradora interviene en tercera persona y/o en la acción entre ella y los personajes, se consigue una cohesión entre el rol de la narradora y la historia que narra.

3. La narración también es empleada para profundizar “técnicamente” en el estado psicológico o el estado emocional-psíquico de los personajes en general y de Nun en especial, a modo de reiteración con la retórica del cuerpo (espacio lúdico) como estética que se da en simultaneidad con el discurso narrativo. O sea, Ella narra lo que el actor-personaje reproduce en escena.

La técnica del entrelazado (diálogos/monólogos) se presenta en coherencia con la linealidad discontinua del tiempo de la historia conseguida mediante las interrupciones o reiterados cambios de la iluminación (oscuridad/luz/color), subida y bajada de los dos telones (rojo y gris) que funcionan como marcadores o simulacros del espacio donde es desarrollada la acción. Estos lenguajes en conjunto marcan el ritmo global de la obra-espectáculo⁷⁹, que se basa fundamentalmente en el tempo interior de cada actor-personaje. El espacio lúdico del actor marca las fluctuaciones en el ritmo global: mediante el gesto, el tono de voz y la proxémica-kinésica, se crea un tempo individual

⁷⁹ Reiteramos que al realizar la lectura analítica de esta obra, hay que tener en cuenta las leyes que rigen el espectáculo, puesto que se trata, como adelantamos más arriba (véase cap. 2, apartado 2.2.), de una transcripción fiel del texto de la representación en el cual como diría Pavis: “el ritmo no concierne únicamente a la voz, la música y la gestión del tiempo, sino también al conjunto de la puesta en escena” (A2000:164). Según palabras de este semiólogo (L1983: 214), la fábula épica interviene “indicando las causas de las contradicciones” o la “imposibilidad de acciones opuestas” sin ocultar “las incoherencias de la historia narrada” y el illogicismo del encadenamiento de los acontecimientos o situaciones.

que se presenta en contraste o en coherencia con el de los demás actores, de ahí que en la obra hallamos una alternancia de secuencias rápidas –en las que predomina el movimiento y un *crescendo* en el ritmo, seguida de una ruptura o cese (de voz, de luces, de ruidos, de movimiento)–, y secuencias lentas donde el ritmo es más descansado. En suma, como acabamos de decir, los cambios marcados por la subida y bajada de los dos telones, la posición de los personajes-actores en el espacio escénico, la distribución de las sillas, la posición de la mesa, la división de planos en asimetrías, distribución de los silencios (pausas) y las entradas y salidas de los actores personajes prescritas en las acotaciones, nos indican que nos hallamos ante frases sintácticas confeccionadas de manera similar unas a otras, aunque la estructura global nos da como resultado una construcción irregular desde el inicio hasta una resolución final que en definitiva, no corresponde a ningún desenlace ya que se opta por un final abierto.

En *Junun* es indivisible lo racional y lo irracional, lo que ocurre a la vista del público y lo narrado, lo real en la ficción y lo que cabe sólo en la mente de Nun. Discursos que se entrelazan constituyendo así un tejido complejo y heterogéneo que responde más bien a una fusión de procedimientos escénicos y no dramáticos. La sucesión lineal de los acontecimientos viene marcada por rupturas a modo de salidas y entradas repentinas de los personajes, silencios, apagones continuos que fragmentan la historia haciendo de la fábula un *continuum* discontinuo. Los cortes visuales y verbales son producidos por la intromisión repentina de algún actor que como si nada, se desplaza en escena, recoge el micrófono del suelo y empieza a hablar con el público, con otro de los personajes, o los unos con los otros. Es en el espectáculo donde se capta lo caótico y absurdo de unos seres que navegan en la ilógica. Posiblemente sea esta la manera en que Baccar-Jaïbi conciben la distancia objetiva con el mundo que intentan reflejar. Los silencios, o las interrupciones en el enunciado, constituyen una manera de distanciarse del público, pero al mismo tiempo funcionan de signos con que se le interpela y se le invita a la reflexión. También se puede entender que las rupturas son las internas del personaje y su relación con el mundo real, meros síntomas de una patología mental.

Los recursos escénicos tienen que ver con el uso provechoso de la alternancia de lo que en narratología se denomina *telling* y *showing*. La figura del narrador es el tercer

ojo que funciona como punto en el que convergen todos los demás relatos ya que, como explicamos más arriba, cada uno de los personajes reconstruye parte de la historia de Nun. El contacto con el público se mantiene mediante el uso de los micrófonos, elemento utilizado como puente entre este último y los demás elementos (personajes, espacio y tiempo). La tensión aparece “disipada” (véase Pavis, L1983: 500), es decir, no se da una acumulación *in crescendo* y “natural” de la misma. En las secuencias narradas (los personajes interpelan directamente al público en el proscenio como indican las acotaciones) se marca un ritmo pausado, evocador y lento. Estas secuencias mantienen una relación de contraste con otras visuales y dinámicas en las que predomina lo gestual y los desplazamientos de los actores-personajes.

En suma, y teniendo en cuenta estas características, podemos afirmar que la opción dramática efectuada por Baccar-Jaïbi se mantiene fiel a los postulados brechtianos de discontinuidad fragmentaria mediante el uso de las luces, el lenguaje, la gestual, el movimiento, la dicción (pausas, silencios, interrupción de una frase, la rapidez, la lentitud, etc.), que atenúan una ideología y diversifican la estructura global del espectáculo. Una opción que intenta encontrar equilibrio entre la tendencia estética que conocemos de Jaïbi y el estilo de narración de Néjía Zemni, que Baccar tuvo en cuenta en el momento de escribir los diálogos: respeta el primer texto T(A)⁸⁰, y al mismo tiempo lo provee de un lenguaje propicio para la escena acorde con la tendencia ideológica y estética de la compañía “Familia”. De modo que Baccar se sitúa como intermediaria entre un discurso y otro. Es precisamente esto lo que nos llamó la atención al elegir esta obra del repertorio de Baccar, debido a que sigue, como explicamos en la introducción general, un proceso de elaboración distinto al llevado a cabo en *Princesses*.

2.3. Estructuración de las secuencias o unidades narratológicas

La obra se divide en veintiún apartados diferenciados con números romanos, con sus respectivos títulos, y que nosotros agruparemos en cuatro grandes secuencias. Al proceder así, lo hacemos tomando en consideración los puntos de giro y la progresión

⁸⁰ T(A) lo empleamos al referirnos al primer texto, o sea, el relato en cuanto un producto que mantiene semejanzas a nivel de contenido pero que es distinto del T (B) o Texto de la Representación. También hemos de aclarar que al emplear el término “producto” no lo hacemos para indicar que es un acabado absoluto, sino más bien para designar aquello que aún está en proceso.

desde el inicio de la obra hasta el epílogo. Tal como lo hicimos en el análisis del texto de *Princesses*, nos manejamos con las abreviaturas siguientes:

(S) Gran secuencia que puede ser una escena o conjunto de escenas que delimitamos teniendo en cuenta su unidad, y que no responde a la delimitación común de acto y escena.

(s) Subsecuencias donde se genera la acción que hace progresar la historia o es portadora de información que da sentido al drama (en *Junun* la división en apartados que hace la autora llevan un título parcial y corresponden a nuestra división en subsecuencias). Las dividimos en tres tipos, *independientes*, *dependientes* y *mixtas*.

Las *independientes* son largos monólogos que actúan de modo aislado y que no comportan ni generan la acción, simplemente son explicativas, informativas o expositivas como por ejemplo: s5, s10, s14, s16, s19. Generalmente se presentan en la obra a modo de testimonios del pasado, y los personajes en ellas hacen uso de los micrófonos o simplemente se dirigen directamente a la sala.

Las *dependientes* son las que mantienen el hilo conductor de la historia presente y vehiculan la cadena de situaciones generadoras de la acción que llevan al desenlace. El final de la obra no conduce a ninguna resolución ya que el paciente no supera su enfermedad, por lo tanto podemos decir que se trata de un continuo de pequeñas acciones circulares regidas por las mejoras y recaídas del paciente a modo de constantes que reflejan la rutina cotidiana.

Y por último, están aquellas que denominamos *mixtas* y que hallamos en abundancia en el texto. Estas se caracterizan por su funcionalidad informativa al hacer uso de la narración en tercera persona al tiempo que conducen la acción en presente.

2.3.1. División autorial del texto dramático y delimitación de situaciones mediante el análisis

SECUENCIA I

Se presenta a los actores en escena con decorado y vestuario, así como las características formales y psíquicas que se desprenden de dichas “presencias” a medida que se preparan para encarnar sus respectivos personajes.

La presentación de ambos y de las coordenadas espacio temporales las hallamos inscrita en los enunciados. La relación de espacio-tiempo presenta una complejidad

resuelta en dos planos: el plano narratológico (condensación del tiempo de la historia con el uso de las formas pretéritas) y la visualización (presentización del evento que en esta secuencia transcurre como el presente inmediato de la acción). La posición de ambos personajes separa el espacio de la narración del de la evocación y aislamiento, dividiendo el espacio escénico en dos: el de la confrontación, que se sitúa en la parte anterior del escenario o proscenio; y el centro, lugar de “dominio de la enunciación por la vectorización de la palabra, de la mirada y la colocación de los actores” (Pavis, A2000: 38). Deducimos que es una manera del director de escena y dramaturga de acercar espacial y temporalmente al espectador sugiriendo un tono intimista y político donde, y parafraseando a Pavis, “la confrontación y la frontalidad son el centro de la interpretación teatral y del debate político” (A2000: 37).

Subsecuencia 1 “I. Prólogo”

“*Subida del telón rojo, ocho actores se preparan para encarnar su personaje. Van y vienen por el escenario*” (acot.: 11). Esta secuencia pertenece a un tiempo fuera de la acción y la historia, sin ninguna relevancia a nivel dramático. Los actores se preparan para “vestir” a sus personajes de manera que la relación entre actor y personaje deviene en su uso un procedimiento épico y de ruptura del efecto de ilusión. El grupo de actores situados en línea recta desaparece de escena quedando únicamente Ella y Nun.

Subsecuencia 2 “II. El primer encuentro”

Dos actores inmóviles frente a dos micrófonos situados en el proscenio. Es un cuadro estático dominado por las voces o el eco de las mismas, que llenan el espacio: “*la voz grave y disléxica de NUN*” (acot.: 12). Ambos representan espacios dominados por la dicotomía lógica/ilógica que predomina en la obra.

Los micrófonos son utilizados con una intención dramática y escénica: guardar distancia entre ambos personajes y realzar la actitud fría y calculada de esta mujer, la cual se halla fuera y dentro del acontecimiento que rige la acción. Esta, interviene interrogando o revelando información acerca de su interlocutor, al cual según los enunciados, se le había diagnosticado una enfermedad mental y un problema ligado a su aversión hacia las mujeres: “deseo atrapar una mujer, cortarle la cabeza, los brazos y las piernas, luego estrangularla, sacarle las tripas, descuartizarla y quemarla, guardar

su ceniza bajo las baldosas de la cocina... y terminar” (12). Para Nun, las mujeres “son la causa de todos los desastres” (13). Así empieza su relato, con ideas que le inculcó su padre cuando este era niño, que nos revelan su vínculo con el padre y la relación de este último con la madre y los demás miembros de su familia.



Foto 2. El actor tunecino, Mohamed Ali Ben Jomaa, interpretando el personaje de Nun

En esta subsecuencia introducida por el discurso de la psicoterapeuta, nos hallamos ante una relación ya preestablecida en tiempo pasado. Ella se dirige a Nun a través del micrófono para preguntarle por su estado: “¿Cómo te encuentras esta mañana?” (12). Es una frase que evidencia continuidad de un ayer que no vemos y con la que Ella interpela la atención de Nun. Se trata de una manera de incitarlo a hablar al tiempo que sitúa al lector en la acción inmediata generada en un tiempo anterior y que iremos conociendo conforme transcurre la obra. Ante esta pregunta Nun contesta con un “enunciado conductal”⁸¹: “¡Ganas de matar!” (12). Como iremos viendo a lo largo de la estructuración de la obra, las respuestas de Nun no dan siem-pre la información

⁸¹ Término que Bobes adopta de Voloshinov (1976: 121). En este caso la respuesta de Nun implica la formulación del deseo consistente en la acción de matar que él describe en varias frases en las que al sustantivo deseo se une la acción sin sujeto: “Deseo de matar [...] Deseo de atrapar una mujer, cortarle la cabeza, los brazos, las piernas, luego estrangularla, destriparla, despedazarla y quemarla, guardar sus cenizas debajo de las baldosas de la cocina... y terminar” [12]. Para decir esto, nos basamos en los argumentos de Bobes sobre la mecánica del diálogo y los modos de conexión de los enunciados. Al respecto la autora explica que “la pregunta es el medio por el que un hablante intenta aumentar su información sobre un tema; la pregunta tiene dos aspectos: uno imperativo (petición de información) y otro epistémico, subordinado al anterior (el contenido de la información y el deseo de conocer) [...] El diálogo dramático está lleno de preguntas latentes, de enunciados que implican deseos de saber y que no se plantean como preguntas directas, al menos directamente sobre el tema real sobre el que se desea saber [...], y con frecuencia las contestaciones se dirigen a la pregunta no formulada [...] Una pregunta puede buscar una negativa o una afirmación de contenidos epistémicos, como es normal, pero puede también provocar una conducta, en cuyo caso la respuesta no es un enunciado, puede ser una acción” (véase Bobes, L1991: 133-134).

requerida sobre su estado, sus deseos o lo que está haciendo. No obstante, la respuesta es pertinente para la terapeuta, ya que su intención no consiste en preguntar por el estado inmediato y físico sino por el estado interno del paciente. Por otro lado, la respuesta de Nun desvela que “el diálogo está orientado”⁸² previamente. O sea, la pregunta de la terapeuta responde a la necesidad de comprender el presente, las características y la visión del mundo del protagonista, quien nada más tomar la palabra, nos anuncia el eje del conflicto que rige el drama. Como podemos comprobar a lo largo de la subsecuencia, dicho conflicto es interno y tal como se desprende del mismo, consiste en la ruptura entre el Yo y el Otro que conviven en un mismo cuerpo, como se puede ver en el ejemplo a continuación:

NUN.— Pourquoi ce corps qui me torture? [...] Je me déteste et je déteste les femmes! [...] Parce qu’elles sont la cause de tous les désastres! Mon père me l’a toujours dit (12).

La trasgresión se produce desde esta primera réplica del personaje al traicionar lo íntimo de la virilidad masculina. Este antepone lo femenino a la masculinidad que en el texto es expresada a través del poder abusivo del padre, las normas de la Institución o del cuerpo médico. El trauma de Nun con las mujeres desvela la lucha en contra de su esencia femenina, al tiempo que presenta cierta repulsa hacia “los bigotes del enfermero” en la subsecuencia 4. Esto genera cierta ambigüedad respecto a la identidad sexual de Nun, lo cual nos conduce hacia una postulación de una identidad borrada del personaje. La aceptación de su cuerpo implica el reconocer que ha sido objeto de abusos al igual que los personajes femeninos de su madre y sus hermanas. Su relación con las mujeres es construida sobre dos polos opuestos: la pulsión y el deseo de refugiarse constantemente en la placenta de la que lamenta haber salido, deseo que se materializa en las emociones que siente por Ella más adelante (Secuencia III), y el rechazo o repulsión hasta convertir todo lazo entre hombre y mujer en una especie de agresión.

Subsecuencia 3 “III. Segundo encuentro”

⁸² Para decir esto, nos basamos en la premisa de Bobes, la cual explica que “el problema dramático no está creado por el diálogo, sino que es anterior al levantamiento del telón” (L1991: 158).

Nun está sentado con la mirada ausente, ella se dirige a él, le coloca el micrófono y de nuevo formula la misma pregunta que en la subsecuencia anterior: “¿Hoy te encuentras mejor?”.

Nun se queja de que los medicamentos no le hacen ningún efecto, se retuerce de dolor, habla de la voz que está en su mente, quiere encontrar una solución a su mal, levanta el jersey exhibiendo las cicatrices y arañazos en todo su cuerpo al tiempo que habla del servicio militar. Se nos da una nueva información: al paciente se le ha diagnosticado la sífilis y tiene que ser trasladado a su casa. Este nuevo acontecimiento es el punto de arranque o embrague para las siguientes secuencias, y un pretexto para conocer a su familia, las circunstancias vitales y psicológicas de ésta y las posibles causas de su patología.

Esta subsecuencia es continuidad de la anterior. Como podemos constatar en la transición de la s/2 a la 3 –“*NUN se sienta*” (final s/2. acot.: 14)– en la acotación inicial de la s/3, se indica que es la continuidad de la acción precedente –“*NUN se sienta, roto, perdido*” (acot.: 15)–, no obstante se produce un apagón y en el paratexto se marca la secuencia siguiente con su título correspondiente de “Segundo encuentro”. En este caso, el texto de las luces no revela el trascurso temporal. Generalmente en la obra, los continuos apagones inmediatos o progresivos (indicados en las acotaciones), son significantes vacíos de contenido que no marcan el final de una secuencia y a veces ni siquiera el final de una acción. Concluimos de ahí, que el texto de las luces en sí, no siempre corresponde a una función determinada o marca el espacio físico. En cuanto a las bajadas de telón –“*El telón rojo baja detrás de él*” (acot.: 14)–, al final de las s/2 y 3, estas bajadas no marcan el cambio, sino simplemente una ruptura temporal, ambas constituyen una secuencia o “unidad motivacional” separada del resto porque se desarrolla en un mismo espacio y tiempo: en el despacho de la psicoterapeuta.

Al final de esta subsecuencia, “*Ella se quita la bata / Negro progresivo*” (acot.: 19), se produce un traslado en el espacio dramático. Esta vez, el cambio es marcado por la subida del telón rojo y luces progresivas. Ambas indicaciones introducen al lector en otra atmósfera más intimista, en la laberíntica relación de la familia, en su espacio personal y cotidiano. Baccar pone al tanto al lector del cambio de espacio que se produce, elemento que va a ser reforzado por el gesto de ella al quitarse la bata.

Subsecuencia 4 “IV. La familia de Nun”

Se produce la subida del telón rojo y el traslado espacial hacia la casa de Nun. Dicho espacio es puesto en evidencia por el telón gris de fondo y una mesa alrededor de la cual se halla Nun y la familia, esperan a la psicoterapeuta y al enfermero que viene a inyectarle el tratamiento contra la sífilis. La familia está paralizada frente a la sala: Sa, Waw, Kaf, Jym, y la madre con un cigarrillo en la boca (foto 4). Están en la cocina y es de noche, como anuncia la narradora: “la familia terminaba de cenar. Nun estaba apoyado en la mesa de la cocina” (20). Sa arrastra la mesa al exterior y Nun queda con la cabeza suspendida en el aire (foto 3).

Ella, con la bata en la mano –cada vez que viene de visita a la casa lleva la bata sobre el antebrazo, es una manera de anunciar que nos encontramos fuera del asilo hospitalario, lejos del orden y la rigidez de las normas–, presenta el estado de Nun al tiempo que habla de sí misma en tercera persona. Deja el micrófono y se acerca a su paciente para preguntarle por su estado. La madre contesta en su lugar, se queja de que hace tres días que su hijo no habla, ni come (21). Esto nos indica el transcurrir en el tiempo de la historia. Han pasado tres días desde que Nun estuviera en la consulta (s/2 y s/3).

En oposición a la imagen estática en la que permanece la familia, Ella se dirige hacia el otro extremo del escenario, y se coloca detrás del micrófono, y de nuevo protegida por la distancia, guarda la rigidez que le reserva su carácter. Esta combinación de movilidad e inmovilidad es frecuente en los espectáculos de Jaïbi, el cual compone paradigmas en una relación de contrastes y en una misma escena, como por ejemplo pasar bruscamente de la palabra al silencio y de nuevo a un fluido verbal.



Foto 3. La mesa que estaba colocada en la parte derecha es retirada por Sa.
De izquierda a derecha: Nun apoyado en el vacío, Waw, Jym, la madre y Kaf.

Subrayamos dos referencias temporales en el enunciado de los personajes: “hoy” y “habitualmente”, lo que nos da a entender que ha transcurrido un tiempo desde la s/3 y que la familia está acostumbrada a las visitas de la terapeuta y el enfermero. Todo lo demás, el cómo los ha conocido, el primer contacto con ellos, etc, es elíptico. El personaje Ella emplea el estilo indirecto, técnica que sirve para distinguir y delimitar la inversión de roles entre Ella narradora –*alter ego* de Zemni– y Ella psicoterapeuta. En cambio, los demás personajes intercalan la primera y la tercera persona como si todos hablasen por boca de Nun, una despersonalización física y real que refleja la patología del protagonista. Primero lo hace la madre: una mujer atípica, estafalaria en su modo de ser, de vestir, de moverse, de fumar, etc. Se trata de un personaje peculiar que destaca por su caracterización de madre mártir y madre pervertida. En una oposición binaria de víctima y verdugo, santa y prostituta, reposan las características de los personajes en la obra con el fin de evitar el encasillamiento de los mismos en el molde o estereotipo.

La narradora describe la rutina de la enfermedad y el tratamiento de la sífilis, y paso seguido deja el micrófono para intervenir en la acción presentizada. Pregunta a unos y a otros por el estado del paciente mientras cada uno va tomando la palabra en lugar de Nun. Ella pregunta si ha ido hoy a la playa, lugar al que acude con frecuencia, al tiempo que Waw informa de que “el agua está cortada” (22). El elemento “agua” aparece como constante en el discurso y en la acción del personaje principal. La

capacidad signica de “agua” es de uso convencional en tanto término que metafóricamente designa la cultura y la tradición religiosa. El huir a la playa o el refugiarse en la mezquita para lavarse, adquiere el mismo valor que el bautismo. De este modo, el personaje interpela la pureza del alma para combatir el mal interno y la ausencia de la Fe de aquellos que lo rodean. Una búsqueda que empezó años atrás, según su madre (Cha), cuando Nun tenía cinco años y se ahogó en la playa (25). Dicho acto expresa la búsqueda de la Verdad a través de la introspección. Él es consciente de que es portador de esta verdad pero para que ésta sea manifestada, hace referencia a la playa, a la mezquita y al paraíso, lugares que para el protagonista suponen una aproximación a Dios y camino de la salvación del infierno. Tal como podemos comprobar en el enunciado siguiente, Nun relaciona “la playa” y “la mezquita” con “el paraíso”, lugar que funciona en oposición a “el infierno”.

LA MADRE: ¡No vayas a la playa!

NUN: Voy a la playa. Voy a la mezquita. Voy al paraíso. Y vosotros, es en el infierno donde vais a acabar (24).

La pregunta de Nun sobre si Ella reza (23), va relacionada con la inocencia primaria del personaje, el cual ve en el rezo el acto puro y la sublimación del alma. Estos son valores que no los halla en su madre, ya que según él, va a ir “al infierno” porque blasfema al pretender que Dios no lo ama: “si te amara, te hubiera curado hace mucho tiempo” (23). Precisamente esto guarda relación con la afirmación de que “el agua está cortada” (22) proferida por Waw, así como con “el cubo de metal vacío” que trae Sa y coloca en lugar de un cenicero (24). La función del cubo es realzar la visión filosófica de la negación del alma tras la muerte. Los cuerpos se convierten en ceniza y el alma no tiene trascendencia ninguna. Esto demuestra que los personajes se han despojado de toda su inocencia, excepto Nun, que debido a su alienación mental logra resistir. Como mencionamos arriba, se trata de un personaje consciente, ya que el acto de huir hacia lugares aislados es una manera de acogerse a la existencia de Dios como camino de la salvación, característica que repercute en su comportamiento con la familia. De esto deriva lo que podemos llamar la dimensión profética de Nun, portador de la palabra “divina” en una sociedad corrompida y falta de moral ante la cual el personaje reacciona, por ejemplo cuando llama la atención de Waw porque lleva un

escote o al meter la mano entre el cuerpo de Jym y el de ésta: “Y tú, cúbrete. Si no Dios te castigará [...] Y tú, no te arrimes tanto a ella. Si no, te corto... la lengua” (24).

Nun asocia Dios (padre simbólico que se materializa en la figura del imam de la mezquita) con la figura de su padre (el padre real de Nun), siendo éste la otra forma de autoridad donde subyace el discurso dogmático y que definimos bajo el paradigma oposicional Verdad/verdad. Este, al acogerse a la palabra sagrada, intenta recuperar la palabra del padre muerto dos años antes, lo que realza su inocencia de niño que va creciendo a lo largo de la obra y que la madre niega, ya que lo ve “como a un niño todavía” (24). A Nun se le educa bajo una doctrina férrea inculcada por el padre real en tanto que portador de la palabra sacralizada. En cambio dicha palabra es contaminada por la contradicción a la que estaba sujeto este personaje del padre y que hereda la familia, tal como se refleja en el espacio vital y moral de cada uno de los miembros. Esta disonancia nos revela que detrás del mensaje se plantea una doble verdad: la del padre simbólico y la del padre real, el cual es portador a su vez de la moral religiosa y profana por la doble conducta que mantenía: “Mi padre rezaba y se emborrachaba. Educaba y mentía. Moralizaba y juraba. Golpeaba y lloraba. Sermoneaba y se tiraba pedos” (35).

La autoridad paterna representa la perversión de todos los esquemas morales, de ahí que Nun se acoge como una necesidad a otra forma de autoridad, la de Dios, buscando en la mezquita y en los lugares abiertos protegerse de esa otra palabra, de la voz que le acompaña como un espíritu maligno y que él identifica como la voz de su padre. Autoridad y poder representan paradigmas que se cuestionan mediante la metáfora del cuerpo. De ahí que nos hallamos ante una virilidad confusa y ambigua en los personajes masculinos: el enfermero “lleva bigotes” y según Nun, intenta seducirlo (23), y Jym vive a expensas de las mujeres de la casa. Es decir, mediante la negación de la virilidad tanto del enfermero como de la de Jym, así como el rechazo de Nun a aceptar su masculinidad, porque vive en un cuerpo que lo “tortura”, se está cuestionando la autoridad paterna o el dogma por el que aboga el personaje, que se halla así suspendido entre “el paraíso” y “el infierno”, entre la cordura y la locura. Se trata de una esquizofrenia de orden metafísico que condiciona a Nun a concebir la verdad del padre como la de Dios, en tanto que lo uno sustituye a lo otro, pero que en definitiva, supone la negación de toda forma de autoridad. La denegación es puesta de

relieve en el comportamiento, actitud y características ambiguas de los personajes masculinos que como explicamos arriba, representan la decadencia de la ley del Padre y la tradición. Son esquemas sociales que reflejan que el poder masculino se sustituye por el femenino: la casa la mantiene Sa, que ejerce de prostituta, y la madre vende a sus hijas a cambio de comprar por fiado al tendero. Los roles se inter-cambian, el padre es sustituido por la madre que ejerce de cabeza de familia, y Sa posee la responsabilidad de traer el sustento a casa. Son lo que podemos denominar un falso poder, ya que les corresponde el papel activo pero exento de autoridad –aspecto que se refuerza con la aparición del hijo mayor en la subsecuencia 7–.

2.3.2. Cuadro (1) de componentes de la Secuencia I

En esta secuencia I, que a su vez se divide en cuatro subsecuencias intervienen los componentes que se representan a continuación en el cuadro. Estos componentes los hemos tomado de las indicaciones que efectúan las acotaciones.

| TIPO/E.PARAL. | S/I | | | | Total | |
|---------------|--------------|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|
| | 0/1 | 2 | 3 | 4 | | |
| | Enton./tono | 0 | X(3) | X(2) | X(3) | 8 |
| | Gestual/Kin. | X(1) | X(2) | X(2) | X(19) | 24 |
| | Mov/prox. | X(2) | X(3) | X(5) | X(22) | 32 |
| C. | Descripc. | X(1) | X(2) | 0(2) | X(3) | 8 |
| de la | Entradas | 0 | X(1) | 0 | X(10) | 11 |
| A. | Salidas | X(6) | X(1) | X(1) | X(11) | 19 |
| | Pausas | X(2) | X(2) | X(8) | X(3) | 15 |
| C. | Útiles | X(2) | X(3) | X(2) | X(12) | 19 |
| de la | Luz | 0 | 0 | X(1) | X(1) | 2 |
| R. | Ruidos | X(1) | 0 | 0 | X(2) | 3 |
| | Música | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Total | | 15 | 17 | 23 | 86 | 141 |

Como podemos apreciar en el cuadro 1, las indicaciones se concentran sobre los signos proxémicos y kinésicos. El movimiento, los gestos y el tono en la s/1 y s/2, es lento, interrumpido, lo que demuestra que se trata de dos cuadros estáticos donde abunda la narración discursiva. La lentitud de los discursos y la reiteración de los silencios, marca el tempo pausado del inicio de la Secuencia. La sintaxis global de las s/2 y s/3 es la siguiente: cada dos réplicas, sea pregunta-respuesta o pregunta-pregunta, Nun interviene con monosílabos y monólogos breves, contrariamente a Ella, cuyo discurso abarca casi toda la Secuencia I (s2 y s3). Lo paralingüístico de ambos actores presenta un contraste pese a no haber cambio ni de posición ni del ritmo (este se mantiene monótono). La dicción da cuenta de que la presencia del actor constituye un

“sistema de base” sobre el cual se van a sumar *a posteriori* otros sistemas significantes. En la s/3 se produce una acumulación de tensión, con salidas y entradas constantes, uso de accesorios, cambios en el tono, etc. Los textos ruido y luz son escasos, al igual que las descripciones, ya que la información acerca del espacio, tiempo y personajes, se deduce de los enunciados.

SECUENCIA II

Esta Secuencia es introducida por una subsecuencia *independiente* que la autora titula “El desafío”. En un largo monólogo Ella narra en pasado los días que siguen a la llegada de Kha, la vuelta al hospital de Nun después de haberse curado de la sífilis, y la destrucción de una utopía en la que la psicoterapeuta creía. El hilo argumentativo es progresivo, la revelación de las causas de su enfermedad guarda relación con el trauma de una familia dominada por la violencia, que refleja la realidad social de varias generaciones de tunecinos bajo un régimen opresivo. Se nos presenta la misma temática aparecida en *Princesses*: la madre, que en la obra representa la Nación, es condenada a sufrir vejaciones y torturas físicas y morales. Las disimilitudes entre una y otra obra, es que en *Junun* la Nación pierde su dignidad delante del hijo, el cual y a su vez, sufre por la ausencia de esta. Metafóricamente la madre violada es la propia tierra o la patria, que en este caso se encuentra corrompida, ya que siendo una víctima más de la ley del padre se muestra consentidora con el discurso que la relega, por lo tanto cómplice.

Subsecuencia 5 “V. El desafío”

Después de la cura de la sífilis, a Nun se le ha vuelto a internar en estado de crisis. Ella está delante del micrófono pegada al telón rojo, y al otro lado está Nun, que reproduce con gestos⁸³ y dibuja con la cabeza y el cuerpo su sufrimiento: “*NUN, al otro lado de la escena [...] Se contorsiona, se agita preso de las alucinaciones. Muecas, gestos confusos, mirada perturbada*” (acot.: 30).

⁸³ De nuevo el uso de la técnica del doble discurso que se superpone: Ella narra y él reproduce con gestos sus pensamientos. Pensamos que es para producir el efecto de dispersión en la mirada del espectador o por el contrario, reforzar la focalización o la fijación de éste sobre los detalles explícitos del lenguaje, intensificando el campo magnético del discurso de Nun, que intenta salir del silencio mientras Ella, a modo de iconización sonora, emerge en la fisicidad del sufrimiento de su paciente. El doble discurso también corre a cargo de las acciones y enunciados que se repiten. Es decir, que a lo largo del texto y como explicamos con anterioridad, la reiteración se da en los dos niveles del discurso teatral: en el discurso paralingüístico y proxémico-kinésico, con la intención de subrayar la espiral de la rutina y la obsesión. Ambos elementos sirven para reproducir el universo interno del personaje y de la esquizofrenia.

Como el título de la subsecuencia indica, tratar a Nun es un desafío porque conlleva enfrentarse a la institución que en la obra se presenta en paralelo a otro sistema igual de corrompido: la casa. No sabemos cuánto tiempo ha transcurrido desde la última subsecuencia; prevalecen los verbos perfectivos sin referencia de temporalidad exacta excepto para determinar los quince años antes en que Ella aún creía en la justicia humana. Nos adentramos en aspectos de la vida de la terapeuta, sus sueños, sus creencias, su desilusión del sistema posterior a la Independencia del país. De esta manera, se invierten los roles y Nun se convierte en su salvador y un símbolo de la utopía perdida. Esto justifica que Ella se acoja a Nun como a quien vehicula una verdad –que bajo nuestro punto de vista, corrobora como mencionamos arriba, la dimensión profética del protagonista–.

Toda la escena transcurre con el telón rojo caído, lo cual conlleva la significación de encierro y metáfora del cuerpo al que se le prohíbe toda manifestación física y emocional, tal como se comprueba en la ausencia de movilidad de Ella y en la manera como se debate Nun contra su cuerpo. Los gestos que este reproduce, no son un acto de manifestación sino de prohibición, lo retenido que culmina en crisis interna. Hallamos analogías entre esta subsecuencia y la 1: son escenas donde no hay ningún tipo de acción, más bien informan al lector de una parte de la historia oculta mediante la narración directa. Podemos decir que se trata de reiteraciones en la estructura dramática con la intención, como explicamos arriba, de mostrar una rutina circular mediante la estructura formal de la obra.

Subsecuencia 6 “VI. Las palabras”

En la subsecuencia 6 bajo el título “Las palabras”, Ella entabla un diálogo con el personaje: “*Él está agitado, convulsivo, preso de las alucinaciones*” (acot.: 32). Como podemos observar y al igual que en las s/2 y 3, aquí también hay una correlación entre el discurso y la acción de la subsecuencia anterior y esta.

La terapeuta (cuerpo femenino autorizado/desautorizado) invita a Nun (varón desautorizado) a pronunciarse. Ella vuelve a formular la misma pregunta del inicio: “¿Cómo te encuentras hoy?”, a la que Nun responde: “He venido por decisión propia al hospital” (32). La decisión de Nun de volver al centro médico justifica el estado evolutivo del personaje, el cual y en un amplio monólogo (36-37-38) manifiesta la voluntad de reconocerse. Al pronunciarse este, se produce una correlación entre ambos

discursos, el de Ella y el de Nun. Los deseos de uno reflejan las frustraciones del otro, de manera que se produce una inversión de poderes a lo largo de esta conversación. La réplica de Nun “quiero hablar, desahogarme para salvar mi piel. Pero no lo consigo” (33), refuerza las desilusiones escondidas de la psicoterapeuta, quien de manera progresiva se convierte en dominada. Ante el nerviosismo de Nun por obtener una respuesta a sus preguntas, esta acaba diciendo: “lo que yo piense no es importante”. Entonces él contesta: “en ese caso yo soy un hombre” (36).

Esto muestra que hay una evolución que se produce en paralelo: si Nun va hacia su pasado para hallar las huellas de su masculinidad –negada por el padre–, la psicoterapeuta lo hace a la inversa, se plantea el futuro para entender los años de su vida que fueron pasando y la soledad en la que se encuentra. Por lo tanto, podemos hablar de una toma de conciencia por parte de ambos, y de un espacio común: Ella, al tomar distancia con la institución (el mundo de la lógica y las normas) se adentra en el proceso vital de su paciente (la locura como camino hacia la verdad). En cambio él experimenta una toma de conciencia que conlleva la aceptación de su virilidad femenina como estado de poder confiscado, tal como se refleja en el enunciado siguiente: “el hombre no tiene miedo / Yo sí / El hombre no llora / Yo sí / El hombre no huye /Yo sí” (35). Nun empieza a ser consciente de que el verdadero poder subyace en la palabra e insiste en que quiere hablar, liberar su cuerpo y reconocer su identidad como hombre: “puesto que yo era más fuerte que él, si no por qué me hubiera encerrado en un correccional, una autoridad más fuerte que la suya, evidentemente para que me rompa y me adiestre” (36). No obstante, esta aceptación se halla en función del estado mental en que se encuentra por momentos y que a nuestro modo de ver, atiende a un mensaje contestatario del individuo frente al sistema que anula la voluntad.

Esta lucidez pasajera implica la no evolución real del individuo/personaje, ya que el Sujeto (Nun) no logra realizar su Objeto de deseo que es la cura definitiva. Un momento después vuelve a su estado de hibernación mental: “ayer quise largarme / llegado a la puerta / he vuelto” (32). Inicia la frase con un verbo de voluntad y de movimiento, un querer ir hacia alguna parte que se ve truncado por la acción de volver. Irse/volver son acciones contradictorias que expresan que su deseo se ve condicionado por el temor de no ser aceptado en el hospital si se escapa de nuevo, al

tiempo que rechaza convertirse en un zombi como Abd'allah (33). Esto nos revela ,como mencionamos arriba, que se trata de un personaje consciente, y así se recalca al inicio y al final de la subsecuencia: “sólo quiero hablar./ Curarme. / Vivir” (38).

Subsecuencia 7 “VII. El retorno del hijo pródigo”

En esta subsecuencia la familia está de nuevo reunida. Cada uno de los personajes intenta proteger su espacio vital del otro y contra el otro. Como podemos comprobar en esta acotación: “*WAW entra con una silla plegable. Avanza, la abre y se sienta. JYM se une a ella. Coloca su silla al lado y se sienta. La abraza. Ella lo empuja y se aparta de él. Entra SA con una tercera silla. Los observa y se sienta lejos de ellos*” (acot.: 39).

Este juego absurdo de caricias y rechazos entre Waw y Jym, es interrumpido por Kaf, la hermana menor, un ser atrofiado desde su nacimiento cuyo rostro y apariencia física revelan metafóricamente la degeneración de esta familia. Esta sale y vuelve a entrar varias veces, desplaza las sillas vacías de manera obsesiva como si intentara organizar sus propias ideas.



Foto 4. Es una escena en que abunda el movimiento y el uso del objeto accesorio que son las sillas.

La reaparición de Kha, punto que divide la obra en dos partes, es el momento de mayor tensión por el juego de los actores y la multiplicidad de espacios internos y externos. No se aprecia gran cambio en el espacio escénico excepto una ligera subida del telón gris que vemos al fondo. Nun sale con su madre de escena, Waw trae una silla plegable, la sigue Jym, gestos rudos, insultos con la mirada, rechazo, amenazas y violencia mediante el manejo de las sillas.

El nerviosismo y la furia que manifiestan a través del juego de las sillas, también son premonitorios de un hecho que va a repercutir trágicamente en la acción. Es la llegada de Kha. Tal acontecimiento va a cambiar la expresividad de la obra.

Esta aparición supone un retroceso al pasado, a la infancia y de nuevo como punto de convergencia, a la figura del padre. Su presencia en la casa da pie al conflicto que rigió esta gran secuencia y momento de mayor tensión de la obra. La acción reposa sobre el enfrentamiento entre estos dos hermanos: Kha (varón autorizado) retoma su lugar en la casa y ejerce su poder y su autoridad abusiva.



Foto 5. Vemos el paralelismo entre Nun y Kaf, ambos hermanos con la cabeza agachada, arrastran los miembros de su cuerpo. Con la cabeza caída, la flexión de sus cuerpos y la mirada hacia el suelo expresan decaimiento, cansancio, soledad y rechazo de la madre que se halla de espaldas y abrazada a Kha. Esta deja caer ligeramente la cabeza sobre el pecho de su hijo. Con esta posición, la mirada directa, cuerpo erguido y brazos flexionados, muestra obediencia y devoción por su hijo mayor. Esto contrasta con la posición de sus tres hijos que mantienen los brazos caídos. En esta imagen se percibe la fractura interna, lo patético de una familia que arrastra la miseria, con tristeza unos, con indiferencia otros. Sin necesidad de investirse en retóricas escenográficas, Jaibi presenta la cotidianidad con gran elocuencia mediante la posición y el gesto de cada uno de los actores-personajes.

Subsecuencia 8 “VIII. La laguna”

Según la narradora, “pasó un mes después de la última hospitalización de Nun” (42). Ella informa al lector de que la llegada del hermano mayor provoca un retroceso en la terapia de Nun.

Las acotaciones nos sugieren un traslado de un lugar cerrado como es la casa a otro abierto. La acción presente transcurre en tres espacios contiguos: la laguna, la casa y el hospital. El primero es el lugar de la confrontación, del enfrentamiento de Nun con Kha, donde Jym aparece como contrapunto entre ambos personajes antagonistas. La casa y el hospital en cambio, son reproducidos por el uso de los micrófonos: Sa llama por teléfono a Ella, cuenta su versión de los hechos y el inconveniente de que Kha haya vuelto a sus vidas. Las dos mujeres se comunican por un teléfono ficticio (42).

La interacción entre estos tres espacios donde transcurre la acción simultánea, realza la incomunicación de los personajes.

El motivo no es la enfermedad sino las circunstancias que rodean una familia destrozada por la presencia de un todopoderoso, el Padre/padre ausente, sustituido por el hijo mayor tal como se refleja en el comentario que hace Sa a la terapeuta: “estamos aterrorizados de que la cague de nuevo y vuelva a hacer de las suyas en casa” (43). Waw le informa de que Kha ha encontrado a Nun y se lo ha llevado a casa, al tiempo que se manifiesta en contra de la autoridad que ejerce el hermano mayor como patriarca: “desde la muerte del viejo. Es el amo de la casa. Un verdadero tirano” (49), dice la hermana, la cual y por primera vez divulga las acciones violentas y perversas que ejercía sobre ellas Kha antes de su internamiento en prisión. Nos hallamos en el espacio de la confesión: Waw da testimonio de lo vivido, del trato abusivo del hermano mayor que las obligaba a desnudarse, a bailar y a prostituirse en su propia casa, según esta, un proxeneta y un delincuente sin valores ni principios (50). El enunciado de Waw corrobora la conducta de Nun, el cual al referirse a Kha, no distingue entre éste y su padre: “Papa, ¿estás bien?” (46).

Waw achaca la conducta de Kha a su matrimonio con una alemana: “la extranjera lo ha abandonado”. Por otra parte, Nun también se siente abandonado y compara su sufrimiento al de Jesús en la cruz. Se recurre a la metáfora de la patria extranjera como causante de algunos de los males de los personajes. Esto demuestra que la descolonización conlleva la revisión de la figura del padre simbólico/real con que se manifiesta la esquizofrenia cultural, donde la pérdida actúa como centro en la escritura. Los valores del padre simbólico y real realzan el sentimiento de pérdida, por lo que los hijos se sienten huérfanos aun en presencia de la madre, que como vimos arriba, es sujeto culposo que actúa por delegación.

Subsecuencia 9 “IX. La playa”

El telón rojo marca el cronotopo. La acción también es simultánea y transcurre en dos espacios diversos: mientras los personajes están en la playa tomando el sol (visible al espectador), Ella y Nun se hallan en el hospital, y solo se les oye en off como indica la acotación (52). El médico se ha negado a firmar de nuevo su admisión y Ella se encuentra en la encrucijada entre Nun y la institución. Es un momento clave en la historia, pues a partir de este se inicia el cambio de roles: el dominador pasa

progresivamente a ocupar el lado opuesto, proceso que ya comienza con el inicio de la confesión en la subsecuencia anterior. Por primera vez en la obra, Waw, Sa, Kaf y Jym se enfrentan a Kha. Sale a relucir la verdad del encierro de Nun, a quien se ha inculcado ante la policía para que Kha no vuelva a prisión. Las injusticias cometidas contra Nun, resorte de los cambios que se van a producir, provoca la desestabilización del sistema que rige la familia, haciendo que los unos se enfrenten a los otros.

Al pronunciarse Waw, lo hace defendiendo la inocencia de Nun: “Esa noche él no había hecho nada” (58). La toma de consciencia de esta verdad es el acto liberador y desencadenante del conflicto que rige esta subsecuencia. Waw se enfrenta a Kha y rechaza cumplir la orden de sentarse: “no tengo que pedir permiso a nadie” (56). Se produce una transposición de poderes y cambio de papeles, ahora es Waw quien recrimina los actos de Kha y el silencio de los demás: “¿y la droga, y las putas, y los golpes, y la cárcel? Os va bien haceros los santos” (58). Empieza la caída del todopoderoso que es aniquilado paulatinamente a raíz del enfrentamiento con Waw y con la madre delante de la cual, Kha finge ser inocente de las recriminaciones de la hermana: “Nun es nuestro hermano [...] Jamás lo abandonaremos” (59). La reacción de la madre equivale a la debilidad frente al hijo pródigo, como veremos en la subsecuencia siguiente.

Subsecuencia 10 “X. Kha”

Esta es una escena discursiva e *independiente*. Un extenso monólogo de la madre, Cha, que defiende los valores caducos y el poder del patriarca. Esta retrata a su hijo mayor como víctima de aquellos que le confiscaron la libertad por envidia y por maldad, concluyendo, ante la atenta y fría mirada de Ella, que la prisión es para los hombres mientras la locura es refugio de los pequeños.

2.3.3. Cuadro (2) de componentes de la secuencia II

En esta secuencia II que a su vez se divide en seis subsecuencias intervienen los componentes que se representan a continuación en el cuadro. Estos componentes los hemos tomado de las indicaciones que efectúan las acotaciones.

| TIPO/E. PARAL. | | S/ II | | | | | | T |
|----------------|-------------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|----------|------------|
| | | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | |
| C. | Ent./Tono | 0 | X(6) | X(3) | X(5) | X(7) | X(1) | 22 |
| de | Gest./Kiné. | X(1) | X(6) | X(6) | X(8) | X(5) | 0 | 26 |
| A. | Mov/Prox. | X(1) | X(7) | X(17) | X(11) | X(16) | X(1) | 53 |
| | Descrip. | X(1) | X(10) | X(10) | X(8) | X(5) | 0 | 34 |
| | Entradas | 0 | 0 | X(12) | X(5) | X(8) | X(1) | 26 |
| | Salidas | 0 | 0 | X(6) | X(6) | X(2) | 0 | 14 |
| | Pausas | 0 | X(7) | 0 | X(1) | 0 | 0 | 8 |
| C. | Útiles | X(2) | X(2) | X(5) | X(3) | X(2) | X(1) | 15 |
| de | Luz | 0 | 0 | X(1) | X(1) | X(1) | X(1) | 4 |
| R. | Ruidos | 0 | 0 | X(4) | X(1) | 0 | 0 | 5 |
| | Música | 0 | 0 | X(1) | X(1) | X(1) | X(1) | 4 |
| T. | | 5 | 38 | 65 | 50 | 47 | 6 | 211 |

En la Secuencia II el enfrentamiento generador del conflicto es casual y resultado de las circunstancias vividas en el pasado. Se empieza a desentrañar la historia oculta al tiempo que se da pie a una serie de situaciones que hacen progresar la trama. El inicio de la secuencia es lento: como se puede comprobar en el cuadro 2, la subsecuencia 5 es discursiva, un largo monólogo de la narradora, por lo tanto sin acción. A partir de la s/6 se produce una acumulación de tensión *in crescendo*. El ritmo es más rápido, las escenas en su mayoría son dinámicas, acordes con el momento culminante en la obra: en la s/7 (la aparición de Kha) se da el elemento que desencadena una serie de situaciones en la s/8 y s/9 (confrontación de los personajes). Como podemos apreciar en el cuadro de las acotaciones, hay 211 indicaciones de las cuales 141 son referidas al movimiento, gestual, cambios de tono, entradas, salidas y una secuencia de fundidos (de la s/7 a la s/10 se produce 1 cambio de luces y 4 fundidos al final de cada subsecuencia). Los enunciados en su mayoría son breves pero fluidos, apenas hay 8 silencios o pausas. Esta complejidad del tejido espectacular explota doblemente el gesto y el movimiento de los actores como vimos en la subsecuencia 7, que va en correlación con la s/5 y s/6. El telón rojo sube, como si de un objetivo de cámara se tratase, y enfoca otro objeto paralelo que se presenta en continuidad con el anterior, de ahí que no se haya optado por un marcador luminotécnico para delimitar el espacio, sino que se levanta el telón rojo. El punto de vista del espectador es más amplio y se da la dispersión de la mirada, contrariamente a la Secuencia anterior, en la cual la acción se vehiculaba mediante el verbo, evitando todos aquellos lenguajes que puedan incidir en la dispersión del punto de mira del espectador.

El desequilibrio en el personaje es expresado de manera fiel mediante la actitud mantenida por el actor-personaje, el cual además de recurrir a una actuación que entremezcla procedimientos tales como la denegación y la interpelación directa al público, deja apreciar brotes de una actuación que raya el naturalismo aunque no se sumerge en él. Es decir, vemos a un actor que viste a su personaje en un escenario y a la vista del espectador, y lo vive con la veracidad y el arrojo que exige el propio personaje sin que ello signifique que lo domina por completo. Además de esta relación compleja entre personajes hay un tercer polo de la interacción, que es la que se da entre los actores y el espectador. A este último se le interpela de forma directa e indirecta (entre otros procedimientos, mediante los micrófonos y la recitación del poema de M'Shad) o bien se le ignora hasta el punto de denegar su existencia, como en las escenas que son visualizadas.

SECUENCIA III

La secuencia III está constituida por una evolución de la acción en presente que viene determinada por el acontecimiento producido en la s/7. Aquel acontecimiento provoca la recaída de Nun, que es conducido al hospital por la policía. Esto último hace que a la psicoterapeuta se la ponga en entredicho en la institución hospitalaria.

Subsecuencia 11 “XI. El mal, es la mujer”

En una extensa acotación se describe el estado de Nun que entra con un ramo de flores de plástico en la consulta. Ambos personajes revelan un cierto cambio físico que guarda relación con el proceso interno: Ella se ha teñido el pelo “para cubrir las canas” y Nun se ha cortado el pelo porque la cabeza le pesaba (64). Este le cuenta a la terapeuta que ha estado ayudando a Am Ahmed, el imam de la mezquita, y mantenido lejos de la tentación de las mujeres, que son el mal. Nun, como el subtítulo indica, manifiesta el sentimiento de culpa al no obedecer las enseñanzas que le inculcaron: “hijo, la mujer es la criatura del demonio. Es el mal” (66), le decía su padre cuando era niño.

Según el personaje, su retiro en la mezquita le ha servido para estar cerca de Dios, el cual le ha confiado la misión de llevar las almas por el buen camino (69). Para Nun, en su doble discurso por ser el portador de la palabra que le es propia y la del Otro que cabe en su mente, la culpa es simbólica y puesta de relieve mediante la sífilis por ser

según el personaje, un castigo divino como consecuencia de haber estado con una mujer e incumplir la palabra del padre/Padre: “No he escuchado a mi padre/He salido con una mujer / Dios me ha castigado / Me ha dado la sífilis / pero hoy me ha perdonado” (67). “Pero ¿de qué mujer se trata / aquella que está en frente de él / su madre / sus hermanas / la psi / o bien, aquella que está en él? (71). –pre-gunta Ella al tiempo que revela la ambigua relación de su paciente con el pescador-.

En su estado de alucinación ensalza la Ley divina y la ascensión del cuerpo martirizado sobre el que se ejerce violencia física y moral, como acto para la expiación de la culpa. La negación a la pulsión corresponde a la negación del cuerpo, la contención del impulso, tal como demuestra el acto de dibujar el rostro de una mujer e inmediatamente borrarlo (66). Nun retiene su pulsión de matar/amar, al igual que Ella, desdoblada en narradora, intenta huir de su verdadera esencia como mujer y se refugia tras el micrófono porque se ve invadida por Nun. Por primera vez en la obra y como indicio de no querer comunicarse, es Ella quien pliega las sillas y las coloca sobre la mesa que retira a continuación, como muestra la acotación siguiente: “*Largo silencio / ELLA se aparta de él / y se aleja / [...] pliega las sillas / las coloca sobre la mesa / que arrastra hacia el fondo / recupera el ramo / y vuelve hacia NUN*” (69). Por el movimiento y la distancia proxémica de la terapeuta, se muestra confusión, rechazo y aceptación al mismo tiempo: pliega las sillas y traslada la mesa pero acepta el ramo de plástico, convencida quizás de arrojarse con él al mundo del absurdo, de la ilógica y la esquizofrenia.

Al pronunciarse Nun, reconoce que por fin puede “volar” y declara abiertamente que no siente atracción ni repulsa por esa mujer que lo atormentaba: “cache-moi ce sein. Que je ne saurais regarder [...] Maintenant je peux voler de mes propres ailes” (70). Con la frase “ocúltame ese pecho”, se refiere a que ya no necesita amamantarse de la madre, rechaza la protección y el regazo materno porque se siente capaz de entender el mundo que le rodea; en otras palabras, es consciente de la verdad suprema en cuanto acto liberador pero no es libre al ser un varón desautorizado. Nun no es un ser libre, está a medio camino entre el reconocimiento de una masculinidad confiscada y su esencia femenina que porta como una cruz. Y nos planteamos la pregunta siguiente: ¿por qué la cruz, icono y símbolo de una cultura que no es la suya? Como ya aludimos en el capítulo dedicado a *Princesas* (véase cap.3.), sólo a los seres

autorizados se les permite el conocimiento de la verdad, como el padre mistificado en la figura de lo Sagrado y su delegación que en esta obra es la madre y Kha. Bajo este planteamiento, Nun es “hijo” y espíritu de dios al que se crucifica para salvar las almas, de ahí que a modo de constante hace referencia a la cruz que porta como castigo. La culpa es enmascarada bajo el aspecto profético por ser como él dice, aquel que porta la llaga y la verdad: “hoy quiero difundir la santa palabra. Guiar a los hombres hacia el buen camino. Que el Señor me ha mostrado. También quiero agradecerle el haberte enviado a mí. Tú, mi Providencia” (69). El uso de este signo es introducido como elemento “bastardo” propio de una identidad mestiza. De igual modo y como tema anexo, la autora introduce “Jerusalem”, otro símbolo que por analogía representa el cuerpo confiscado: “Si quiero, incluso Jerusalem / Estoy dispuesto a liberarla” (70), dice Nun. Este discurso ya no corresponde a la voz del personaje sino de la autora.

Subsecuencia 12 “XII. La cena”

En esta subsecuencia, punto culminante o clímax de la obra, la madre y sus seis hijos se hallan instalados alrededor de la mesa. Kaf entra con una pila de platos y los va colocando delante de cada uno. La madre rechaza su plato mientras que Nun los recoge todos y los lanza sobre Kha. Se produce un enfrentamiento entre la madre y Nun; la madre sale, y Kha reprocha a su hermano porqué la ha insultado. La madre vuelve a entrar, se muestra a la defensiva ante Nun y éste le reprocha su rechazo a la verdad: “il frappe, crie. Et rapporte de l’argent sale à la maison. En plus, tu lui donnes la machin de mon père” (77). Le reprueba haber entregado el reloj de su padre a Kha y por lo tanto haberle conferido el poder paterno. Entre los significados previsibles, el “reloj” representa el control sobre el tiempo. Es el lazo que lo une con el padre ausente y a su vez, la toma de poder en el reino familiar como metáfora de la estructura social.

Se produce la confrontación verbal y no verbal alrededor de la mesa (foto abajo). El posicionamiento central y estático de este objeto, lo convierte en metáfora de un sistema que se mantiene inalterable al tiempo y sirve de centro donde convergen todas las fuerzas dispersas. Los personajes se hacen valer de los platos, elemento que en su valor sémico funciona como las sillas y equivale al espacio individual e interior de cada personaje. El uso que se hace de los mismos revela la fragilidad de cada uno de los que intervienen en la acción en sus grados de amenaza, agresión y autoprotección.

Los movimientos son reveladores del caos que se quiere transmitir, opuesto al orden cósmico que representa el signo mesa.



Foto 6. Como podemos ver en esta imagen, la explosión repentina de todos los personajes con los platos inmovilizados en el aire, muestra la actitud de autodefensa de los unos contra los otros. La agresividad es retenida y revela la impotencia de afrontar lo externo. Vemos la división de dos actantes o grupos entre los que se concentra el conflicto. Por la dirección y posición distinguimos los que están con Nun y los que están con Kha. En el centro y en contraste con los demás, figura la madre como eje de absorción de todas las energías: inmóvil, pasiva ante el caos y la degradación de los principios en esta familia.

Subsecuencia 13 “XIII. La voz”

Ella irrumpe en escena y se dirige a Nun, con quien intenta entablar conversación. La terapeuta muestra cansancio y se dispone a irse porque Nun no quiere hablar. Este amenaza con tirarse al agua y empieza a desvestirse. Ella intenta persuadirlo de que va a coger frío, y él se niega a cooperar. Por lo tanto Ella se ve obligada a confesarle que le retiraron su expediente en el hospital y que no puede seguir tratándolo, situación de inflexión en esta relación, que repercute en la trama agudizando el conflicto principal. La reacción de Nun es de impotencia y rabia: habla de abandono, de soledad, y se recrimina el porqué no ha tenido nunca el amor de una madre. Ella no hace nada, simplemente observa cómo Nun se introduce en el agua hacia donde está el espectador, como huida del encierro: “*Desciende a la sala, como si se sumergiera en el agua helada y desaparece al fondo*” (acot.: 92).

La confesión de Ella, que él ve como una traición, nos adentra en el trauma inicial que da pie al drama: el abandono de la madre real y la muerte del padre. Una toma de conciencia que pasa a través de la única verdad que él aún no conoce: “¿Qué hago?” –

se cuestiona desolado— ¿Volver al vientre de mi madre? / Mar caliente, / Feto inocente, / Demasiado tarde, muero, yo me muero y es ella mi gran desgracia” (91).

Relacionamos ambos elementos, la madre y el mar, en razón de su valor sémico de regazo o vientre. Su inmersión en el agua supone una vuelta al vientre de una madre distinta a la suya y comparable a la virgen ante la Cruz, una huída del horror y la porquería que rodea a los humanos, y para ello necesita refugiarse en un vientre, el de Ella, como madre y como mujer.

En la primera parte de la subsecuencia se produce una transposición al sustituir la figura del padre por la de la madre culpable, en tanto que personaje a lo masculino en representación de la autoridad paterna, que aquí se presenta bajo el paradigma oposicional de poder/sumisión al mismo tiempo. Conforme transcurre la escena y ante la necesidad del protagonista de superar el trauma y el desengaño, éste realiza la transposición de la figura materna al personaje de la terapeuta y se dirige a ella manifestando el deseo de que sea la madre que a él le hubiera gustado tener: “¿Por qué no eres tú mi madre?” (91). En este caso, Ella es la metáfora de la nación utópica diferente a la patria de la que se siente desilusionado: “la madre / La odio / Mal de madre / harto de la madre / nauseabunda / parido y rechazado / mal amado/ Cosa inerte en un rincón arrojada, abandonada, olvidada” (91).

Subsecuencia 14 “XIV. El permiso”

Ella se quita la bata, la cuelga sobre el micro 1 (el hospital) y se acerca al micro 2 que aquí corresponde al espacio de la confesión. En esta subsecuencia la terapeuta narra en tercera persona cómo ha sido cesada en su trabajo por “faute professionnelle”. Es un monólogo narrativo dramático porque Ella está dentro de las acciones a las que remite dicho monólogo. Con el uso del imperfecto/indefinido en tercera persona y el estilo indirecto, refleja inseguridad y ambigüedad en sus sentimientos, una fractura interna en el personaje que se muestra dentro y fuera de la acción al tiempo que manifiesta desconcierto e impotencia frente a los argumentos de sus colegas. Le cuesta renegar de su papel y abandonar a Nun a su suerte: “yo no quiero que mi paciente se ausente, [...] Yo quiero que esté vivo, presente, lúcido” (96). Abandonar a Nun supone eliminar el elemento esperanzador en la obra.

Subsecuencia 15 “XV. El expediente”

Esta subsecuencia continúa la anterior, porque no se indica cambio de luz, y por lo tanto Nun está dentro del hospital y Ella fuera (micro2). Nun y Ella están hablando por teléfono: “*cada uno en un extremo de la escena / Sostienen sus micrófonos en la mano / Se hablan pero no se ven*” (acot.: 98). La conversación gira en torno a una posible relación sentimental de ella con alguien que lleva bigotes: “Tenía bigotes. Odio los bigotes” (99), exclama Nun al tiempo que muestra deseos contradictorios: “yo, es un amante lo que quiero. Un hombre. Un semental. Te lo he repetido mil veces, detesto a las mujeres, ¿no te hablé de Omar el pescador?” (100). El pescador aparece ahora bajo su nombre, se llama Omar y Nun lo relaciona con el amante imaginario también bigotudo de su terapeuta, por el cual siente repulsa –“si fuera yo, lo destriparía”– ya que lo asocia con el abandono: “¡Tú quieres deshacerte de mí, eh!” (101). Los bigotes son empleados en su valor convencional, en tanto que elemento ligado a la autoridad y al falso poder. Recordemos que tanto el enfermero que según el protagonista intentaba seducirlo, como Omar, llevan bigotes. De esta manera e intentando reconstruir las estructuras mentales del personaje, se relaciona el amante aludido con una posible alianza de ella con el poder y la institución, lo que genera en Nun el sentimiento de traición y abandono. Esto provoca otra de sus crisis violentas y se arroja sobre la madre a quien intenta estrangular (103), elemento dramático e “incidente”⁸⁴ que desencadena una nueva situación.

Subsecuencia 16 “XVI. La dimisión”

Tal como este título indica, la terapeuta dimite de la institución. En un monólogo Ella explica lo sucedido tras la agresión de Nun a su madre. También explica que éste lleva tres días errando por las calles, y que se le ha golpeado, maltratado, y no se le ha admitido en el hospital.

2.3.4. Cuadro (3) de componentes de la Secuencia III

⁸⁴ Entendemos el término en cuanto elemento que provoca el cambio de situación (véase Trancón Pérez, T2004: 542).

En esta secuencia III que a su vez se divide en seis subsecuencias intervienen los componentes que se representan a continuación en el cuadro. Estos componentes los hemos tomado de las indicaciones que efectúan las acotaciones.

| TIPO/E. PARAL | S/III | | | | | | | T. |
|---------------|-------------|-----------|------------|-----------|-----------|-----------|----------|------------|
| | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | - | |
| | Ent./Tono | X(7) | X(4) | X(3) | 0 | X(6) | 0 | 20 |
| C. | Gest./Kiné. | X(11) | X(16) | X(15) | X(4) | X(13) | 0 | 59 |
| de | Mov/Prox. | X(21) | X(35) | X(12) | X(3) | X(6) | X(1) | 78 |
| A. | Descrip. | X(11) | X(3) | X(2) | X(2) | X(6) | 0 | 24 |
| | Entradas | X(4) | X(12) | X(2) | X(1) | X(11) | 0 | 30 |
| | Salidas | X(2) | X(15) | X(1) | 0 | X(8) | 0 | 26 |
| | Pausas | X(3) | X(5) | X(5) | 0 | X(5) | 0 | 18 |
| C. | Obj./Útiles | X(3) | X(11) | 0 | X(3) | X(4) | X(1) | 22 |
| de | Luz | X(2) | 0 | X(2) | X(1) | 0 | X(1) | 6 |
| R. | Ruidos* | X(5) | X(4) | X(2) | X(1) | X(1) | 0 | 13 |
| | Música | 0 | 0 | X(1) | 0 | 0 | 0 | 1 |
| T. | | 69 | 105 | 45 | 15 | 60 | 3 | 297 |

*En el texto “ruidos” incluimos los gritos, silbidos, sonidos que emiten los personajes con la boca, gemidos (11), al arrastrar las sillas o al plegarlas, de los platos al colocarlos, al recogerlos y al romperse (12), la puerta al cerrarse, al abrirse, y los efectos especiales: el viento, las olas (13).

Son escenas de enfrentamiento entre los personajes. Como podemos observar en el cuadro, prevalece el lenguaje gestual y de movimiento más que el verbal: proxémica (68), gestualidad (42), entradas (18), salidas (18), manipulación de objetos (14) y ruidos (11). Esto suma 171 indicaciones de las 219 que son el total de las subsecuencias 11, 12 y 13. O sea, representa el 73% del recuento global de los lenguajes empleados en la Secuencia III, que hacen un total de 297 indicaciones. Esto repercute sobre el tempo global en la obra, además de constituir el segundo climax en la s/15 cuando Nun estrangula a su madre. Aunque sean escenas de gran dinamismo en relación con la s/14 y s/16, en las cuales impera la narración y la forma monologada, no obstante, esto no repercute en la acumulación de la tensión dramática. A nuestro juicio, esta se produce en la retención que se percibe a partir de la subsecuencia 13 hasta la 16, y de manera progresiva se encamina hacia la calma total en la s/21, contrariamente a una estructura clásica en que la acumulación de tensión se prevé en función del desenlace.

SECUENCIA IV

El elemento resorte de la acción es la muerte de la madre de Nun, lo que desencadena una serie de acciones que conducen al hipotético desenlace de la historia.

Subsecuencia 17 “XVII. La declaración de amor”

Nun aparece limpio y bien vestido, sosteniendo en sus manos de nuevo un ramo de flores de plástico que entrega a la psicoterapeuta. Se repite la estructura narratológica de calma, explosión y ruptura, ya sea mediante la salida de uno de los personajes o de un fundido. Es la construcción básica del discurso escénico en las escenas dialogadas.

En esta subsecuencia por ejemplo, Nun busca el afecto de Ella, le pide un beso. Ella duda un instante y acepta la petición, pero él la rechaza y de repente le reprocha irritado que no lo ame como él la ama a ella. En una actitud y tono agresivos, la acusa de querer seducirlo, la insulta, le exige el expediente, le quita el ramo, le pide que se olvide de él y dice que lo que quiere es suicidarse. Ante esta conducta sujeta a emociones contradictorias en Nun, la terapeuta no reacciona: “es tu vida. Haz de ella lo que quieras” (108), contesta, negándose a luchar contra demonios internos y externos. Despojada del poder que le confería la institución, como mujer se presenta en la encrucijada de la inexistencia de la salvación y la imposibilidad de todo acto; en otras palabras, ya nada se puede hacer (no intenta modificar el saber, querer o hacer hablar, por lo que consideramos una evolución marcada de este personaje hacia la incomunicación). Acto seguido, Nun le tiende una carta arrugada que ella acepta, desarruga el papel y termina de leer los pensamientos de Nun. El estilo del lenguaje es el mismo que él emplea en el monólogo: refinado, de frases coherentes, gramaticalmente correctas con un dominio de la primera persona del singular. Esto genera cierta inverosimilitud en el personaje y un efecto artificial, puesto que no corresponde a las características sociales y culturales del mismo. El lenguaje poético que emplea tanto en esta subsecuencia como en la s/6 y la s/13, no corresponde al registro de un analfabeto como Nun. Pensamos que se da con la intención de fusionar dos vidas, la del personaje con la del poeta tunecino M’naouar S’madah⁸⁵, en cuanto vidas que evolucionan en el encierro. El teatro en tanto que actividad social, hace posible la expresión de la dimensión colectiva y política de lo individual. La obra deja de ser una cuestión puramente estética o artística para convertirse en un mensaje denunciador del sistema político y social. Nun, cuya palabra constituye una ruptura del

⁸⁵ La intención política que encierra el personaje da pie a una lectura compleja del mismo. Nun no es simplemente un enfermo mental y víctima de la institución hospitalaria y la incompreensión de su familia, sino una prolongación de un personaje público que la sociedad tunecina reconoce, como es Mnaouar, víctima del régimen colonial y posteriormente del sistema gubernamental de Bourguiba, como explicamos más arriba (véase *supra* 2.2.). Ambos personajes, uno de ficción con un referente en la realidad, y el otro, un mito social, convergen en uno, de modo que se rompe la línea que separa la enfermedad del individuo prolongándose a otra de tipo social.

cordón umbilical de la madre que representa simbólicamente la Nación, se convierte en ‘elemento social’ y medio de denuncia.

Subsecuencia 18 “XVIII. La madre”

“*La mère est affalée sur une chaise / Corps sans âme*” (acot.: 111). Ella/narradora anuncia al lector que han pasado dos meses desde que la madre fuera agredida por Nun, al tiempo que anuncia la fatal noticia: “la madre muere” (111). Estamos ante un tiempo trágico dominado por la única situación dramática: la muerte de la madre, y el tiempo se detiene en aquella casa.

Estructuralmente la subsecuencia constituye un duelo de breves monólogos de carácter dramático entre Ella, Waw y Sa, ante la presencia de los demás miembros de la familia: “*Sus hijos y JYM / están de pie detrás / Velando por ella* (acot.: 111). Con los dos telones subidos (espacio abierto), las voces surgen por turnos como fluidos de conciencia, un brotar de las emociones de las hijas ante el cuerpo sin vida de la madre. Los enunciados son meras descripciones del concepto “madre” donde los personajes hacen uso de un bagaje lingüístico extraño a ellos. Son monólogos donde persiste el uso de imágenes y metáforas poéticas que surge como vimos en la sub-secuencia anterior con Nun, en contraste con el absurdo de las vivencias de la familia y el universo que representan. Emplean frases nominales carentes de verbo. Dicha construcción nominal con ausencia del verbo y frecuencia del adjetivo o complemento del nombre, responde a lo que Trancón denomina “funcionalidad des-criptiva pura” (T2004: 627), pues tal como se aprecia en el texto, la secuencia no es un transcurrir del tiempo ni del espacio, sino que nos hallamos ante un punto muerto. No hay acción, lo que nos remite a la inmovilidad y lo estático en el orden temporal. Los enunciados aluden a un pensar donde se ponen de relieve contrastes simbólicos: “madre cariño / madre debilidad / madre tigresa [...] Mi madre / Tu madre / madre incisiva / Disuasiva [...] madre del sumiso / madre del explotado / del humillado/ del vampirizado” (111-112).

En esta sucesión de monólogos narrativo-dramáticos, los personajes están inmersos en la acción a la que remite el enunciado: se vive la muerte de la madre discursiva y dramáticamente introduciendo en el texto las emociones provocadas por la muerte (evidentemente esto demuestra la evolución de los mismos, ya que en ningún momento de la obra muestran su sentimiento hacia esta última, ni un cambio de actitud

de los unos frente a los otros). Los monólogos no son traducidos en acción pero conllevan intenciones, por lo tanto son acciones mentales mediante la drama-tización “verbal”.

Subsecuencia 19 “XIX. El hospital”

Con la bajada de ambos telones y el fundido al final de la subsecuencia anterior, se sitúa al lector en otro espacio como es indicado en el título: el hospital. La secuencia es un monólogo de Ella donde describe la vuelta de Nun a la soledad y al encierro después de la muerte de su madre. Según comprobaremos en el cuadro de las secuencias, la acción y la tensión se producen en una línea descendente. Se recupera la calma y se produce la toma de consciencia de que no hay salida posible, ya que son huérfanos de padre y madre, lo que significa que también renuncian al devenir. Estamos ante la resignación y la quietud para recaer en el olvido sugerido al inicio de la obra.

Subsecuencia 20 “XX. La muerte”

Nun está sentado en el suelo y sostiene un trozo de tela. Ante la pregunta de Ella si está cosiendo, él contesta: “Estoy juntando [...] Mis partes” (116). La obra culmina con esas partes de su vida que constituyen la memoria confiscada, pero para ello ha sido necesario que se produzca la muerte de la madre y que así Nun asimilara la otra muerte, la del padre y la del niño que no quería crecer. Definitivamente Nun admite su presente compuesto de una realidad que no lleva a ninguna parte, por lo que el final se presenta abierto.

La acción es conducida por una nueva recaída del protagonista y la manifestación de la división de la unidad familiar: por un lado están los que se preocupan por el estado de Nun (observadores presentes, ya que están en la acción pero no intervienen en ella), que son Waw y Jym, símbolo de un renacido núcleo familiar como continuidad del anterior. Y por otro lado, aquellos otros que se limitan a su papel de observadores. En cuanto al personaje de la terapeuta, tras haber renunciado a su puesto en el hospital, se limita a su papel de observadora narradora. Las sillas alineadas y los personajes sentados frente a la sala en señal de un orden interno, así como la calma y el silencio, son signos que revelan la inmovilidad e impasibilidad que refuerza la atmósfera de muerte y vacío sugerida en la acotación: “*se levantan todos los telones [...] Todas las sillas están alineadas al fondo / Todos los personajes sentados / Ella*

sale” (120). Se marca el espacio de la muerte mediante la vacuidad del espacio, pues la escena donde se mueven los personajes queda al desnudo tras haberse subido ambos telones. Por otro lado, es la primera vez que el personaje de Ella/narradora sale de escena.

Por una parte y como ya aludimos con anterioridad, este desnudo corresponde a un espacio de la confesión: la verdad está al descubierto. Con la muerte de la madre desaparece la tensión y el enfrentamiento, por lo tanto se desvanece el conflicto externo e interno de los “personajes”, tal como los denomina la dramaturga por primera vez en la obra (recordemos que al inicio se refería a estos como “actores”). Parece que en este proceder hay una intención ideológica por parte de la autora, sobre la cual cabe dar la siguiente explicación: se quiere construir al personaje a lo largo de la obra y no antes. A los personajes se les considera como tales conforme se les va dotando de alma propia, conforme se independizan del ser mayor que los maneja que es la narradora/autora implícita. La salida de Ella indica que estos adquieren autonomía, al tiempo que son abandonados a su suerte y a un campo abierto de posibilidades. Este hecho se expresa con los dos telones que, subidos, dejan suponer una apertura hacia lo incierto. Con la muerte de la madre nos surge además la cuestión de la relación existente entre la madre en la ficción y aquella otra, Ella, que tiene su referente real en Zemni: madre/Ella en su doble función de personaje en un caso y personaje-narradora-autora, tal como adelantamos en la descripción de la s/13. Es esta una cuestión en la que nos detendremos en el apartado dedicado a los personajes.

Subsecuencia 21 “XXI. Epílogo”

Es la continuidad de la subsecuencia anterior. Ella se sitúa en el fondo del escenario, a la inversa de su posición al inicio en que estaba en el proscenio, y recita el poema de M’shad. Al finalizar, los personajes empiezan a moverse de un lado a otro, como fuera de sí, negando al espectador y hasta a sí mismos. Los cuerpos no yacen sino que se recuperan, sobreviven y de nuevo se entrelazan, se tocan y se violentan, tal como se describe en una amplia acotación (121). Esto es señal de un volver a la rutina. Nun y Ella hablan cada uno en un micrófono y de nuevo se reemprende el juego de preguntas y respuestas de una psicoterapeuta a su paciente.

El desenlace sugiere circularidad para el protagonista, un retorno al inicio del viaje, aunque en dicho recorrido se percibe un crecer del mismo y una toma de conciencia de

cómo aprender a vivir con la patología, como explica la narradora: “antes de volver a pegar sus fragmentos dispersos / Acepta su pasado desmembrado / Y compone con su realidad destrozada” (119). No hay solución posible a la enfermedad y Nun lo sabe; ante la pregunta: “¿qué te gustaría ser?”, este último contesta: “Vivo, vivir y sembrar la vida” (123). Este contexto nos sitúa en el lugar de lo trágico, de la espera infructuosa y la resignación del ser humano ante la imposibilidad de cambiar su destino, lo que nos recuerda al emblemático final de *El Coronel no tiene quien le escriba*, de G. García Márquez. Se produce la aceptación de la realidad tal cual, adoptándose como solución poder sobrevivir a la espera de que algún día se produzca el cambio, lo que nos lleva a definir a Nun como “personaje trágico”⁸⁶ por esencia.

2.3.5. Cuadro (4) de componentes de la Secuencia IV

En esta secuencia IV que a su vez se divide en cinco subsecuencias intervienen los componentes que se representan a continuación en el cuadro. Estos componentes los hemos tomado de las indicaciones que efectúan las acotaciones.

| TIPO E. PARAL. | S/IV | | | | | T. | |
|----------------|-------------|-------|------|------|------|------|----|
| | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | | |
| | Enton./Tono | X(4) | 0 | X(1) | X(1) | X(2) | 8 |
| C. | Gest./kin. | X(10) | 0 | 0 | X(1) | 0 | 11 |
| de | Mov./Prox. | X(6) | X(1) | X(2) | X(3) | X(5) | 17 |
| A. | Descrip. | X(5) | X(2) | X(2) | X(2) | X(1) | 12 |
| | Entradas | X(1) | 0 | X(2) | X(7) | X(1) | 11 |
| | Salidas | X(1) | 0 | X(1) | X(6) | X(1) | 9 |
| | Pausas | X(1) | 0 | 0 | X(2) | 0 | 3 |
| C. | Útiles | X(3) | X(2) | 0 | X(8) | X(3) | 16 |
| De | Luz | X(1) | X(1) | 0 | 0 | X(1) | 3 |
| R. | Ruidos | 0 | 0 | X(1) | 0 | X(1) | 2 |
| | Música | 0 | 0 | 0 | 0 | X(1) | 1 |
| T. | | 32 | 6 | 9 | 30 | 16 | 93 |

Teniendo en cuenta la descripción de los cuadros semiótico-sintácticos de la obra, vemos que el texto espectacular insiste fundamentalmente en el movimiento de los actores, la distancia proxémica y la kinésica, para mostrar la fractura interna de los personajes, lo que corresponde a la poética del cuerpo fundamentada en los postulados de Artaud y el teatro de la crueldad. Según Chamki, “le corps chez Jaibi est

⁸⁶ Concepto que define Santiago Trancón como aquel “que encarna el conflicto de un hombre frente a la sociedad o las fuerzas de la naturaleza (los dioses). Un conflicto que arrastra todo ser, en el que se juega la vida. La tragedia eleva, engrandece a ese ser al enfrentarlo a su destino. Su conflicto no es subjetivo, psicológico, sino que representa a un principio, una fuerza, una necesidad común a todos los seres humanos que en él se hace explícita, imperiosa, absorbente” (T2004: 573).

essentiellement émoi, défection, désordre” (P2008), lo que nos desvela la visión del director de escena, cuyo fin es describir la teoría del caos, la destrucción del mito y la fractura social mediante dichos lenguajes, en un texto donde todo está permitido: el uso de figuras externas o recursos estilísticos; la retórica; formulación de frases; usos lingüísticos diversos, intertextualidad, forma dialogada y monologada; salida y entrada del narrador épico; etc. Una manera de orientarnos hacia lo teatral haciendo que el peso recaiga sobre la estructura externa que se nos presenta con una intención enfocada hacia el caos, la incomunicación y la soledad. Esto se da en coherencia con el asunto central que es la esquizofrenia individual y la colectiva. En el proceso de semiosis quedan implicados los lenguajes de la escena y los códigos conductuales y sociales.

2.4. Actantes y personajes

Para estudiar los personajes de esta obra procedemos teniendo en cuenta en primer lugar la información que nos proporciona el paratexto inicial que precede a las distintas escenas de la obra. La lista de *dramatis personae* facilita el nombre de los personajes y una breve semblanza de los mismos: la edad, ciertas características físicas o morales y de parentesco (10) que la narradora completa con una escueta presentación en la s/1 (14). El grueso de la semiotización en la serie de secuencias del texto dramático recae en las indicaciones implícitas en los enunciados por el uso que hacen los personajes de un habla determinada, por el tono empleado que marca las distancias entre unos y otros, y mediante el discurso de la narradora. Esta interviene no solo para informar acerca de situaciones pasadas o presentes, sino también facilita información complementaria sobre la actitud, el estado de ánimo, el carácter o personalidad, la conducta, el ritmo individual, rápido o lento de estos. En cuanto a las acotaciones, estas describen una puesta en espacio y la interpretación actuarial.

En *Junun* los personajes poseen una carga semántica que vamos completando a lo largo de la lectura –son personajes que se hacen y crecen conforme avanza la obra por un proceso de abstracción, por aquello que no son o no poseen y condicionados por lo relevante de los mismos inscrito en la historia oculta que se va desvelando a lo largo de la lectura–, el paratexto de los nombres también presenta información sobre los mismos.

Los nombres propios en esta obra son letras del alfabeto árabe, signos que conllevan la marca identitaria y que funcionan como piezas de una cadena en serie, microsistemas dentro de un sistema socio-político y cultural identificado bajo la etiqueta de “árabe”. Por esto nos planteamos si el signo nombre no responde a un deseo de legitimación frente a una sociedad invadida por referencias occidentales. Posiblemente sea así, aunque este sería un planteamiento unívoco que conllevaría una interpretación exclusiva y limitaría el signo a una sola posibilidad de sentido. Por otra parte, como podemos constatar a lo largo de la lectura, la obra está plagada de símbolos de otras tradiciones culturales, ejemplo de ello pues sería la Cruz, el vestuario, referencias literarias (*L’Etrangleur de Boston*, S/III: 17), etc. Un conjunto de signos que anula cualquier pretensión que podamos aducir sobre su legitimidad. Pensamos que este uso del nombre responde a la idea de “entidades inconclusas”⁸⁷ puesta de relieve con una doble intención: por una parte, la exaltación de lo propio que es híbrido y multicultural, y por otra, asumir un papel denunciador en contra de la tradición conservadora arabizante, por lo que se opta por la desacralización al romper con el Nombre del padre (para la cultura arabo musulmana el nombre forma parte de lo sagrado y al igual que la imagen de una persona, no se debe deformar).

La semiotización del nombre (inconcluso) nos remite a una funcionalidad y una dimensión de unidad de descripción que abarca aspectos físicos y morales que se quiere realzar. En este caso, la atrofia, la personalidad no realizada, la invalidez social, nulidad del ‘yo’ ciudadano, etc., son carencias que designan nulidad del personaje-héroe.

Según el concepto semiótico, los personajes constituyen piezas de un puzle informativo que completa la historia primaria. Nun, Ella, Waw, la madre, y Sa, se sitúan en el plano de la narración directa como narradores-testigos: dando su versión de los hechos pasados o su visión del presente; y también como actantes con una función determinada en el entramado actancial interviniendo en el conflicto que lleva la acción en presente. Dicho conflicto es generado por el enfrentamiento entre dos

⁸⁷ Pensamos que el método empleado pone de relieve –tal como abogan las construcciones contemporáneas de personajes– la negación de la personalidad, siendo esta una marca teatral y “como todo [en el] teatro, exterior e incompleta, no real, ni realista, o sea, que está ahí para ilustrarnos una idea de lo humano universal, no lo particularizado individual” (véase Trancón, T2004: 629). Esto se presenta en coherencia con las intenciones de la dramaturga, que intenta como explicamos al inicio, mostrar mediante la esquizofrenia de Nun otra de tipo social que abarca al individuo en su universalidad.

posiciones o fuerzas dentro de un mismo personaje y el choque de este último con los demás.

Distinguimos dos niveles de enfrentamiento que evolucionan en paralelo:

El primer nivel estructura la acción ya generada en la historia oculta. Esta acción incluye:

- El enfrentamiento entre Nun y Ella.
- El enfrentamiento triple entre Nun, su familia y el entorno hospitalario o espacios evocados como el correccional y el cuartel, etc.
- El enfrentamiento antagónico entre Nun y su padre (ausente cuya presencia y ley continúan vigentes en la mente del protagonista, y que por sustitución es representado por Kha).

El segundo nivel desencadena el conflicto que rige la acción. Aquí se incluye:

- El enfrentamiento entre Nun y Ella que nos determina la función Sujeto1.
- El enfrentamiento entre Nun y Kha.
- El enfrentamiento entre Nun y Cha (la madre).
- El enfrentamiento entre Nun y Nun (la voz interna).
- El enfrentamiento de Ella y la Institución.
- El enfrentamiento entre Ella y Ella (mujer/profesional) que nos determina la función Sujeto2.

2.4.1. Personajes principales

NUN.

“Joven tunecino, veinticinco años, esquizofrénico [...], parado, se escapó del colegio a los doce años, conoce los correccionales a los catorce años, la prisión a los diecisiete, el ejército a los dieciocho y el asilo a los veinticuatro años” (10-14). Según esta caracterización de la autora, Nun se desarrolla en el espacio evocado y anterior a la obra. Su personalidad se construye dentro de una coyuntura compleja en el seno de la sociedad tunecina y es reflejo de una parte de la juventud, símbolo de una identidad híbrida e icono de una ideología modernista frente al sistema conser-vador. La entidad sémica del personaje, es la de un ser con conocimiento y portador de una verdad de la que todos participan pero que se callan. Por su valor semántico, a Nun se le presenta como un ser con un sentimiento de culpa femenino, con una personalidad sujeta a deseos contradictorios y opuestos en relación con los demás personajes: expresa dos

voluntades regidas por la dicotomía pulsión/ repulsión. Por un lado, manifiesta una actitud misógina y abrupta con las mujeres, y por otro lado, exige, pide, suplica, que se le ame (Nun le pide a Ella que lo ame pero al mismo tiempo la rechaza y la insulta; reprocha a su madre su falta de afecto hacia él pero al mismo tiempo se niega a acercarse a ella y la insulta, etc.), lo que nos determina que es sujeto de rechazo/petición al mismo tiempo.

ELLA.

“Cincuenta años, psicoterapeuta” (10). Puede verse como sujeto femenino culposo que actúa con autoridad materna, suplantadora de la madre en el seno familiar y en la institución, y mujer cómplice al ser respetuosa con la autoridad del Padre aunque no la comparte. Funciona como contrapunto entre la autoridad opresora y la libertad de la palabra. Podemos decir que es un ser con conocimiento y sujeto de voluntad cuyo objeto de deseo es la cura del paciente, salvar a Nun, y con él, salvarse a ella misma. Se sitúa entre su actitud políticamente correcta y su simpatía con la alienación mental de él. Pensamos que por un lado respeta la tradición y las normas sociales, y por otra parte se sale de los cánones tradicionales de la terapia. En este proceder cumple una cierta evolución, es decir, su trayectoria en la obra va hacia la verdad de Nun y las posibles causas de la patología en paralelo a su toma de conciencia como mujer más allá de las leyes sociales que rigen el hospital. Pero, ¿es esto lo que realmente vemos al final de la obra?

Sucede que este personaje no se libera, como ocurre con los demás personajes, sino que se pliega sobre sus deseos para mantener su imagen intacta. Sin ostentación ninguna, la autorrepresión viene enmarcada por su actitud fría ante lo que ocurre: sin intervenir en los hechos, pasa el objeto de estudio por el microscopio de la objetividad hasta la subsecuencia 13, en la que vemos que surge el conflicto interno, la pulsión/repulsión ante la mujer que lleva dentro. En gran parte de la obra habla por el micrófono y con el telón rojo bajado, lo que según nuestro punto de vista la encierra entre los barrotes que separan el interior del exterior, y por lo tanto, también participa del sema “encierro” como el resto de los personajes. Se autoidentifica con la miseria metafísica y se sumerge en el “yo” que está condenado, como los otros, a vivir entre dos telones, el rojo y el gris, que funcionan como las rejas de un encarcelamiento concreto y simbólico.

2.4.2. Personajes secundarios

– Deuteragonistas: la madre, Kha, Waw, Sa, Jym, Kaf.

– Tritagonistas: los personajes evocados que forman parte de la historia oculta como son el padre –aduanero, muerto dos años antes–, Am Ahmed –el imam de la mezquita–, Omar –el pescador–, el enfermero, el poeta, una hermana casada en el extranjero, un hermano encerrado en un correccional y otros dos que emigraron clandestinamente a Italia (14). En su conjunto, excepto el imam, el pescador, el enfermero y el poeta, todos los demás son miembros de una misma familia.

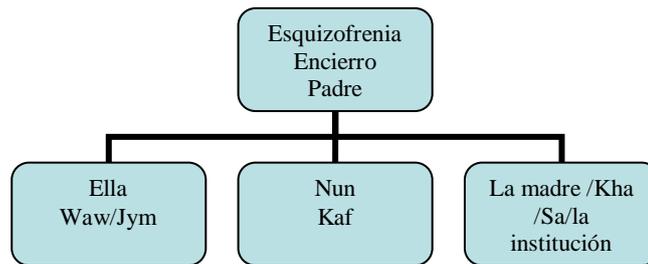
LA FAMILIA.

La familia tiene un referente social en tanto que representa una colectividad. Sus miembros son iconos de la población de los suburbios y símbolo de la coyuntura socioeconómica y cultural de un país determinado. Se relacionan los unos con los otros por ser participantes de la función “encierro” presentada bajo la metáfora enfermedad. Son seres discapacitados y marginales sobre los que se ejerce violencia como medio de erradicación y castigo propagado por el discurso del padre/Padre.

Son personajes sincréticos que el modelo actancial nos permite diferenciar. Habría un primer grupo que son Waw, Jym y Ella. Estos son Adyuvantes del Objeto de deseo que es el proceso de cura. Aunque al principio no está clara esa función de ayuda. Entre ellos a su vez, presentan diferencias ya que Jym actúa por delegación de Waw e igualmente por impulso como Waw. Y un segundo grupo formado por Kha, Sa, la madre y el padre, es el de Oponentes a la cura. Kha actúa con autoridad pater-na, la madre por delegación y sin autoridad, y Sa por propio impulso y sin autoridad. Y por último, la tercera opción que es la de Kaf, actúa sin autoridad por su invalidez física y mental.

2.4.3. Esquema actancial

Organigrama del conflicto interpersonal que rige la obra:



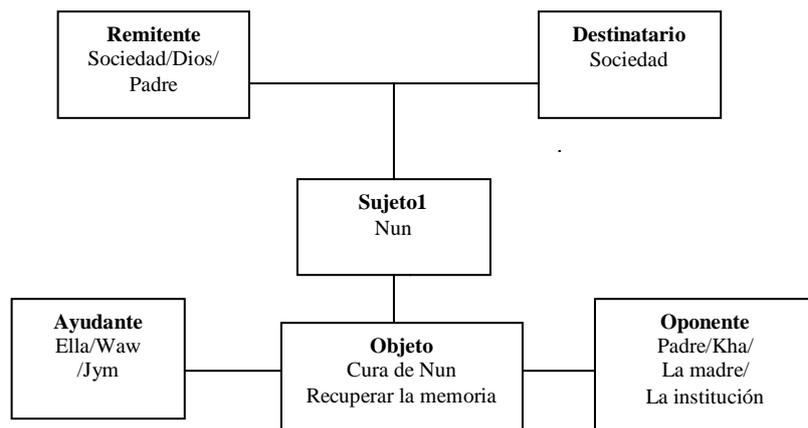
El eje de la acción es la enfermedad de Nun –acontecimiento dado de antemano en la historia oculta–, que se ve proyectada al resto de los personajes en un espacio hermético que representa la falta de comunicación entre unos y otros y con el exterior. El conflicto dramático es generado por el enfrentamiento entre fuerzas antagónicas que se oponen por constituir dos grupos regidos por el paradigma dominador/dominado. En el organigrama que precede, vemos que la esquizofrenia, tratada desde la metáfora espacial de encierro, conlleva un doble aspecto: en el orden real es patología y en el simbólico representa la figura paterna. Ambos elementos relacionados por ser causa y efecto del presente del drama.

Como agentes de subordinación y actuantes de la función encierro hallamos:

– El entorno familiar: Sa, Waw, Jym, Kaf, la madre, constituyen el paradigma del dominado y víctimas de la ley/Ley del padre. En el entramado actancial funcionan de Adyuvantes y/o Oponentes del Sujeto1 que es Nun, cuyo Objeto de deseo es la cura, proceso que implica la toma de palabra y la afirmación del mismo como individuo y ente social.

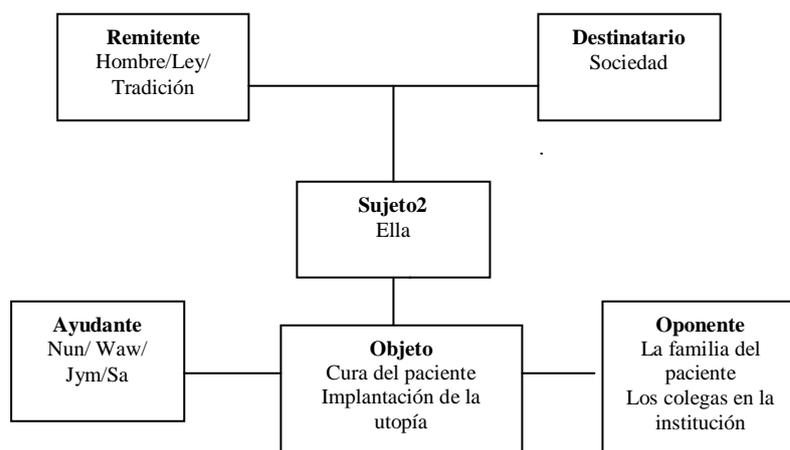
– El segundo grupo está compuesto bajo el paradigma del dominador. Y ahí está el padre (ausente), Kha (su *alter ego*), la madre en sustitución del patriarca (Adyuvante y Oponente al mismo tiempo); todos son actantes que funcionan como Oponentes del Sujeto1 y del Sujeto2 que están personalizados respectivamente en Nun y en Ella (la psicoterapeuta). El padre en la matriz actancial aparece como Oponente pero también Sujeto-origen del mal de Nun (véase organigrama).

En el siguiente esquema se muestra la estructura actancial que corresponde al Sujeto 1:



Nun, que es Sujeto en este entramado, ocupa a su vez un espacio intermedio entre él, la psicoterapeuta y su familia. La relación de Ella como Sujeto y elemento de relación entre Nun, su familia y el mundo exterior, lo representamos en el esquema 2. Tanto para Nun como para Ella, el objeto fundamental que es la cura del paciente, conlleva otros objetos intermedios como recordar el pasado y recuperar la palabra confiscada, y para Ella, su autorreconocimiento como profesional.

La siguiente estructura actancial corresponde al Sujeto 2:



La terapeuta es Sujeto 2 cuyo objeto de deseo coincide con el del Sujeto 1: el poder curar a Nun y cambiar en cierta manera el entorno médico y familiar de este. La realización del Objeto de deseo es lo que orienta la acción en la historia oculta. En este caso el sistema relacional está marcado por la confrontación entre Ella y la institución –equivalente de la alternativa entre la modernidad y la tradición conservadora–, y que la autora plantea como un conflicto generador de situaciones dramáticas que dan pie a la hipotética resolución del drama. La terapeuta pasa a ser dominada por los miedos,

los obstáculos que encuentra a cada paso, las contradicciones, la presión ejercida por la institución, y a los que también se añaden otros que corresponden a su vida privada: sus hijos, la soledad de una mujer viuda, sus ideales de combatiente y la ilusión de una utopía perdida. Esto hace que pierda el equilibrio del principio y se convierta, al igual que Nun, en un personaje trágico irrealizado –esto a pesar de que vemos su evolución como profesional pero no la de su rol de individuo mujer–. Ambos personajes no oposicionales, son iconos de sus respectivos mundos. Ella representa la lógica, la racionalidad, el polo opuesto de él, que se halla en la ilógica y la irracionalidad. Son dos itinerarios paralelos que convergen en un punto, ya que en alguna parte de la ilógica de él se pierde la lógica de ella, como podemos comprobar en el monólogo de ella (s/14, 95-97).

2.4.4. Cuadro de presencia de los personajes

(x) = Entrada del personaje o simplemente que se encuentra en escena, ya sea interviniendo en la acción o como narrador de la misma.

(0) = Salida del personaje o ausencia del mismo en la acción.

(-) = Los personajes que no intervienen en la acción, en cambio suplen la función de observadores.

(E.) = Entradas / (S.) = Salidas.

CUADRO SECUENCIA I

| Pers. | s/1 | s/2 | s/3 | s/4 | T. |
|-----------------|-----|-------|-----|-----------------|-----------|
| Ella | x/x | X | X | x/0 | |
| Nun | x/x | x/0/x | x/0 | x/0 | |
| Cha | x/0 | 0 | 0 | x/0/x/0/x/0/x/0 | |
| Waw | x/0 | 0 | 0 | x/0/x/0/x | |
| Sa | x/0 | 0 | 0 | x/0/x/0 | |
| Kha | x/0 | 0 | 0 | 0 | |
| Kaf | x/0 | 0 | 0 | x/0/x/0 | |
| Jym | x/0 | 0 | 0 | x/0/x | |
| Total E. | 8 | 1 | 0 | 15 | 24 |
| Total S. | 6 | 1 | 1 | 13 | 21 |

CUADRO SECUENCIA II

| Pers. | s/5 | s/6 | s/7 | s/8 | s/9 | s/10 | T. |
|-----------------|-----|-----|-----------|-------|-------|------|-----------|
| Ella | x | x | x | x/0/x | off | 0 | |
| Nun | x | x | x/0/x | X | off | 0 | |
| Cha | 0 | 0 | x/0/x | 0 | x | x | |
| Waw | 0 | 0 | x/0/x/0/x | x/0 | x/0/x | - | |
| Sa | 0 | 0 | x/0/x/0/x | x/0 | x | - | |
| Kha | 0 | 0 | x | X | x | - | |
| Kaf | 0 | 0 | x/0/x | 0 | x | - | |
| Jym | 0 | 0 | x/0/x | X | x/0/x | - | |
| Total E. | 2 | 0 | 14 | 15 | 6 | 0 | 37 |
| Total S. | 0 | 0 | 8 | 5 | 4 | 0 | 17 |

CUADRO SECUENCIA III

| Pers. | s/11 | s/12 | s/13 | s/14 | s/15 | s/16 | T. |
|-------|------|-------------|------|------|-------|------|----|
| Ella | x | 0/x | x/0 | x | x/0/x | X | |
| Nun | x/0 | x/0/x/0/x/0 | x/0 | x | X | 0 | |

| | | | | | | | |
|-----------------|---|---------------|---|---|-------|---|-----------|
| Cha | 0 | x/0/x/0/x/0/x | X | 0 | x/0 | 0 | |
| Waw | 0 | x/0 | 0 | 0 | x/0/x | 0 | |
| Sa | 0 | x/0 | 0 | 0 | x/0/x | 0 | |
| Kha | – | x/0/x/0/x/0 | 0 | 0 | x/0 | 0 | |
| Kaf | 0 | x/0 | 0 | 0 | x/0/x | 0 | |
| Jym | – | x/0/x/0/x/0 | 0 | 0 | x/0/x | 0 | |
| Total E. | 2 | 17 | 1 | 2 | 11 | 0 | 33 |
| Total S. | 5 | 15 | 2 | 0 | 7 | 5 | 34 |

CUADRO SECUENCIA IV

| Pers. | s/17 | s/18 | s/19 | s/20 | s/21 | T. |
|-----------------|------|------|------|------|------|-----------|
| Ella | x | x | Off | x/0 | x | |
| Nun | x/0 | 0 | x/0 | x/0 | x | |
| Cha | 0 | x | 0 | 0 | x | |
| Waw | 0 | x | – | – | x | |
| Sa | 0 | x | 0 | 0 | x | |
| Kha | 0 | x | 0 | 0 | x | |
| Kaf | 0 | x | 0 | 0 | x | |
| Jym | 0 | x | – | – | x | |
| Total E. | 1 | 6 | 1 | 4 | 8 | 20 |
| Total S. | 1 | 0 | 6 | 2 | 0 | 9 |

Más arriba hemos explicado que nuestra opción de dividir la obra en Secuencias amplias se debe a la conveniencia de atender la sintaxis interna, ligada al contenido, de las sucesivas situaciones dramáticas. Estas situaciones y la evolución de las mis-mas, no se dan sino en función de la participación de los personajes, y por eso es necesario describir esta participación en relación con las secuencias.

En el cuadro de la S/I la presencia de Nun y Ella es constante, mientras que el resto de los personajes entran y salen en función de ambas presencias. Estos aparecen en el prólogo que precede al inicio de la obra, y vuelven a aparecer en la s/4 después del hecho resorte que es el diagnóstico de la sífilis. En dicha subsecuencia proliferan las entradas y salidas en tanto que elemento que refuerza “la teoría del caos” que rige la obra en la estructura interna (contenido) y en la formal (estructura fragmentaria). Cuando aparecen todos los personajes en escena, como ocurre en las subsecuencias 4, 7, 12 y 15, estos, además de llevar a cabo acciones a partir del enfrentamiento entre unos y otros, configuran el espacio y el tiempo de la fractura mental y del caos. Además se trata de las escenas donde impera la fluctuación del ritmo. Estas entradas y salidas (que en principio calificamos como vacías de contenido) constituyen la metáfora de desorden mental al que están sujetos. Lo mismo se dice mediante el texto luz, pues los apagones se pueden dar en medio de una secuencia sin tener realmente relevancia narrativa o discursiva, aunque en esto nos detendremos más abajo en el apartado dedicado a las categorías de espacio y tiempo. En la s/10 y 11 los personajes están presentes pero no intervienen en la acción. En la s/9, la única subsecuencia

donde no aparece Ella, en cambio está presente por el uso de la voz en off. Se puede ver reflejado de forma más gráfica en el cuadro que sigue:

| Personajes | Total |
|------------|---------|
| Ella | 18/2off |
| Nun | 16/2off |
| Cha | 8/(1) |
| Waw | 8/(2) |
| Sa | 8/(1) |
| Kha | 7/(2) |
| Kaf | 7/(2) |
| Jym | 8/(2) |

*(Entre paréntesis) = los personajes están presentes pero como observadores.

*Total de entradas y salidas a lo largo de la obra⁸⁸: 195

2.5. Espacio y tiempo

El transformar un texto narrativo en otro teatral, siempre conlleva un proceso complejo puesto que se opera desestructurando los elementos constitutivos del relato adaptándolos a los lenguajes de escena. Esto supone actuar sobre los principios que rigen el texto dramático como son el orden cronológico, el/los conflictos que generan la acción y por último el espacio donde evolucionan los personajes. En *Junun* se ha optado por la multiplicidad de espacios que la autora consideró esenciales para el desarrollo de la fábula; lo hace tomando parte de los espacios de la narración de Zemni y convirtiéndolos en espacios de la historia oculta o “espacios narrativos”⁸⁹.

Esto a su vez implica una condensación temporal de manera que los quince años que recoge el relato se convierten en cuatro años en el tiempo de la ficción y en dos horas de duración del espectáculo. Esta simplificación del tiempo implica también una simplificación del espacio, reduciéndolo a algunos de los lugares esenciales para la acción dramática y condensando otros que pertenecen a lo extrateatral, como veremos más abajo. Del primer texto [A] al segundo [B] opera un deslizamiento de sentido que

⁸⁸ El número de entradas y salidas de escena de los personajes es 195 aunque esta cifra no es definitiva puesto que hay subsecuencias en que no se determina con exactitud si estos han salido o han entrado. A veces se menciona la salida de uno de ellos y en las subsecuencias siguientes por el enunciado sabemos que está presente. Por otro lado encontramos indicaciones de este tipo: “*Kaf multiplica frenéticamente entradas y salidas*” (acot.: 40) o “*la madre hace breves apariciones*” (acot.: 40). También observamos que hay ciertos detalles que no se precisan en las acotaciones, por ejemplo: en la s/7 se señala que Jym se aproxima a Waw (22) y en la siguiente (23) vuelve a entrar, sin que se mencione que ha salido. Tampoco se menciona cuando sale Kaf pero sí cuando aparece (27). Kha sale de escena (77) pero no se indica en el texto, simplemente se dice que vuelve a aparecer (81). La psicoterapeuta se queda sola, tampoco se indica si ha salido y cuándo, ni lo que hacen los demás mientras uno de los personajes monologa (82-83). Hemos de aclarar que cuando se trata de los gestos, el movimiento o el tono, no es necesario dar detalle exhaustivo. En cambio, una entrada, una salida e indicaciones espaciotemporales, las consideramos relevantes para llevar a cabo la lectura. En fin, pensamos que son lagunas informativas que posiblemente se hallan resueltas en la representación pero no en el texto dramático.

⁸⁹ Término que Bobes define en cuanto “efecto de un relato hecho por un personaje en el escenario” (L1991: 242).

crea el interespacio donde se integra y se vehicula la mirada de Baccar y Jaïbi, espacio que comparte con el público. No obstante, se insiste sobre un lugar común donde converge tanto el relato como la obra teatral: el encierro. Pensamos que el encierro es el punto de convergencia de ambos textos. Los márgenes que diferencian los dos textos recaen en el tratamiento de los lenguajes propios que delimitan formalmente un género de otro, pero que en la esencia y el contenido se presentan análogos.

En la obra, la relación del tiempo-espacio está determinada por el espacio que ocupan los actores en escena –ya que como mencionamos en apartados anteriores, en el paratexto inicial se recalca que se trata de un escenario y que nos hallamos en un teatro–, que designa otro que es simbólico –sugerido en los subtítulos de cada subsecuencia y en los enunciados–. Es una obra donde el cronotopo se significa ante todo mediante el juego del actor (espacio lúdico), tal como se puede apreciar en las acotaciones sobre lo que se ha de representar visualmente, y en el análisis textual. Las dependencias del complejo edificio construido por Zemni mediante los espacios múltiples, la regresión temporal en el túnel de la memoria de Nun y la linealidad de los acontecimientos, son simplificadas en un escenario a la italiana y con dos telones que bajan y suben. Una escenografía minimalista con elementos simples y de fácil manejo para el actor: una mesa en el segundo plano, icono y metonimia de otro espacio dramático que es la cocina en la casa de Nun, o unas sillas plegables que funcionan como símbolo del sistema socio-político que a su vez conlleva otro microsistema que es la familia.

2.5.1. Espacio y tiempo múltiples en Junun

Para describir el cronotopo en *Junun* es necesario recurrir al espacio narrado comprendido en el espacio dramático. Por otro lado, hay que ver las limitaciones del espacio escénico y la simplificación a la que se ve sujeto. Al menos así lo podemos percibir en la arquitectura espacio-temporal en esta obra y que resumimos del modo siguiente:

– Los espacios anteriores a la obra en cuanto acción escenificada, que se inscriben en la historia oculta. En este sentido podemos decir que los personajes se han forjado en un espacio anterior y en espacios extrateatrales.

– Los espacios vacíos o aquellos que crea la obra, entre los cuales distinguimos los que son visualizados en el presente de la acción y los latentes o contiguos que son mostrados escénicamente o por abstracción: se sobreentienden por el discurso de los personajes o por el enunciado de la narradora, tales como la mezquita, el correccional, la prisión, etc. De este modo el espacio dramático consiste en una correlación de espacios visuales y aludidos.

La segmentación del espacio se da en detrimento de la función encierro generada en relación con los paradigmas abierto/cerrado, amplio/reducido, iluminado/oscurο. Estos son los espacios del drama:

– Los lugares cerrados: el asilo psiquiátrico (lugar amplio-cerrado) se presenta en contraste con la casa (lugar reducido-cerrado) y espacios contiguos como la mezquita u otros extrateatrales como el correccional, el cuartel, la prisión, etc., que pertenecen a la historia oculta.

– Los lugares abiertos y amplios como son la playa, la laguna, o aquellos que son aludidos como el cementerio, Alemania, etc.

– El espacio lúdico con que se materializa otro que es mental. Este es infinitamente amplio o por el contrario, reducido, dependiendo del estado anímico de los personajes y que en *Junun* es de gran pertinencia en la construcción y delimitación espacial por ser espacio generador de la acción. La autora determina la transición en el tiempo y el espacio mediante el apagado de luces y el silencio (ambos textos sugeridos en las acotaciones), pero también se recurre a la significatividad de la posición precisa de cada uno de los actores, que en esta obra se hallan sujetos a las rígidas leyes artaudianas del cuerpo⁹⁰ como lugar donde convergen los demás lenguajes escénicos. Por lo tanto, distinguimos dos espacios distintos: el que privilegia la palabra mediante la narración pura y estricta, y el que privilegia el discurso-movimiento de los actores según se aprecia en el texto espectacular.

ESPACIO Y PERSONAJES.

⁹⁰ Al respecto nos parece pertinente mencionar el supuesto teórico de Sito Alba al afirmar que “el elemento primario de la representación es el cuerpo humano, con él colaboran otros signos: verbales, escenográficos, musicales” (véase Sito Alba, L1987: 29). En *Junun*, el personaje –elemento constitutivo del texto dramático, dueño de una historia que tiene como pilar fundamental el cronotopo– se sitúa en una circunstancia dada (situación dramática) por un conflicto a partir del cual sucede algo o nada.

El espacio se presenta como lugar cotidiano de los personajes, donde entran y salen sin orden que obedezca a unas normas, al menos aparentemente, porque entendemos que hay unas directivas y un orden implantado por la dramaturga que responde a una técnica e intenciones determinadas. La prolongación de la historia de los personajes se aprecia de manera general en el patetismo, agresividad y comportamiento disperso de cada uno de los que habitan en la casa, un espacio cerrado que se presenta en paralelo con otro también hermético y metáfora de la opresión, como es el hospital: lugar delimitado por el telón rojo. Entran, dicen algo, cogen algo, se instalan frente al espectador, cuentan algo, se tocan, se miran, se agraden, se fusionan, vuelven a salir de escena, y todo ello mientras Ella continúa estable dentro y fuera de la acción. Distanciada, rígida, sujeta a su etiqueta como médico o narradora, contrasta con los demás personajes, que pasan de una calma repentina a la confrontación y de nuevo a la calma.

ESPACIO LENGUAJE.

La estructuración del espacio también se da a través del verbo. Se dota a los personajes de un lenguaje crudo, violento y tremendamente realista para mostrar la realidad social e interna de los mismos. Es el habla de la calle, de las periferias. En ocasiones sin embargo se emplea brotes de un lenguaje poético y estilizado. Esto es debido a que Baccar necesita recurrir a un lenguaje más aquilatado para espacializar el peso de humanidad que queda en estos personajes urbanos, completamente dominados por el miedo y la miseria, al tiempo que evita romper con lo poético que desprende el texto primario, el de Zemni.

Se juega con el tono, la intensidad, la fragmentación marcada por los silencios, la fluidez, la simultaneidad, la desincronización, todos estos procedimientos mediante los cuales se muestra la intensidad de la acción, el sobrecogimiento y la violencia, que como explica Jaïbi, es “une violence qui s’exprime dans les mots. Ils sortent avec crudité, pertinence et impertinence, avec obscénité redoutable” (extraído de Gayot: E2002). Las palabras surgen como latidos, fluidas, veloces, breves y punzantes marcando un ritmo intenso que se alterna con la lentitud de los monólogos y la bajada en la intensidad, en el timbre y el tono. Entendemos que la importancia del verbo en su uso retórico y político es una preocupación para la autora por considerar que es el elemento más sensible del espectáculo.

ESPACIO TELÓN.

Además del espacio de la palabra se presentan otros determinados por telones: uno gris y el de la embocadura, que está “superpuesto de oro y púrpura, pasado, marchito, descolorado, gastado, reliquia de un mundo que no termina de morir (aquel de la arcaica escena a la italiana)” (extraído de Gayot: E2002). Los dos telones configuran la escenografía y delimitan el espacio escénico donde se desarrolla la acción, así como los distintos niveles espaciales, el físico y el psicológico, que Ella franquea por momentos para introducirse en el espacio de los Otros como necesidad de salir del mundo de la lógica y la racionalidad. Ambos telones se presentan en correlación para dar sentido al drama.

Para la representación del espacio se opta por la división de planos en vertical y horizontal. Los dos espacios que representan los lugares cerrados como el hospital y la casa, se hallan diferenciados de manera vertical por unas rejas simbólicas como son los telones bajados. En cambio, los lugares exteriores como la laguna donde acude Nun y desaparece durante días, lugar con el que mantiene una relación especial, se delimitan por una línea divisoria en horizontal (con los dos telones subidos). Por lo tanto encontramos una red compleja en simetrías dibujadas virtualmente en el escenario/acotaciones que define matemáticamente el espacio donde se mueven los actores-personajes. Consideremos a modo de ejemplo la s/8, en la cual el espacio es dividido en cuatro sub-espacios simultáneos. Uno de ellos es el lugar donde está Nun (la laguna, espacio físico y abierto en vertical que acoge la acción: el encuentro entre Nun, Kha y Jym) y otro horizontal que es el interno. Por lo tanto ya estamos hablando de un punto donde converge el espacio físico y mental. También se representa el espacio de la casa desde donde Sa recibe una llamada telefónica de Ella para preguntar por Nun, prolongándose así este mismo espacio hacia otro que es exterior: el hospital donde se encuentra Ella esperando tener noticias del paciente.

ESPACIO LUZ.

La acción es determinada por el transcurso temporal que viene representado por el texto luz (dilatación en el tiempo o por el contrario, condensación del tiempo de la historia en dos horas de espectáculo). Los apagones constantes no corresponden a la distribución formal ni al contenido narrativo de la división de secuencias, ya que no constituyen un elemento narrativo. En cambio poseen una dimensión semántica que

nos sitúa ante el mecanismo del cerebro humano, las interrupciones de la memoria o la interrupción en el tiempo a modo de elipsis. Esto quiere decir que el discurso luz conlleva inscrito el espacio psicológico de los personajes, de manera que su uso funcional no se limita únicamente a focalizar o resaltar el espacio, sino que también se utiliza como recurso para negar dicho espacio donde sucede la acción, expresando la imposibilidad del propio personaje de mantener una posición coherente en relación con sus actos y sus pensamientos, y por lo tanto la imposibilidad del devenir.

Si como hemos manifestado, las luces no tienen la función de definir espacios –a diferencia de lo que ocurre en *Princesses*– y estos se interrelacionan sin que ello suponga un cambio en las luces, se ha de concluir que el uso que se hace de la luz tiene la finalidad de expresar con sus rupturas la heterogeneidad mental y física, es decir la interferencia de lugares abstractos y concretos. Caso de que la luz represente algún lugar, este es el de lo “no dicho”, al igual que la música, que interviene en dos ocasiones para completar la vacuidad del silencio (véase *supra* el cuadro sintáctico).

ESPACIO OBJETOS.

Los objetos se presentan en función de la categoría personaje, o sea, no solo funcionan de vehículos de una información sino también como una prolongación del personaje. El uso funcional de los accesorios nos determina el dónde, el cómo y las características físico-mentales y morales, psicológicas y sociales de los personajes, y su localización en la historia, además de describir la acción. En este sentido podemos decir que el uso que se hace de los objetos no responde a “las convenciones de signo sino que son circunstanciales de la obra” y se adecua a la retórica de la puesta en escena. Por ejemplo, la secuencia de la cena, en la cual vemos que la distribución de los platos y la manera de sostenerlos en el aire, nos describe el conflicto interno de los personajes y la relación de los unos con los otros. Las sillas y la manera de descolocarlas, colocarlas, arrastrarlas, describen también un espacio interno, una relación conflictiva entre los miembros de la familia, que a su vez define un espacio en el que tiene lugar la acción y la narración.

Las sillas, por su valor sémico, dejan de ser objetos para convertirse en sujetos de una acción en torno los cuales giran los personajes. La mesa, como ya mencionamos anteriormente, centra el espacio del sistema, de lo establecido socialmente. En la obra es arrastrada, sacada por Sa y posteriormente por Ella, lo que conlleva una

representación de las distintas caras de la autoridad y de la inversión de roles sociales dentro de un mismo grupo donde lo que cuenta es hacerse respetar, un universo que posee un código que le es propio (véase *supra* foto 6). Cuando las sillas aparecen alineadas (fotos 3 y 4), constituyen una metáfora del orden de un sistema estructurado, pero al ser manipuladas por los actores se convierten en signo accesorio y signo mensaje, es decir, tienen una doble función: al ser plegables sirven para sostener el juego entre actores, los cuales hacen uso de las mismas para sentarse y para mostrar su estado de ánimo. Las sillas son así un objeto versátil de uso ideológico y político donde se cifra la alternativa cerrado/abierto del sistema que rige el país. Corresponden a un prisma de visiones que dan sentido a la existencia de los personajes, pues cada uno es un Yo independiente del otro y a su vez comparten o intercambian la identidad con Nun. El individualismo como principio de supervivencia es representado por el cubo de metal (objeto empleado que sustituye al cenicero y que responde al procedimiento escénico de extrañamiento), que al igual que las flores de plástico, son elementos significantes que designan lo desechable, lo efímero, lo consumible, como ejemplo de una sociedad globalizada donde cada ser humano es un número de serie.

Otro objeto-signo al que se recurre son los micrófonos. Pese a que intervienen como un personaje más, su uso funcional es delimitar el espacio de la narración y la comunicación, en contraste con ese otro universo caótico del presente escénico donde domina la incomunicación. Al igual que la mesa, este elemento funciona de testigo de las largas charlas de Nun y la psicoterapeuta en el consultorio o fuera del recinto hospitalario, en lugares donde nadie tiene acceso a sus conversaciones excepto el espectador. Es un objeto que empieza a ser recurso convencional por su uso repetido en la escena contemporánea, a título de ejemplo citamos el espectáculo *¡Hay amor!* (2008)⁹¹ de Verónica Fabrini. Esta directora de escena señala que los micrófonos configuran el espacio de la confesión, de la verdad desnuda, la superación de la barrera que separa lo interno de lo externo y anula el enfrentamiento para dar paso a la escucha.

⁹¹ Una creación de “Os Geraldos” y “La bruja invenciones”, espectáculo dirigido por Verónica Fabrini, Sao Paulo, Brasil.

Por último cabe citar otros dos elementos tales como la bata⁹² de la psicoterapeuta y el reloj del padre. La primera hace referencia a un espacio determinado, pues la bata por convención en tanto que sugiere rango social, es metáfora y metonimia de Institución y Autoridad, muy explotada en teatro. Su uso en la obra es similar al significativo reloj, icono y símbolo del tiempo perdido o la memoria perdida, y motivo de disputa entre Nun, la madre y Kha. Para Nun este objeto –que no aparece ni es utilizado por los actores–, supone una búsqueda simbólica del poder.

El reloj, que Nun entiende como símbolo de poder, puede obtener una doble interpretación por parte del espectador: el reloj puede protegerlo del padre o por el contrario, introducirnos en una explicación psicoanalítica del complejo edípico, y así ser interpretado como un acto de celos de la madre hacia el hijo y su relación íntima con el padre o por el contrario, de los celos de Nun hacia la madre.

En *Junun* el uso doble del tiempo, por un lado la narración de los acontecimientos en pasado y por otro la evocación visual o presentización de la acción, son métodos que emplean los dramaturgos Baccar-Jaibi para mantener cierta fidelidad a la estructura temporal del relato.

El tiempo que predomina es el pasado. El antes de los acontecimientos es evocado desde el ahora del discurso justificando las razones que dan lugar al presente dramático, materializándose un proceso de conocimiento que se ha originado en el pasado e historia oculta. De ahí que la intervención de Ella en la primera escena introduce *in media res* los acontecimientos que va a presenciar el espectador, como una necesidad dramática de condensación del tiempo de la historia. La narración no mantiene correspondencia cronológica con la sucesión de los hechos relatados, al menos no es una narración lineal, y lo elíptico viene dado por las frecuentes interrupciones o saltos en el tiempo del hilo narrativo, que dejan paso a un presente “atemporal” que no es marcado por la dramaturga, ya que no especifica un antes y un después. En el texto, no se percibe en ningún momento ese orden cronológico del acontecimiento sino más bien, un *collage* de imágenes que nos cuentan momentos del personaje. Esto se debe a que el flujo temporal es segmentado en cuadros con “vacíos”

⁹² El uso que se hace de la bata presenta similitudes con su uso en otros textos como por ejemplo, en *La femme comme champ de bataille* de Mateř Visniec, obra en la cual Kate, la psicóloga americana, dialoga con Dora, una mujer bosnia violada durante el conflicto bélico. O en la obra *Paroles de femmes* de Darío Fo y Franca Rame.

de información, tanto a nivel de la historia como del discurso, de modo que se presenta en un discontinuo⁹³.

Este fragmentarismo tiene que ver con que hay dos aspectos en el orden temporal: aquel de la narración que pertenece a la evolución de la acción y la historia, y otro orden temporal interno que refleja el tiempo del personaje. En el primero distinguimos tres modos distintos: uno de ellos consiste en la sucesividad de la acción; otro es la simultaneidad –al darse dos acciones que ocurren al mismo tiempo en lugares distintos, por ejemplo cuando Nun está desaparecido, Ella llama a la madre para informarse de su paradero–; y por último está la circularidad en la acción cuando el personaje repite frases o acciones o en la evolución de su cura al sufrir recaídas y tener que volver a empezar.

En suma y como conclusión, podemos decir que *Junun* es un poema contestatario en contra del abuso de poder, la corrupción, la delincuencia y la violencia. Un canto que muestra el desgarramiento del ser humano sin disfraz, sin máscaras, sin la artificialidad o la ostentación de los actores los cuales se mueven sin los hilos rígidos de una puesta en escena tradicional. Los lenguajes surgen de la naturalidad de los actores, de su gesto, de su espacio interno que se proyecta en el exterior, hacia el espectador. Estos construyen su juego partiendo de la estética y el ritmo global que ha querido darle el director de escena y del *tempo* interior que exige su personaje. Jaïbi no se contenta con plantear los procedimientos, sino que además pretende llevarlos a su punto culminante, y para ello emplea todo tipo de recursos con que interpelar al espectador. Combina la realidad y la ficción, la desilusión y la ilusión de los personajes que tienen su referente en la vida real. Juega con la óptica y el efecto ilusorio, y así mismo utiliza objetos que considera no convencionales, como por ejemplo el cubo de metal en vez de un cenicero y el ramo de flores de plástico con que lograr el extrañamiento deseado. Todos estos elementos-signos puestos en funcionamiento nos llevan desde lo más desgarrador a lo irrisorio con el fin de sorprender a un público que cuando asiste al

⁹³ Hemos de aclarar que para llevar a cabo la selección de algunos fragmentos de la historia de Nun, ambos creadores contaron con la ayuda de la escritora, ya que según Jaïbi se consideró necesario mantener una comunicación con la misma para aclarar algunos detalles no dichos que ésta prefirió no mencionar en el relato y que guardan relación con lo ya mencionado con anterioridad acerca de la ambigüedad que se desprende de su relación con el paciente en la vida real. En el trabajo dramático se llevó a cabo una selección de los momentos de mayor fuerza dramática en el relato, lo que supone una comprensión de la materia narrativa dotando de diálogo a los personajes en una combinación lineal fragmentada e “intermitente” como flashes en la memoria de los personajes principales: Ella, la narradora en tercera persona y personaje testigo, Nun, su madre o sus hermanos Sa, y Waw.

teatro convencional intenta refugiarse en su butaca, ajeno, distraído, como dejándose tragar por esa misma butaca porque lo que se presencia es la vida del Otro, jamás la suya propia.

La posición de los actores es de una observación frontal, clínica y objetiva (aunque estén situados en el plano ficcional) que en palabras de Pavis sería la de una “corporalidad científica”. El espectador/lector asiste a los preparativos que llevan a cabo los actores y nos encontramos en una fase anterior a su encarnación de los personajes, tomando conciencia del momento y del lugar liminal de la puesta en juego. Domina el cronotopo de la liminalidad y la negación del actor ante su papel. La corporalidad es ficticia en el sentido de su perpetuo vaivén entre representación y realidad; entre ilusión y el efecto desilusorio; entre lo trágico y lo irrisorio; lo bello y lo grotesco. Un sin fin de contrastes presentes en todos los lenguajes de la escena.

QUINTO CAPÍTULO

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE *GHITA*

El dos de agosto. 1998.
30 años encerrada en esta celda negra, entre cuatro paredes, o tres, porque ésta, ha permanecido para siempre abierta... Una brecha por donde puedo respirar aire.

Ghita
A. H.Y.



Foto1.
Teresa Socas Pimentel en el papel de Ghita,
Trotea Teatro, Tenerife, abril, 2009.

1. ANÁLISIS SEMÁNTICO

Al igual que las otras dos del corpus analizado, la obra trata el encierro físico y psicológico del que se derivan otros temas como la soledad, el abandono y la pérdida en su doble aspecto, real y simbólico.

En su doble lectura, *Ghita* es un símbolo de la tragedia humana anclado en la historia del Otro, de Mehdi que existe bajo la piel Ghita, un personaje atado a unas cadenas ficticias, como son la pantalla en que se observa y a la vez es observado, y los medicamentos que le ayudan a errar en una sala fría de un psiquiátrico. Ghita o Mehdi, no asesina sino que da vida, y como si de una maldición se tratara, su andadura por la memoria es un devenir, un dar a luz a su madre una y otra vez sin que su tormento se acabe. En una espiral de vivencias se nos introduce en el día a día de este personaje mujer/hombre, cautivo en el mundo de intramuros que es la memoria tanto tiempo silenciada.

1.1. El paratexto: *Ghita*, palabra y memoria de una generación

Ghita puede ser la utopía, aquello que no tiene lugar físico, un país, una lengua, una religión, una tradición o como en este caso, también puede ser una canción de amor.

La elección del título no viene dado por la acepción del nombre –el cual, pese a ser árabe tiene los orígenes en la Antigua Grecia–, sino por otra de las influencias de las que se embebe la autora. Según esta (véase Falcón, P2006), es el título de un poema anónimo cuya protagonista es Ghita⁹⁴, una mujer casta y hermosa cuya esencia emerge a modo de lamento, de quejido en la voz de un hombre en cuya historia se inspira la autora, como explica esta en el programa de mano del espectáculo:

⁹⁴ Este poema amoroso que canta a la mujer así llamada, de belleza incalculable, forma parte de la categoría *ochaqi* del género musical *melhoun*. Un género proveniente de al-Ándalus en claves de poesía cantada con mezclas de las formas del habla coloquial y el árabe literario. Dicho género ve sus comienzos en el siglo XII por obra de los Almohades en la región de Tafilalet (Marruecos), y después de la Reconquista y el flujo migratorio al Norte de África, se ancla en Argelia y Marruecos donde evoluciona de manos de músicos actuales que popularizan este género.

J'ai rencontré Rhadi en 1998, une année après sa sortie de Mallorca (Sidi Frej) à Tétouan. Durant les 30 années d'enfermement dans cet asile psychiatrique, cet homme de 58 ans a pu retenir dans sa mémoire un numéro de série et le prénom d'une femme : Ghita (extraído de Nechnach, P2005: 9).

Rhadi, huérfano de padre, viaja con su madre desde las montañas del Rif hasta Tetuán. En 1952 y a la edad de doce años, se le encierra en prisión por robo. A los veintiocho años, con el régimen monárquico ya establecido, es trasladado al psiquiátrico Sidi Frej (Tetuán) donde permanece treinta años en el olvido. Durante todos esos años de encierro, el único recuerdo al que se aferra este hombre para evadirse, es “Ghita”.

Es una historia que la autora relaciona con otros testimonios verídicos, vivencias de personajes que remiten a la memoria colectiva tetuaní bajo el Protectorado.

Ghita [...] tiene una base real [...] que la autora asoció con la propia historia de su abuelo, excombatiente de la Guerra Civil de España, el cual volvió a Marruecos sin nada, ni siquiera la visión pues se quedó ciego en la contienda [...] la obra, por tanto, se adentra en una historia que afectó a españoles y marroquíes (extraído de Falcón, P2006).

Posiblemente, el relato de *Ghita* constituye una búsqueda de esta dramaturga en la ceguera de su abuelo, persona analfabeta que como otros muchos de su generación, guardaba lealtad hacia el espejismo que rodeaba la figura de Franco. Una ilusión surgida de la inocencia y del hambre a las que se unía el desconocimiento y el engaño como forma de manipular a un pueblo ante la ausencia de un Estado que velara por los intereses del marroquí. La dimensión histórica, ideológica y simbólica de *Ghita*, es la de una voz enterrada, aquella que la Historia se encargó de recoger y que nos muestra las dos caras que manejó Franco a su antojo. En la contradicción entre lo difundido como propaganda franquista –y del también partido nacionalista *Al Istiklal*– y la realidad, hay un margen de subjetividad que se intenta aclarar en la obra y que delimitamos como motivo de la misma.

Por lo tanto y teniendo en cuenta estos datos, podemos decir que la intertextualidad en la obra forma parte del proceso de elaboración de una escritura que consideramos heterogénea. Esta heterogeneidad no se da únicamente en el título, sino también y como acabamos de mencionar, mediante la recuperación de testimonios

verídicos, historias de personajes reales anónimos (Rhadi, el abuelo), la alusión a personajes históricos reales (Franco) y ficcionales (Butterfly, inspirado en la obra de G. Puccini) –historias que recupera el lector o espectador y que este procesa como formando parte de la historia que le está siendo mostrada–. Estos son los discursos que emplea para narrar un amplio período del Marruecos profundo de una época, partiendo desde el espacio al que se alude en la sinopsis de la obra: Mallorca, un psiquiátrico ubicado en la ciudad de Tetuán. Marruecos aparece metaforizado a través de una voz usurpada, la de Ghita por Mehdi, por la evocación de la espeluznante relación con su madre/Madre, por la violación física de una niña por un presunto padre –el sargento Córdoba– que no la reconoce, y por el recuerdo de una guerra que no les pertenecía.

Esta interpretación puede ser corroborada o por el contrario, contradicha por las diversas lecturas de los directores de escena, entre los que incluimos a la propia dramaturga. Dichas interpretaciones son perceptibles para empezar, en la sinopsis de algunas de sus puestas en escena, pues estos textos sintéticos además de las imágenes de los carteles como veremos abajo, dan idea de las diferentes lecturas y visiones de la problemática que vehicula la obra. A nuestro modo de ver, la lectura que se puede hacer de los mismos, en tanto que material complementario, corrobora de algún modo, que la problemática tratada en la obra es universal en el sentido en que afecta a una gran parte del mundo. A modo de ejemplo recogemos la sinopsis del director de escena Juan Luis Antonio (2009).

El único sufrimiento inútil es aquel que carece de sentido. Las guerras cercenan vidas, desunen familias, dividen patrias. Todo ello se queda atrás, bajo el unguento del olvido y el silencio de los vencedores. Lo interior, lo familiar y el sentimiento de pertenencia dialogan encima de un escenario, a través de los gestos, por boca de personajes llenos de irrealidad y verdad [...] *Ghita* es la historia de un pueblo que sobrevive a una guerra ajena, la historia de una mujer que lucha por que su locura no se convierta en olvido [...] Ghita necesita que su palabra se escuche, que la pared sea, al fin, derribada.

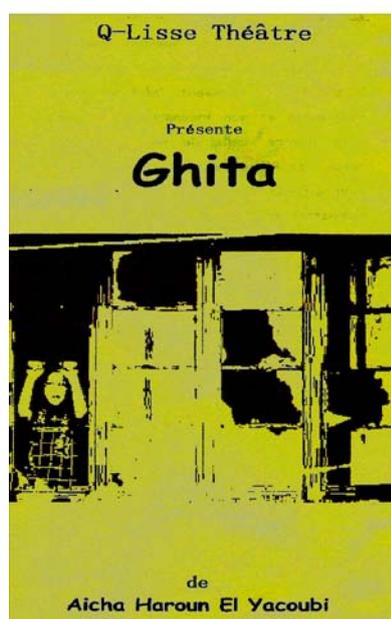
O aquella otra, la del colombiano Daniel Ariza (2007), cuya lectura parte de la simbología que comporta el signo mariposa inscrito en el nombre de Butterfly:

¡Butterfly! expresa Ghita con dolor. Sus alas aún no han crecido cuando la muerte la inundó sin haber podido siquiera llegar a la adolescencia. La guerra es la culpable, como ha sucedido en nuestros países del llamado “tercer

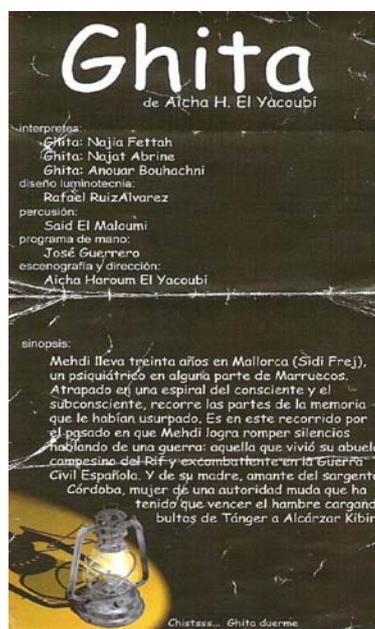
mundo” donde antes de aprender a leer se muere empuñando un arma. Donde luchamos con la inocencia de la niñez, por guerras que no nos pertenecen. Donde perdemos la razón, o tal vez nunca la experimentamos.

1.1.1. La retórica de los carteles

Los carteles⁹⁵ que recogimos para el presente estudio, aunque escasos, nos sirven de material complementario, ya que al igual que las sinopsis, por una parte son descriptivos del contenido del drama y por otra, nos introducen en la visión del mundo y el contexto sociopolítico y cultural de algunos de los directores de escena entre los que incluimos la interpretación de la propia autora, tal como se puede apreciar en el cartel de abajo.



Cartel 1



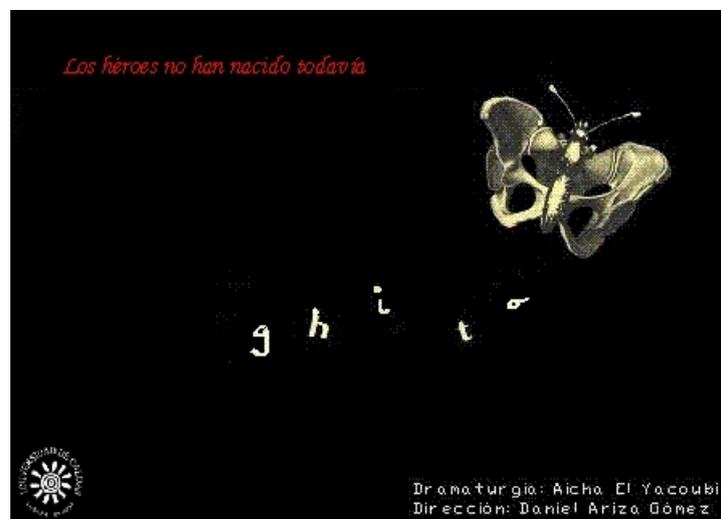
Cartel 2

1. Concepción de la dramaturga. En la imagen vemos a una niña agarrada a los hierros de las rejas con la mirada en horizontal como posible salida de la pesadilla y del horror. Las vidrieras rotas que concebimos como una realidad dolorosa y traumática, completan dicho mensaje. El amarillo verdoso supone un intento de desdramatizar el contenido.

⁹⁵ Ya explicamos más arriba (véase nota pie pag cap.3, apartado 1.2.) que las ilustraciones en las cubiertas de las obras editadas, en los carteles o programas de mano, constituyen un instrumento para interpelar la atención del lector/espectador, pero también son paratextos que articulan cada uno una interpretación determinada de la obra.

2. Concepción de Rafael Ruiz Álvarez. La imagen hace referencia a la memoria colectiva que se mantiene entre la luz y las sombras. Toma como motivo otra composición musical del género *melhoun* del Siglo XVI, de Ben Ali Bou'mar (1519) que dice: “notre *malhoun* est une lampe éclairant le noir et ne manque à aucune demeure” (extraído de Aydoun, W2001).

3. Concepción de Daniel Ariza Gómez. Tal como vimos en la sinopsis arriba, este director de escena se basa en uno de los personajes de la obra: Mme Butterfly, entendiéndolo como metáfora y símbolo. Reproduce el esqueleto de una mariposa que se mantiene suspendida entre la vida y la muerte. Los colores oscuros que dominan la imagen, representan el grito del pueblo colombiano ante los atropellos e injusticias cometidos en su país.



Cartel 3

1.2. Lo metateatral como procedimiento

Ghita es una obra metateatral en la medida en que reflexiona sobre el discurso del personaje, y esa reflexión se lleva a cabo en un segundo momento como reflexión sobre el discurso teatral.

En primer lugar, la metateatralidad se da mediante la utilización de una estructura formal que es el monólogo. Un procedimiento de construcción distinto al empleado en las otras dos obras del corpus analizado y que según nuestro punto de vista, responde a una intención estética e ideológica que tiene como fin crear una imagen ilusoria y apartarse de la visión naturalista y cotidiana que supone el uso de la forma dialogada.

Dicho procedimiento intencionado obedece a una concepción del individuo como sujeto a la incomunicación incluso dentro del teatro, y desde esta perspectiva, supone un intento de llevar a la práctica la exploración de los límites que definen el monólogo teatral junto con los conceptos de actor y personaje, de ahí que la autora opte por un tipo de monólogo distinto al clásico.

La forma más elemental del monologo es aquella en que el personaje habla sin interlocutor aparente, bien en forma de autodiálogo o de autonarración. Pero en el teatro cualquier emisión verbal sea con interlocutor o no, está destinada a ser oída por el público. De manera que cabe la posibilidad de que la utilización del monólogo profundice en su carácter metateatral explorando las posibilidades de la relación entre la emisión y la recepción teatral.

1.2.1. Monólogo

El monologo según Pavis tiende a revelar ciertos rasgos dialógicos: “cuando el héroe evalúa su situación, dirigiéndose a un interlocutor imaginario” (L1983: 319). En *Ghita*, y de ahí la complejidad que presenta la obra, además del discurso de lo que piensa y siente el personaje, se trata de monólogos en forma de microrelatos a cargo de voces subyacentes que se hallan inscritas en la corporeidad de un actor-personaje y en los personajes en los que este se desdobra:

- El actor se desdobra en sí mismo, pues el actor se deja ver como tal.
- El actor se desdobra en un personaje. El actor que aparece al inicio de la obra queda desdoblado en una Mujer que se hace llamar Ghita y está en un psiquiátrico.
- El personaje se desdobra en distintos personajes. El desdoblamiento se da como un proceso de deslizamiento por el que el personaje ocupa y desocupa territorios diversos: Ghita ocupa a Mehdi y este a su vez ocupa al padre, a la madre y es una mujer.

Este es un recurso metateatral porque el hecho de que incorpore aspectos de distintos personajes –y por esto el actor que pone su cuerpo encarna sucesivos y múltiples personajes– hace que el personaje tenga algo de actor. El hecho de que Mehdi adopte distintas personalidades descubre lo que de interpretación actorial tiene toda personalidad sea teatral o no.

1.2.2. Emisión-recepción

La obra es un discurso en buena parte narrativo pero también reflexivo sobre la propia conciencia, e interpela al espectador.

La relación del personaje actor con el espectador es una relación en primer lugar entre escena/sala: la llamada de atención al público supone una ruptura de la cuarta pared que afecta a todo lo que tiene que ver con la organización espacial en función del espacio teatral, la implicación del tiempo de la historia y tiempo del espectador, el tiempo de la historia y de la Historia, y el tiempo concreto de la representación.

Al comienzo de la obra, muy pronto, el personaje de Ghita interpela al público: “30 años entre estas cuatro paredes, o tres, porque esta –indicando al público– ha permanecido para siempre abierta... Una brecha por donde puedo respirar aire” (I: 249). En este enunciado referido a la puerta que es metáfora de la cuarta pared, es el personaje en tanto que dominador del juego el que señalando con el índice al público, ejerce una inversión de roles que hace que el espectador entre a formar parte de ese mismo juego al igual que el actor. El personaje reconoce la otra presencia que se perpetua en el tiempo “para siempre” (249) para así corroborar su propia existencia, estableciéndose un paralelismo entre la escena y el sanatorio, y por otro, de la sala -la cual es descrita por la Mujer como una brecha por donde respirar aire- con el exterior.

El personaje es consciente de que está siendo observado. Los que lo observan, que quizás sean reales dentro del plano de la ficción o imaginados por ella, representan un destinatario en el cual se puede ver reflejado el espectador. De este modo, los que observan al personaje son una metáfora del espectador, y al mismo tiempo el personaje, que no afirma explícitamente que esté en un teatro, a través de un procedimiento irónico se convierte en una metáfora del personaje teatral. Esto explica la reflexión que lleva a cabo también de modo irónico el personaje sobre la inexistencia de la cuarta pared. Por todo ello se establece una consciencia de que se está asistiendo a un juego entre el Yo personaje y el Otro que representa al espectador.

Este procedimiento de apelación que estamos caracterizando como metateatro, conlleva la afirmación de la realidad al tratarse de un desvelamiento de la ficción desde dentro de la misma, una caja china donde el actor es el eje y centro de toda acción y arrastra al espectador a su ámbito haciéndolo consciente de que está ante un

espectáculo teatral, sin que realmente se haga explícita la técnica del teatro dentro del teatro. Esto lo lleva a asomarse a personalidades distintas y también a experiencias diversas como son la soledad y el olvido. Estas experiencias comunes se reflejan a través de ese espejo que es el espacio escénico que en este caso cobra vida a través del cuerpo y la voz del actor.

Se trata de un teatro performativo y visual que privilegia la intervención del espectador con quien dialoga el personaje para exteriorizar lo que Pavis denomina “una lucha de conciencia”. El cuerpo al servicio de la palabra, provocador y ofensivo, directo a veces, distanciado en otras, cruel y abusivo como metáfora del espacio y el tiempo tratados en la vacuidad de la escena. Toda construcción emerge de la nada, del ras del suelo como forma para trazar el ciclo vital tal como es definido por las voces populares de su cultura natal: “surgimos de la tierra y a ella volvemos”. En esta labor experimental, y quizás la que comporta la originalidad de esta obra, al lector o espectador se le adjudica la primordial función de creador libre, como afirma Okamoto en “*Ghita, una dramaturgia do afeto*” (A2011: 150).

Su escritura en cierto modo, encarna ese potencial dialógico. Estructurándose como narrativa no lineal –como la memoria, con idas y venidas en el tiempo, errores y malentendidos, con revisiones y nuevas perspectivas sobre los acontecimientos– la dramaturgia de Aicha está bastante abierta a la interacción con los artistas que deseen escenificarla. Es decir, hay muchas, muchas formas de llevar el texto al escenario. Los procedimientos mismos de la escritura apuntan a los cambios que la autora espera del mundo [...] No encierra moralmente un sentido; libera sentidos.

2. ANÁLISIS SINTÁCTICO

Como ya avanzamos en el análisis semántico, la obra gira en torno a la función encierro como arquitectura del espacio escénico y dramático. Acontecimiento primario que se da en tiempo anterior al presente y del cual derivan las distintas situaciones que resumimos como una búsqueda del Yo y su reconstrucción. La apertura se produce en retrospectiva, hacia los escollos del pasado del protagonista y los distintos personajes en los que se desdobra.

2.1. La historia (argumento)

Ghita es el relato atormentado de un hombre/mujer encerrado en un psiquiátrico después de ser condenado por la muerte de su hermana, Ghita. Tras treinta años de cautiverio, le adviene a la memoria una imagen: la escena del río donde esta última se ahogó. De este modo, inicia el recorrido hacia el origen de las causas que le llevaron a este encierro.

La historia primaria es presentada a través de la apelación de este único personaje al público y su conversación con otros personajes en los que se desdobra intentando reunir las partes de su memoria –como forma de sobrevivir a un sistema representado por la voz omnipresente (personaje presente/ausente) a la que se encuentra subyugado–. En este recorrido el pasado y el presente se cruzan dando pie a brotes en forma de recuerdos. Fragmentos de lo que le ha tocado vivir junto a los demás miembros de su familia: la guerra de su abuelo, campesino del Rif y excombatiente de la Guerra Civil española, su padre que tuvo que combatir el hambre cargando mercancías de contrabando de Tánger a Alcazarquivir, y su madre, amante del sargento Córdoba, mujer de autoridad elocuente y mirada desquiciada que siente odio por Ghita. Es a partir de estas historias secundarias como entendemos el presente del protagonista, quien en un proceso de autorreconocimiento, se desdobra en otros. De modo que la historia primaria se desenvuelve apoyada en la rememoración del pasado de este personaje binario Ghita/Mehdi. Es el pasado histórico: el Protectorado, la

opresión; y también el pasado familiar: la ausencia del padre, el adulterio de la madre y el accidente de Ghita.

La rememoración supone un doble proceso en el personaje central: la construcción de una identidad rechazada por el padre/Padre, al ser confiscada como parte del juego político, y el reconocimiento del Yo diferenciable de todas las capas de personalidad que van surgiendo a lo largo de la obra. La tragicidad es puesta de relieve por lo cotidiano del asilo y las ansias de Ghita de gritar su nombre, o las de Mehdi por reconocerse en Ghita. De ahí que el argumento de la obra se resume en dos preguntas: ¿Quién es Ghita? ¿Ha existido realmente o sólo es fruto de la mente aturdida de una mujer que más tarde se desvela como Mehdi? Todo despunta a incertidumbre, a confusión y caos mental del personaje, el cual y una vez finalizado su relato, vuelve al inicio de su búsqueda. Esto último es lo que determina un conjunto de microrelatos bajo una estructura circular. O sea, que cada situación dramática supone un relato autónomo que narra un fragmento del pasado, un tiempo y un espacio determinados que convergen en un punto (el presente de Ghita/Mehdi) donde convergen todos los demás relatos.

2.2. Estructuración de secuencias y unidades narratológicas

Se emplea la estructura fragmentada que la autora conforma en siete escenas numeradas con números romanos. Las escenas, que no mantienen una regularidad en cuanto a la forma y a la extensión –unas son breves y otras más extensas–, en términos analíticos las identificamos como secuencias, que presentan a su vez una estructuración en subsecuencias dependiendo de los resortes (cuando los hay) que dan pie a las acciones parciales.

Como afirma Okamoto (véase cita arriba), la obra no respeta una linealidad en la acción. Esta ruptura de la linealidad viene condicionada por la evocación fragmentada. Cada una de las escenas presenta un conflicto como eje de la acción generado por el enfrentamiento entre personaje/s y por un mismo acontecimiento resorte central: la muerte de Ghita. Estos convergen en la línea temporal y el espacio de la vivencia que es el presente inmediato del personaje en la sala donde se encuentra recluido y constantemente interpelado por una voz en off que le recuerda si ha tomado sus

medicamentos. Todo lo que vemos y comprendemos de la obra se produce posiblemente en un tiempo intermedio entre una toma y otra de la medicación.

ESTRUCTURACIÓN GLOBAL DE LA ACCIÓN

| Sec.. | subsec. | subsec. | subsec. |
|--|--|---|---|
| I Psiquiátrico | s/1 La mujer habla de su encierro y su enfermedad. | s/2 Toma de medicamentos. Anuncia que Ghita duerme y evoca a la madre. | s/3 La infancia: revela la confusión de nombres en la escuela. |
| II El río La infancia | s/1 Mehdi y Ghita juegan en el río. Ghita no sabe nadar. | s/2 Ghita muere ahogada. Lamento de Mehdi niño. | — |
| III Psiquiátrico | s/1 Mehdi pide a Ghita niña que despierte, le promete protección pero Ghita ya está muerta. | — | — |
| IV La casa La relación adúltera de la madre | s/1 La madre rechaza la existencia de Ghita. Se refugia en los recuerdos con un sargento como su salvador. Ghita intenta convencerla de la verdad.. | s/2 Mehdi rememora el acto amoroso de la madre con el sargento. Vive la experiencia como Ghita. | — |
| V Nacimiento | s/1 La madre se justifica: evoca la precariedad y el hambre. | s/2 Se produce el nacimiento de Ghita. | — |
| VI El renacer y la liberación de Mehdi | s/1 La madre evoca la gloria del abuelo en la guerra. Ghita rememora el conflicto: causa de la dispersión familiar y la pérdida del padre. | s/2 Ghita asesina a Franco. Ghita se corta el pelo. Se inicia el proceso de autoidentificación de Mehdi. | |
| VII Psiquiátrico | s/1 Aparición de la sombra del padre como detonante para aliviar a Mehdi de su culpa: le obliga a enfrentarse a la verdad. | s/2 Mehdi rememora su captura y el castigo recibido. Desentraña cómo murió Ghita: la persecución de los perros y la impotencia de él ante los perros. | s/3 Se reconoce fuera de toda culpa de la muerte de Ghita. Rechaza la toma de medicación. |

2.2.1. División autorial del texto dramático y delimitación de situaciones mediante el análisis

Se parte del presente de la escena en que un personaje Mujer rememora y vive una serie de momentos que abren el espacio y el tiempo hacia otros momentos y lugares, y que al final desemboca en la misma situación del inicio, con los detalles añadidos de que al llegar el final se expresa la toma de conciencia del protagonista –pues se revelará en masculino- cuando se niega explícitamente a tomar el medicamento y se revela que esa mujer es una personalidad adoptada por un actor identificable como el soporte físico del personaje Mehdi (que en cuanto personaje, ha venido siendo poseído por el personaje Ghita).

SECUENCIA I

El drama se inicia con la presencia de una mujer que habla del encierro al que es sometida, de una posible enfermedad, y de las palabras que emergen por sí solas y que a veces no controla. Inicia su relato con una fecha que nos sitúa en el presente de la acción, al tiempo que explica que lleva 30 años encerrada en el mismo lugar.

La Secuencia revela el presente de este personaje en el psiquiátrico al tiempo que anticipa parte del conflicto que forma parte del pasado. Continuamente hace alusión a su imposibilidad de decir. La voluntad de querer hacer o no querer hacer se plantea de manera confusa, lo que revela la contradicción del personaje. Su ausencia ante esas personas que la están observando así como la voz externa que le recuerda la medicación, justifica la búsqueda de la libertad y el afecto. Lo no dicho es lo que sumerge al personaje en esa especie de cápsula del olvido. Nos informa del porqué se encuentra ahí. Tímida y con una voz que se desdobra, nos va introduciendo paulatinamente en el universo de la madeja (historia oculta) que esta enreda y desenreda haciendo acto de inseguridad; por eso se dirige al público, para asegurarse de que no está sola. Necesita afirmar su existencia mediante la presencia del Otro.

Subsecuencia 1

Una voz interpela a la mujer situada en medio de la sala con una manta gris sobre los hombros. Como respuesta, esta indica una fecha “el dos de agosto de 1998” (249), para dar fe de su existencia personal. La mujer necesita justificar su presencia en el aquí y el ahora, y lo hace indicando también el espacio que ocupa: “una celda negra”, cuando en la acotación se indica que es “*una sala blanca*”. De modo que esta describe su espacio interno y lo identifica en relación al exterior. Es un personaje que se reconoce a sí mismo como el narrador de un suceso, de su historia, ante un interlocutor a quien se dirige, dando por hecho que la oye y la ve, en un proceso que supone la implicación directa del personaje “espectador”: “¿Y ustedes, qué creen? / Ustedes también esperan ver a una vieja loca agitarse” (249).

Habla al espectador y anticipa parte del conflicto al decir que los que están ahí delante esperan ver a una loca, pero que ella intentará romper esta expectativa: “¡no todos estamos locos!” (I: 250). Francisco Linares en un trabajo inédito titulado

“Análisis del texto dramático. Ejemplificación en *Ghita*” (T2007), observa que el personaje inicialmente no tiene nombre y trata de convencer a los que lo oyen de que no está loca, ni quiere “serlo”. Esto supondría, no solo un rechazo a fijar la identidad a partir de un estado transitorio, sino la voluntad en esta mujer de no desempeñar el rol que socialmente se ejerce. Esta emplea el verbo “huir” para expresar que se siente en un lugar donde no le corresponde estar, pues niega su locura, al tiempo que transmite el miedo de lo que está fuera, un mundo en el que está incluido/excluido el público: “muchos estamos aquí para huir de lo está ahí fuera” (250).

La frase anterior posee la marca gramatical de primera persona del plural, por lo que caben dos posibilidades interpretativas: por una parte se puede referir a los que están como ella recluidos en el mismo recinto, y por otra, su asociación con el espectador, quien puede formar parte de ese “nosotros”. Este procedimiento de apelación que como avanzamos arriba (apartado 1.2.2.), caracterizamos como metateatro, conlleva una identificación con el personaje espectador mediante la inversión de roles. En el orden real borra lo que separa la sala del escenario, y en el orden simbólico pasa a figurar como espacio de una locura –refugio ante lo que ocurre en el mundo– el espacio del espectador. Así lo que ocurre en el escenario figura los acaeceres del mundo real del que quiere refugiarse el espectador.

La mujer, de la cual aún no conocemos el nombre, se torna hacia el carro de donde coge la cabeza de una muñeca. Esta acción alude mediante la muñeca a una imagen de sí misma, un cuerpo mutilado o negado del cual se conserva solo “una cabeza destrozada” y “loca”, como le dice a la misma mientras la acaricia, para concluir que Dios los ha abandonado. La locura que antes negaba, ahora la reconoce en la cabeza de la muñeca, pero lo dice hablándole al oído, a modo de confidencia. Emplea de nuevo la primera persona del plural designando esta vez, la dualidad que duplica su soledad y su vacío interno. Pues es la soledad de sí misma y del otro que está consigo. La cabeza de la muñeca es un personaje del mismo modo que lo es la pantalla del fondo a la que ella señala, otro de los elementos inanimados que forman parte del universo cotidiano de esta mujer. Tiene miedo y exige a la cabeza que se calle, que no hable porque puede ser castigada a estar eternamente sola, “muy sola” recalca esta. La orden de estar callada revela que hay un misterio, un no dicho en el cual subyace parte del conflicto en la obra. Como comprobamos en la réplica siguiente, este misterio está

relacionado con la figura de la madre: “¡Él sabe lo de mamá!”. El uso del pronombre personal en tercera persona del singular puede referirse a Dios o a su padre. La orden de callar muestra la complicidad entre ella y aquella otra persona con la que conversa y a la que ordena vestirse, de cubrirse de algo o alguien que las está observando: “¡Venga! ¡Cúbrete!” (250).

El verbo “cubrir” denota la acción de tapar, esconder algo que está a la vista. De esta manera el personaje significa una carga moral y ética propia de una cultura y una educación que obligan a no manifestarse al desnudo. Esto último refuerza la función de “encierro” físico (por medio del espacio donde se mueve) y moral (por los condicionantes que ella revela). Como aceptación de la orden de cubrirse, la mujer saca del carro un vestido. No obstante, es una acción que le cuesta llevar a cabo puesto que existe un obstáculo físico: el vestido va enredado al hilo de una madeja, metáfora de los recuerdos mal asimilados o impedimentos de la comunicación.

Para desenredar el vestido con el que poder cubrirse, emplea la fuerza, corta con los dientes y escupe como necesidad de liberarse de ese hilo que la lleva al extremo de su memoria, mientras continúa hablando de la violencia de ese alguien que la puede oír: “¡Se enfada por cualquier cosa! Levanta la mano y ya... ya la tienes plasmada en el rostro. Te cruza la nariz en dos...” (251). La imagen del “hilo” revela las ataduras de un ser que pretende liberarse mediante la palabra. La acción de escupir acompañada de la confesión de la violencia ejercida sobre ella, refuerza el sentimiento de soledad al que hicimos referencia arriba, dando por sentado que nadie la va a creer. De hecho no pretende convencer al público de que la crean, dando por evidente dicha hipótesis: ¡Claro! ¡Cómo me vais a creer! (251).

Subsecuencia 2

En esta subsecuencia se revela una voz distinta, la mujer se desdobra en la madre durante unos instantes, lo justo hasta que la Voz le recuerda que ya es hora de tomar la medicación, una orden dada para que no olvide que ella es Ghita, cuando ésta acaba de anunciar al público que “Ghita duerme”. Esto último revela el sometimiento de la misma al reconocerse socialmente como Ghita y continuar dormida, y al tiempo, la voluntad de emerger, como demuestra al seguir la línea del hilo en el carro como si buscara una pista que la lleve a Ghita. Como podemos observar, emplea el verbo en presente habitual: “duerme” y no “está dormida”, es decir, manifiesta que Ghita

constantemente duerme, con la posibilidad de que en cualquier momento puede despertar. Esto provoca el agotamiento por la espera estéril, al tiempo que expresa su angustia de que puede despertar en un momento que no sea el adecuado. De este modo, se nos abre el abanico de posibilidades y nos planteamos que el personaje no está preparado para un “despertar de conciencia”, y de ahí este enfrentamiento contra las voces, el ruido, la luz, los medicamentos, todo ello explicativo del conflicto interno. Al ser la mujer sujeto de petición y de rechazo al mismo tiempo, deducimos que en esta primera escena, el conflicto que genera la acción viene dado por el enfrentamiento del personaje Ghita/Mehdi consigo mismo en cuanto personaje dual o binario en su composición.

Cuando recupera el otro extremo de la madeja (hace acto de conocimiento involuntario), el personaje es interpelado por la Voz (en off) para recordarle si ha tomado la medicación, y esta contesta con un sí que muestra cansancio, pero también nos está informando de que el estar sedada, como necesidad o precaución de no decir, de no hacer o de no recordar, es la rutina diaria. El recordar, como acabamos de mencionar, responde a una voluntad confusa: el tomar los medicamentos o no tomarlos es lo mismo porque, según el personaje, unas veces la ayuda a ordenar sus pensamientos y otras no. Es esta contradicción la que la lleva a desistir de toda voluntad: “sólo quiero estar y observar a un ser que está de paso en mi vida” (252). Con ese “ser que está de paso en mi vida”, ¿se refiere al espectador con quien está conversando o a Ghita que despierta y vuelve a dormir?

Con los medicamentos vive una agitación interna, a modo de anticipación en medio de ese silencio apetecido y que exige al público. Necesita de ese silencio porque Ghita está durmiendo, allí en su memoria pretendiendo hacer física una presencia al mirar el carro, como si el cuerpo de Ghita, el suyo propio, estuviera en el carro junto a los demás objetos que forman parte de sus recuerdos. El silencio pesa tanto que se convierte en pesadilla como “ese ser que está de paso en mi vida”, que ella reconoce en cuanto una presencia que va y viene pero que en definitiva “siempre está presente”. El acto de reconocer dicha presencia produce lo inevitable, el despertar de su letargo mediante “*el desecho de una canción*” (252). El “tararear” la canción se da en coherencia con los demás elementos, por ejemplo, sus idas y venidas, silencios repentinos, risas estruendosas y cambios de tono bruscos. Rupturas en el lenguaje y en

la acción que describen el conflicto entre la personalidad inicial (mujer) y la segunda (Ghita). Asistimos pues, a la transición de una personalidad a otra, de la mujer a Ghita. Dicha transición es anunciada por este personaje que se describe a sí mismo como una “mujer en negro” de “cabellos viejos por momentos y jóvenes por momentos” (por la juventud perecedera de Ghita).



Foto 2. Jairo Gómez interpretando a Ghita.
Trotea Teatro, 2009.

Lo paralingüístico revela que se trata de una personalidad jovial, diferenciada de aquella otra inicial. De ahí que ante la pregunta recurrente de si ha tomado la medicación, esta responde con un tono infantil y el gesto repetitivo de enredar y desenredar la madeja, que muestran aburrimiento y rutina. Las respuestas van dirigidas a alguien que ella identifica como Butterfly, personaje ausente o imaginario a quien alude con el trato especial de señora, y con las que nos sumerge en la espiral de lo cotidiano. El uso de la madeja de hilo configura un elemento ligado desde los clásicos a lo trágico de la espera, tal como Penélope y Ulises. Para este personaje contemporáneo la necesidad es otra, pues la necesidad de Ghita consiste en afrontar el miedo que hace inservible su cuerpo, y por tanto en este caso la espera es de “la mano que me saca a bailar” (253) y que está contenida en su mente. Se trata de la mano que le procura “momentos de paz, de risa, de velocidad aclamada” ante la lentitud de los

días que no pasan. Surge la palabra amor, como algo que le falta a su vida, de ahí que tiene que imaginarlo, construirlo en su mente, como la libertad a la que hace referencia cuando dice “este amor que me destruye mientras me muestro sonriente, ausente, LIBRE” (253), una palabra que grita por necesidad.



Foto 3-4. Teresa Socas Pimentel en el papel de *Ghita*, Tenerife, abril, 2009.

Subsecuencia 3

En esta subsecuencia la historia se remonta a la infancia, cuando a Ghita se le negaba el uso de su nombre. No era la única, con ella estaba Mehdi, personaje del cual intenta hablar, al que mediante su recuerdo intenta liberar de una situación semejante a la suya. Aparecen en este momento tres elementos cuales son la confusión de nombres, la cartilla y la cruz con el nombre del padre, que constituyen parte del conflicto de la obra. Representan un acontecimiento anterior en el tiempo que anticipa la difícil relación entre el personaje y su entorno.”Mi mamá me mimá”, frase de la cartilla, se emplea con una doble función, en cuanto documento real que la vincula a una realidad determinada y como forma de resaltar que no se siente querida por su madre.

Ghita se encuentra, pues, allá donde todo empieza, en sus recuerdos de niña. El olvido puede ser una de las características del personaje al que se acoge en su intento por sobrevivir, pero en esta subsecuencia la protagonista se reprocha el no acordarse de los nombres y lo relaciona con los recuerdos de la escuela: recuerda que tenía grabada en la tapa del cuaderno una cruz con el nombre de su padre y que aprendió “a leer en una cartilla” y se equivocaba cuando repetía la frase “mi mamá me mima” (253). Interpela la memoria del público por si conoce la frase, mientras que por fin, se produce la ruptura total con la sala y con el personaje inicial, como indica la acotación: “*corta el hilo y deposita la madeja en el suelo haciendo que ruede por el escenario*” (253). Esta coge una tijera del carro y corta el hilo (253).

La acción reproduce la ruptura del cordón umbilical al unirse al recuerdo de la madre y el sentimiento de no haber sido querida por ésta. Saca a relucir el hilo de un trauma edípico en relación con la figura materna, y el control ejercido sobre ella desde que fuera niña; por lo tanto no necesita desenredar sino cortar. “Mi mamá me mima” es una frase de una cartilla española, y el cuaderno es cristiano. Según Francisco Linares, al personaje la escuela, reproductora de la instancia parental, le resulta extraña y desagradable. Es el poder patriarcal el que no admitía su nombre o su identidad y la llamaba Roberto, por tanto la confusión de nombres no es algo gratuito sino que se deriva del ejercicio de aquel poder patriarcal-escolar. Esto último encuentra su explicación en una época determinada pero también se refiere a una realidad que le es cercana a la autora: la de los niños, hijos de emigrantes marroquíes o en suelo del protectorado, que se educaron bajo el sistema educativo español en la época franquista. Para ambos casos se refiere a niños que accedían a una educación (en su mayoría en colegios de religiosos) en la que se les negaba el uso de su nombre propio y se les adjudicaba nombres cristianos en contra de su voluntad. Una manera de negarles su identidad, como sucede con Ghita, lo cual la lleva a pronunciar el nombre Mehdi, a quien “también confundieron con otro”. Esta mención es la anticipación de otro doble conflicto: interno entre el personaje y su Yo, y del personaje con su entorno. Aquí y de modo explícito, vemos relacionada la negación del nombre “no cristiano” con la inhibición de la mujer –y de la feminidad- en tanto que en ambos casos se trata de cuerpos autorizados que actúan por sumisión y evolucionan bajo la opresión.

Al final de la subsecuencia, Ghita “*vuelve a recoger la madeja y empieza a desenredar*”, construyendo un puente entre la madre a la que recrimina no haberle mostrado afecto ninguno, y Butterfly, que representa la belleza y la libertad que ella anhela en contraste con el cuerpo separado de la cabeza de cabellos rizados que sostiene al inicio y a su vez, con alguien llamado Mehdi a quien también confundieron de nombre. Esta identificación de Ghita es doble: con Mme. Butterfly y con Mehdi, quien y según da a entender, parece encerrado bajo el mismo poder patriarcal-escolar. La carga semántica de Mme. Butterfly nos desvela la voluntad de la protagonista de poder comunicarse libremente y también es símbolo de una feminidad perfecta que posiblemente desea imitar el personaje. Por otra parte, también sustituye al regazo materno que nunca ha podido tener por la conflictiva relación con su madre real.

SECUENCIA II

El personaje nos revela igualmente acontecimientos importantes de su pasado acaecidos antes del inicio del drama que se presenta en el escenario. Revive la escena en el río donde Ghita y Mehdi aún niños están jugando. La acción de nadar significa un aspecto importante del conflicto que vertebra la historia oculta.

Se presenta una doble imagen: la de la mujer que circula de un lado a otro del escenario, que se identifica como Ghita y, en la pantalla, la de una niña que muestra un parecido con la muñeca: “*una niña de unos seis años*” (254). En la acotación se subraya que canta “*la misma canción*”, y esta duplicación de la canción es lo que a nuestro entender funciona como elemento conector que nos traslada del presente del personaje a su infancia y viceversa. De este modo se producen dos imágenes simultáneas: la del presente y la del pasado. Esta conexión de tiempos se refuerza igualmente con el paratexto didascálico en el que también se precisa que la imagen de la pantalla es “borrosa”, elemento que alude al paso del tiempo.

Subsecuencia 1

Ghita se muestra sentada al borde del río, e interpela el recuerdo de Mehdi sobre cuando eran niños y ella quería a aprender a nadar en contra de los consejos/órdenes de la madre. Para Ghita el no saber nadar y querer aprender, o lo que es lo mismo, el sentir el obstáculo y querer liberarse de él, en el contexto del agua, representa el intento de afloración de la feminidad inhibida.

Por el enunciado de Ghita entendemos que se hallan en el tiempo presente: “¿Te acuerdas Mehdi?”. En cambio, el nadar en el río se produce en el pasado, que es presentizado mediante la acción de salpicarse con el líquido. Esta convergencia de los tiempos es puesta de relieve por la sustitución del elemento río por la jeringuilla: *“llena de un líquido blanco salpica el suelo, se moja la cara y los brazos”* (255). Dicho líquido que denota un medicamento o una droga administrada para olvidar, equivale por similitud a dejarse llevar por el agua del río hacia lo incierto, hacia lo desconocido del entramado de un sistema que arrastra a víctimas como Ghita, tal como dice el personaje: “el río había arrastrado mucha gente”. De modo que las acciones de meterse en el agua del río y salpicarse con la jeringa, representan en un mismo acto, la voluntad de liberarse de la orden impuesta por la madre, a la cual y como confiesa Ghita, “no hacíamos caso a nada que dijera o dejara de decir” (255).

Esta complicidad entre ambas personalidades que se presentan como hermanos, es expresada en el tiempo presente bajo forma de reproche de Ghita ante la culpa cometida por Mehdi por salpicarla, por mojarla entera sin recibir castigo. Cuando Ghita afirma de él que “se metía entero en el agua y la salpicaba a ella”, no está sino metaforizándose una vez más esa culpa que se transfieren mutuamente las dos personalidades.

Conviene aclarar con respecto a la fusión de las personas verbales, que aunque la escena del río transcurre en un pasado en que Ghita quiere aprender a nadar y Mehdi la enseña, no obstante, hay una tercera voz, aquella que nos evoca dicho pasado en el presente del psiquiátrico. Con este tercer Yo, que se identifica como Mujer, se trasfiere la culpa del Yo femenino al masculino, al acusar a Mehdi de que insistiera en que Ghita se metiera en el agua sin saber nadar. Dicho Yo femenino también es doble en cuanto es acusador y acusado: “Tú me arrojaste porque te parecía divertido mojarme [...] ¡Dime! ¡Dime, asesino!” (256). Su presencia revierte sobre la doble identidad del personaje.

La inculpación de Ghita a Mehdi es interpretable como reproche a la figura paterna tal como podemos constatar en la réplica siguiente: “Papá no tenía que saberlo”. El sumergirse en el río significa contravenir la ley del padre, y aunque la madre es la que le transmite la orden de no bañarse, significa al mismo tiempo la complicidad con la culpa de la madre. Puesto que era la madre en sustitución del padre, la que propiciaba

el castigo para que el padre no se enterara. Ghita/Mehdi reprueba la autoridad paterna, pero al mismo tiempo –de ahí el desdoblamiento– le reprocha su dejación de autoridad y el permitir que la madre actúe en nombre de un poder espurio.

Subsecuencia 2

Ghita termina ahogada ante la impotencia de Mehdi, que “*se arroja al agua buscando desesperadamente el cuerpo de Ghita*” (acot.: 256). Es en esta búsqueda de Mehdi (en presente pero sobre un hecho del pasado) del cuerpo de su hermana Ghita (acción en pasado) en lo que se concentra el motivo de la obra y justifica el desdoblamiento en dos personajes de una identidad masculina claramente diferenciada de la femenina. De esta manera la acción de nadar (para Mehdi, su desautorización como varón) y la voluntad de aprender a nadar (para Ghita la afirmación de la femineidad negada), supone un acto inconformista en ambos, lo que convierte al “río” en el significante del cambio de los roles establecidos.

La reacción de Mehdi de no querer acordarse produce como respuesta la intensificación de la confusión de voces: de una conversación neutra en la S/I, se pasa a un aumento de la tensión a partir del reproche de Mehdi: “¡Niña mala! ¡Te dejaste caer en el agua como una idiota!”. Esta verdad que aduce Mehdi no es la de Ghita, y lo contradice el personaje con un movimiento de cabeza “brusco” tal como indica la acotación, en señal de que existe otra verdad: es Mehdi quien la arrastró con él, acto que consideramos causante de la culpa interna del personaje cuyo reconocimiento y superación constituyen el eje sobre el cual se construye el drama.

La subsecuencia culmina en el momento en que Mehdi comunica a la madre que Ghita ha muerto. Esta información a la madre suena como una confirmación de la norma social y como un lamento.

En esta S/II se trae al presente el recuerdo del río donde Ghita, la hermana con la que el personaje se identifica, es arrastrada por el agua. La evocación se realiza siguiendo a la inversa la linealidad del tiempo, contribuyéndose así a la fragmentación del texto en cuanto rompe la continuidad espacio-temporal, tal como sucede en el proceso mental del personaje. Los recuerdos surgen como pensamientos desordenados. Se intensifica el recuerdo y se produce así un *crescendo* en el ritmo (véase cuadro de división de secuencias abajo). Es el momento de gran agitación en el personaje. Se

multiplican los movimientos, los gestos y los cambios de tono, hasta que todo culmina cuando Ghita muere ahogada, que es el acontecimiento que da sentido al drama. Ante este incidente Mehdi se siente contrariado y al no haber podido salvarla, se rebela contra el mismo destino e intenta resucitarla a través de su cuerpo. Se reproduce la fusión de Mehdi en Ghita que nos introduce hacia el pasado en la espiral del tiempo y se nos comienza a revelar la historia oculta: el nacimiento de Ghita, la guerra del abuelo, el adulterio de la madre, la dificultad de ésta por conseguir alimentos, la pérdida del padre y esposo, el orgullo de la abuela, etc.

SECUENCIA III

Nos hallamos de nuevo en el presente en la sala del psiquiátrico. En un intercambio dramático de papeles entre una feminidad inhibida y una masculinidad atormentada, el personaje aparece dominado por el temor al Otro, a lo desconocido que aquí se determina como “la gente”.

Subsecuencia 1

Para el personaje la dialéctica presencia/ausencia se concreta en la acción de arrastrar el carro cargado con una serie de objetos: ropa militar, botas, palos; restos de una memoria que permanece en el olvido como la cabeza sin cuerpo de la muñeca que, como mencionamos más arriba, representa la feminidad mutilada de Ghita que Mehdi rememora usurpando su cuerpo y su personalidad. En esta tesitura en que el personaje se ha confesado abiertamente ante la presión de la autoridad social representada por la gente, este muestra el rostro de compasión hacia sí mismo, pide perdón a Ghita y aterrorizado guarda –quizás intentando protegerla- la muñeca debajo del vestido.

Apela a un supuesto orgullo de “mamá” con respecto a ella, pese a saber que puede ser desmentida por la madre: “¡siempre has mostrado desconfianza!” (259). Tal como vimos en la S/I, necesita continuamente que el público o Butterfly, en este caso ambos equivalentes de la madre, corroboren el afecto hacia Ghita, que queda en entredicho por la conflictiva relación que mantienen ambas.

Tras una pausa Mehdi saca la muñeca (la prueba de la culpa) y la abraza prometiendo proteger a Ghita de la gente. Pide silencio para que no sea molestada su hermana. La petición responde al deseo del personaje de no ser molestado o por el contrario, al miedo que conlleva afrontar la gente. Este mece la muñeca en sus brazos

y pide a Ghita que se despierte, que no tenga miedo y que hable con la gente al mismo tiempo que la avisa del peligro que esto conlleva: “la gente sabe morder hasta que sangres, hasta que te pudras, hasta que te descompongas y pierdas la razón. ¡Hasta que te mueras, Ghita!” (258). Es un momento de lucidez para el personaje, en que le brotan las “otras palabras” en un instante de desahogo donde se multiplican los lenguajes: lo dicho y el gesto. Un instante de evacuación, ya que nadie le impide llorar, pensar o gritar.

2.2.2. Cuadro (1) de componentes de las Secuencias I, II y III

En la secuencia I, que se divide en tres subsecuencias, la secuencia II en dos y la secuencia III en una, intervienen los componentes que se representan en el cuadro que sigue.

| TIPO/E. PARAL. | S/I | | | S/II | | S/III | Total | |
|----------------|-------------|------|------|------|------|-------|-------|------------|
| | s/1 | s/2 | s/3 | s/1 | s/2 | s/1 | | |
| | Ent./Tono | X(2) | X(3) | X(5) | X(7) | X(3) | X(8) | 28 |
| C. | Gest/kines, | X(4) | X(7) | X(8) | X(4) | X(4) | X(7) | 34 |
| de la | Mov./Prox., | X(2) | X(6) | X(5) | X(4) | X(3) | X(5) | 25 |
| Acción | Descrip. | X(3) | X(4) | X(3) | X(4) | X(3) | X(4) | 21 |
| | Pausas | X(3) | X(2) | X(2) | X(2) | X(2) | X(2) | 13 |
| | Ent/Sal. | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| C. | Útiles | X(1) | X(3) | X(3) | X(2) | X(2) | X(8) | 19 |
| de la | Ruidos | 0 | X(1) | 0 | X(5) | X(5) | X(3) | 14 |
| Repres. | Música | 0 | X(1) | 0 | X(1) | X(1) | X(1) | 4 |
| | Luz | X(1) | X(1) | X(1) | X(2) | X(2) | X(1) | 8 |
| Total | | 16 | 28 | 27 | 31 | 25 | 39 | 166 |

El resorte (R*) desencadenante de la acción, se produce en un tiempo anterior a la historia primaria. Según el personaje Mujer, se ha producido “treinta años” antes, cuando Ghita muere ahogada en el río, momento de mayor tensión como podemos observar en por fluctuaciones en el ritmo global de estas tres Secuencias: el movimiento, la gestualidad y los cambios constantes de tono van *in crescendo* hasta la S/III (39 indicaciones). Los textos luz y ruidos mantienen un equilibrio y sin cambios bruscos. Las escenas son introducidas por una luz tenue y terminan con un apagón, lo que produce un efecto de rutina como podemos apreciar en la regularidad de las pausas. La autora, como podemos evidenciar, es parca en descripciones, y solo da las necesarias para los detalles oportunos dejando libertad plena al lector.

SECUENCIA IV

A partir de esta Secuencia se nos introduce en la espiral del tiempo. Se revive una relación complicada junto a esta madre que aparece con “una elegancia caduca” y que se abanica con aires de gran señora –una personalidad que significa el deseo de lo que se pretende ser socialmente–. Aparece como personaje no creíble, inverosímil, participando en el juego del privilegio pasajero que le reportaba ser amante del sargento. El personaje de la madre obedece a un modelo de conducta que roza lo caricaturesco y el estereotipo. Pensamos que este procedimiento es un medio para instalar lo teatral en la ficción, y a través del teatro dentro del teatro llamar la atención

sobre esquemas de conducta y aspectos crudos de la realidad, tal como veremos a continuación.



Foto 5. Trotea Teatro.

Subsecuencia 1

Mehdi adopta la personalidad de la madre y entabla un diálogo. Esta se presenta “sentada en la silla”, sobria en afecto y con una apariencia que roza lo grotesco. La madre le comunica que Mehdi “se ha ido”, tal como ya se anunció al final de la secuencia I; en cambio este la contradice para autoconfirmar su presencia frente al rechazo de la madre. La discusión entre ambos da pie un enfrentamiento violento. Se revela parte de la información sobre el personaje y su encierro. Esto último supone una evolución del mismo hacia el reconocimiento de su identidad primaria bajo las capas de todas las personalidades que retoma, así como el reconocimiento de que Ghita no es más que un cuerpo que yace bajo un sistema (el río) regido por el poder militar representado por la figura del sargento. La tensión va en aumento cuando la madre “traza con un lápiz de khol, la mirada con la insistencia que crispa el ambiente” (acot.: 259), mostrando que no es ajena a la culpa que le adjudica Mehdi, y manifiesta rechazo hacia el rol de madre intentando aparentar juventud y una vida que no es la propia.

Estamos por tanto ante un doble intercambio de papeles: el de Mehdi con Ghita y a su vez, el de Mehdi con la madre. El de Mehdi con Ghita ya se ha descrito al hablar de la Secuencia II. En esta, por su parte, se plantea el de Mehdi con la madre. Es una madre que se desdobra en señora y en amante poniendo de relieve una feminidad conflictiva: la mujer pura y su negación. Esta es vivida por Mehdi como un sentimiento de atracción y de rechazo. Lo mismo que en la relación entre Ghita y Mehdi –que es esencialmente la misma–, hay entre el hijo y la madre una espiral de transferencia de la culpa.

El relato de la madre evoca una época anterior, cuando el azúcar era sustituido por la mermelada que traía el sargento, que también se hacía cargo de la factura de la luz, a cambio de favores. También evoca la mantequilla rancia –significante de la tradición ancestral– que servía para saciar el hambre al igual que las migas de pan y el ajo que traía la abuela. La madre aduce la necesidad de sobrevivir a la miseria para justificar el adulterio cometido mientras clama el orgullo de la abuela de tener un hijo varón. Este deseo de ver un tercer soldado de la tercera generación se ve frustrado por las circunstancias producidas en el río: la muerte de Ghita –¿nacimiento?– y el traslado de Mehdi al sanatorio por la intervención del sargento. La obnubilación de la madre que expresa afecto por este personaje con cabellos claros y ojos azules, las mismas características que en otro momento atribuye a Mehdi, es lo que lleva a pensar al lector que Mehdi es hijo del sargento al tiempo que explica un odio comprimido por ser, precisamente él, el niño que encarna la culpa. Mehdi pronuncia: “¿Ese inválido de mierda?”, castigándose a sí mismo y atribuyéndose simbólicamente la cojera del sargento al tiempo que se sumerge en los recuerdos de Ghita revelando lo no dicho durante los treinta años de encierro.

La alusión al sargento conlleva la mención de una carta que Ghita conserva en su memoria. “¡Le di tu carta, mamá! La leyó tantas veces que me la aprendí de memoria”. La carta es entregada al sargento sin que Ghita pudiera leerla por sí misma. Se entiende que no sabe leer o que no sabe descifrar la complicidad entre la madre y el sargento. Subrayamos los siguientes términos: él “leyó” y yo “aprendí”. La carta en cuestión en *Ghita* es una carta de amor: “Cada palabra era un suspiro de amor que desbordaba las ‘as’ finales y las ‘eses’. Las eses eran aún más peligrosas, sabían a prohibido, a pecado, a demonio encerrado en este pecho de miniatura [...] En cada

palabra podía ver el puño de tu sargento. En cada giro de lápiz, en cada letra y un puño...” (261). De nuevo se hace referencia al “lápiz” (mencionado al inicio de la secuencia), elemento significativo que designa poder ya que hace referencia por metonimia al “puño”⁹⁶.

El acto carnal es pecaminoso, “prohibido”, tal como faltarle la lealtad al verdadero esposo. La toma de conciencia de Ghita sustituye a la de la madre, ya que el sargento las pretendía a las dos –y una vez más el paralelismo con la vivencia del dominio español es perceptible–. Era la forma de saldar la deuda de las pesetas para pagar la luz. Este es otro de los engaños a los que fueron sometidas, ya que esa luz nunca llegó a encenderse, como expresa Ghita en un arrebato en contra de la ceguera de una madre con delirios de señora.

Bajo esa misma cólera repentina de Mehdi, que esta vez se distancia de Ghita, el personaje reprocha a la madre la locura en la que se halla: “¡Despierta vieja loca! ¡Pagar la luz! [...] ¡Es por tu culpa que estamos aquí! [...] Quieres verme como tú, ¡maldita loca! ¡Yo no soy Ghita!” (261). Otra de las revelaciones del personaje es la oscuridad en que transcurren los años, y mostrando una lucidez inusitada, hace un examen de conciencia intentando despertar a una madre dormida en la ignorancia: le cuestiona si efectivamente mereció la pena el sacrificio de entregarse al tal sargento y con ella, entregar a sus hijos, porque en definitiva tal personaje no es más que un inválido, físicamente incapaz de sustituir al padre real. Al logro de todo eso alude Mehdi mientras empuja el carro con rabia haciendo prueba de desengaño: “¡Mira mamá! ¡Esto es lo que tenemos! [...] ¡La única luz que conoces es la que ves cuando estás debajo de ese cabrón de tu sargento!”. Se produce una regresión temporal con la que se muestra dicha consecución: un carro con viejas pertenencias y el recuerdo de aquellos que murieron al igual que Ghita. Esto demuestra que en momentos de lucidez, el personaje es capaz de reconocer el Yo fuera de toda culpa bajo los estratos de recuerdos representados por los cachivaches que contiene el carro.

Subsecuencia 2

⁹⁶ La relación poder sexualidad que la carta expresa la equipara con los documentos políticos que sancionan un momento negro en la historia de Marruecos: el Tratado de Fez (30 de marzo 1912) y el convenio franco-español firmado en Algeciras (27 de noviembre 1912) con el que queda establecido el Protectorado en Marruecos.

Después de una pausa el personaje retrocede al pasado. Se oyen las voces de unas niñas que cantan, encarnación de la voz de una inocencia perdida tras los árboles. La canción “tengo una muñeca vestida de azul” nos sitúa en una época determinada y en los patios de los colegios que Mehdi tanto odiaba porque en ellos era llamado “por otro nombre”. Dicha experiencia venía siendo como un secreto, al igual que el recuerdo de la “primera sangre” y el de su madre entre los brazos del sargento. El personaje desdoblado en Ghita, revive una pubertad difícil al asumir el rol femenino asociado a la sensación de la sangre que la madre desmiente: “¡mentira! Tú nunca tuviste la primera sangre” (262). No obstante, es “una sangre sufrida” y reclamada por la madre. Esto supone la asunción de su identificación con la madre y de su culpa, pues al imaginar la “primera sangre” verbaliza dicha identificación: “empiezas a arrugarte, como mamá... Estás cambiando, Ghita, cada día te pareces más a ella. ¿O soy yo?” (262).



Foto 6. *Ghita*, Q-Lisse Teatro, C. Jamal Edorra, 2006.

En esta propuesta, se crea simetrías mediante el uso de la luz y la sombra como retórica del espacio y del tiempo. El signo luz no se emplea solo con fines estéticos, sino con función narrativa. En esta secuencia que corresponde al momento en que Ghita revela la dolorosa experiencia con el sargento, se produce una gran tensión. El *crescendo* de la misma es producido por la intensidad en el tono y los gestos –como podemos apreciar en los brazos y las manos de la actriz (izquierda)–. Para no desatar la fuga de tensión, los otros actores permanecen inmóviles, como podemos apreciar en el cuerpo (derecha), o la figura del actor (al fondo) cuya presencia se prolonga en la sombra proyectada en la pared. Tampoco se hace uso del objeto accesorio como es el carro que aquí está en un plano exterior aunque no extra-escénico puesto que se sitúa en el presente del personaje.

Solo aparece en medio del escenario cuando ambos tiempos, el presente y el pasado, se superponen.

Como podemos comprobar el relato es ambiguo en el sentido de que Ghita vive el encuentro amoroso de la madre como propio y también como protagonista obligada: “haces como que no sabes nada, sin embargo veía cómo ese cerdo te untaba los dedos

del pie con esa porquería que racionaba por cada besa pies” (263). El placer vivido por la madre es una experiencia tormentosa para la hija, la cual, revela los abusos del sargento, como le confiesa a la madre: “¡Las dos nos impregnamos para darle placer a ese cerdo!” (263). Un placer violento que da lugar al nacimiento indeseado de Mehdi y a su rencor acumulado: “Si hubieras rechazado, al menos yo no habría nacido, al menos no habría crecido en tu vientre con la piel de un niño, al menos no me habrías llamado Mehdi” (263).

La inconsciencia es la excusa de la madre que se encierra en el engaño. Sin embargo, la verdad surge convertida en cuerpo sacrificado, el de Mehdi, personaje que vive encerrado en Ghita desde que “se dejó arrastrar por su inconsciencia de nueve años” ante el rechazo de su nacimiento y la pérdida de esta. Ambos cuerpos son representados bajo la metáfora de la sandía que estaba podrida y no robada, como recrimina la voz. A partir de esta clave metafórica se puede sostener que Ghita nunca ha existido y que su muerte es la de la utopía que se gestó hasta el nacimiento pero que resultó ser “una sandía podrida”. Esto da sentido a las palabras de Mehdi cuando reprueba el rencor de su madre por haber sido abandonada por todos: “Rencor, mamá! Dolor... Porque todos te abandonan: tu padre, papá, Mehdi” (264). La soledad a la que hace referencia, es otro de los motivos sobre el cual gira la obra: la soledad de Ghita en un psiquiátrico, a quien se le atribuye una enfermedad que ella niega padecer.

Se trata de la misma soledad que converge en locura de una madre que no supo “guardar en su vientre” a un niño de nueve años (es la edad que tiene Mehdi cuando Ghita se ahoga).

El personaje hace alusión a dos momentos claves de la historia oculta: el antes y el después del nacimiento de Ghita. Siguiendo con la analogía política, este discurso evoca otro período de la Historia: el posterior al Protectorado, y que supone otro laberinto de opresión y miseria. Él ve a la madre arrugada como un gusano, y a sí mismo se ve disminuido por el sentimiento de culpa y aplastado por “el pie todopoderoso y omnipresente”. Alude a un poder comparable al dominio de un dios sobre los humanos y que reduce a éstos a la etiqueta de siervos. La frase pone en el mismo nivel al poder religioso y al político como un mismo sistema que dirige y doblega la voluntad de las personas en la forma característica de las Dictaduras. Esta vez ya no se

trata de la sumisión en la escuela y la negación del nombre que es sustituido por la Cruz. Este poder al que se refiere, es visto como un “pie todopoderoso que aplasta ahoga y asesina”, manifestando la culpa del padre: “tú eres tan culpable como él, como papá, culpable de haber dejado en libertad ese pájaro negro que tranquilamente cruza el océano y vuelve a la lumbre” (264). Mehdi en su reproche deja entrever que tanto la madre como el padre, entendidos aquí en el orden simbólico y real, son sometidos a ese “pájaro negro” que representa las guerras y el sufrimiento que desencadena la toma del cuerpo de la madre/Madre y la subsiguiente lucha por la libertad.



Foto 7. Como podemos comprobar en esta propuesta del director de escena canario Juan Luis de Antonio, la escena es dividida en distintos planos: con el cuerpo de los actores (ambos en el papel de Ghita), la luz, la dirección de la voz, etc., crea un espacio doble, dando como resultado un discurso simultáneo, donde convergen el pasado (espacio ficticio) y el presente (espacio y tiempo reales).

El nacimiento Mehdi resultó ser fallido y rechazado por la madre: “si lo hubieras guardado..., se habría salvado de este duelo perpetuo, de la descomposición conti-nua, de la mugre radioactiva que lleva cayendo todo este tiempo que Ghita duerme. ¡Dormir para no sentir tu dolor, tu rechazo, tu odio, mamá!” (264). Aquí el personaje Mujer se equidistancia de Ghita, de la madre y de Mehdi, como podemos apreciar por el uso de la tercera persona verbal, y revela otro de los misterios: Mehdi fue encerrado por su madre. La mujer en cambio manifiesta su deseo de vivir fuera de la cápsula del tiempo en que se encerró a Mehdi, y en la que la mantienen adormilada: “divertirme, mojar mis labios de sustancias prohibidas y no esta porquería que me dais de dos en dos” (265).

SECUENCIA V

La mujer está cavando en el suelo, se dirige al público reprochándole el modo con que la mira: “¿Por qué me miráis así? Del hambre que tengo me comería vuestra piel. Que no se os haga extraño... ¿Cuántas veces habéis visto pieles curtidas y listas para deleites, para afinar paladares y caprichos?” (265).

Por una parte, lo manifestado en la cita es una inversión de la actitud del público y metáfora del teatro. El personaje se siente observado y manipulado por los caprichos de ese otro que está frente a él. Por otra parte, la madre, en un encierro distinto, esta vez dominada por el hambre, necesita vender su cuerpo a cambio de alimentos. De este modo se produce una inversión de papeles entre ella y la madre con la que de nuevo se identifica.

Subsecuencia 1

Nos situamos en esta subsecuencia en aquella época vivida por la madre, la cual se enfrenta a la voz externa, aquella del extraño que la desmiente. El temor de ser desmentida equivale al miedo de no ser reconocida socialmente. Se convierte en el símbolo de la culpa y del cuerpo utilizado como “las pieles curtidas” para capricho de los demás hasta el punto de dejar de tener valor de persona, tal como manifiesta la voz: “¿Te oyó cuando ladraste?” (266). Esta frase revela lo trágico de este personaje femenino al que se llega a comparar con un perro. No es la primera vez que aparece esta figura, de hecho y como constataremos más abajo, los perros (significante de opresión) serán los causantes del encierro de Mehdi.

Subsecuencia 2

Acto seguido se da el nacimiento del cuerpo indeseado: la mujer recuerda la traumática experiencia del nacimiento de Ghita al tiempo que insiste en negar que la sandía fuera robada (negación que equivale a negación del acto pecaminoso), lo que provoca rechazo y repugnancia. Esta destroza la sandía en un acto de furia y “*con la respiración entrecortada se limpia las manos en el manto blanco*” (268)⁹⁷. La mujer se siente sucia, rechaza el líquido rojo de la sandía (la sangre del nacimiento) que resultó

⁹⁷ Como explica Santiago Trancón hablando en términos más teóricos, la violencia es el surgir de los actos inconscientes reprimidos, el cuerpo se expresa orgánicamente, “ese cuerpo desgarrado, mutilado que sufre y expresa orgánicamente (tal como lo quería Artaud) su conflicto con el orden simbólico y la imposibilidad de alcanzar el goce” (T2004: 655).

ser podrida “como tú, Ghita”, dando implícitamente la razón de su encierro y anulación.



Foto 8-9. La violencia contra el cuerpo también es transmitida mediante la interacción del actor- personaje con el objeto-accesorio (la sandía). La tensión en la obra es canalizada mediante el uso que se hace de la sandía (es acariciada, mecida, despedazada en trozos, etc.).

Esta revelación, además del incidente del río, es clave para reconstruir el puzle mental del personaje, justificándose de este modo el desdoblamiento del mismo, así como las circunstancias que rodean dicho nacimiento: “le vi la cara al frío de una navaja, al calor de un disparo... Cristales rotos, basura, mucha basura que llenaba rincones y que solo el río podía limpiar”. Aparece de nuevo el elemento río ligado al destino de Ghita, quien para lavar la culpa, se ahoga en él en contra de la voluntad de Mehdi tal como por fin revela el personaje: “se la llevó y con los pies ensangrentados volví a casa con el olor a arbustos y tierra seca... A miedo” (267). Como mencionamos en la descripción de la S/II, ambas situaciones son correlativas, pues tanto el nacimiento como la muerte de Ghita, son la causa del enfrentamiento interno del personaje, que continuamente retrocede en la memoria y de nuevo se refugia en el cuerpo usurpado.

SECUENCIA VI

Se inicia el recorrido por las circunstancias que rodean la muerte de Ghita, las cuales guardan relación con el dominio a que son sometidos todos los miembros de su familia. Tras unas imágenes en blanco y negro proyectadas sobre la pantalla, en la que se ven mujeres huyendo de una guerra, Ghita aparece escondida en el carro.

Subsecuencia 1

Conversación entre Ghita y la madre sobre una guerra que ya no existe. En relación con esta guerra se suma otro personaje. Se trata del abuelo, a quien “llamaban el cabo Mohamed. Un poco menos que un sargento”. Acto seguido Ghita se sube al carro para gritar insultos al sargento que ella conoce, “el inválido de mierda que trae la mermelada por raciones”. El paralelismo entre estas dos figuras sirve para mostrar que el abuelo era de grado inferior que el sargento, y por lo tanto, impotente ante una causa bélica que desconocía y de la cual salieron muchos hombres mutilados: “y mientras, los soldaditos de plomo juegan al escondite..., el abuelo aprendió a coger machetes y fusiles, correr tras liebres con la misma piel aunque con otro tipo de pelo y liquidarlas al instante. Disparar, donde fuera y a quien fuera, el caso era disparar... Obedecer la orden de matar a cambio de unas pesetas y una libreta de racionamiento con derecho a pan duro, mantequilla y azúcar” (269).

La manta gris a la que hace referencia, deja de tener una significación convencional y se convierte en símbolo y metáfora de la culpa que arrastró con él el abuelo.

La misma que vemos al inicio y al final de la obra, significante de dolor y de miseria provocados por un conflicto heredado posteriormente por Ghita. Esta no se detiene solo en el reproche sino que en señal de inconformismo y ruptura con la figura paterna, rechaza la manta arrojándola al suelo para “cubrirse” con un vestido. De este modo, Ghita se convierte en ser consciente que actúa por sustitución de la protección materna que en esta obra se halla borrada.

Estamos ante una doble visión de dos generaciones distintas y aun opuestas: la enunciada por la madre –orgullosa de que el abuelo es un héroe de guerra–, es desmentida por Ghita, quien le reprocha que “esta guerra” fue inventada por y para el interés del varón. De la suya dice que “hubiera sido distinta si me hubierais dejado inventarla. Simplemente me habéis impedido imaginar mi propia guerra” (270). Para esta, el conflicto bélico es causante de la dispersión familiar y de la desaparición de la figura paterna, ya que el padre también “se largó, volando en aeroplano, sobre las alas de un pájaro negro”.



Foto 10. Trotea Teatro.

La transición entre la historia evocada y la presentizada, se da mediante el sonido de una trompeta que imita la marcha militar. A media luz una silueta de mujer se

mueve sigilosamente de un lado a otro del escenario, se arrastra por el suelo, y de repente oye la voz de Franco dirigiendo un mensaje a los soldados marroquíes: “¡Soldados! ¡Estamos combatiendo del mismo lado de Dios!” (270), a lo que esta obedece y se levanta tomando posición de firme. Se introduce en el juego avanzando y retrocediendo: “*se endereza y de rodillas flexiona una pierna buscando un blanco donde disparar*”. Pero la mujer reflexiona, cambia de blanco, orienta el tiro hacia la pantalla donde aparece la imagen de Franco y dispara diciendo “¡PUM! ¡CABRON!” , mientras se ríe históricamente para luego dirigirse al público con la protesta: “¿Qué Dios te exige combatir?” (271).

Se produce de nuevo la adopción de una personalidad, en este caso la de su abuelo, para, desmintiendo la opinión de la madre, invertir la posición del abuelo y asesinar a Franco sobre la pantalla. “¡Combatir! ¡Llorar sin lágrimas! ¡Sin espíritu en el vientre!”: la reacción de Ghita es violenta y rechaza esta figura paterna impuesta mostrando enfado y rabia, tal como vemos en su actitud: “*arrastra el carro al proscenio con fuerza. Se quita las botas y las lanza con rabia*”. Pero la espiral del presente la atrapa de nuevo y se ve interrumpida por la misma voz que le recuerda la toma de medicamentos, los ruidos de unos pasos muy lentos y una puerta que se cierra. De nuevo, el personaje se ve reducido al silencio del psiquiátrico.

Subsecuencia 2

Aparece en la pantalla la misma mujer: Ghita desdoblada en sí misma. Su apariencia es parecida a la muñeca, “*medio desnuda y con los cabellos enmarañados*” (272), y se pronuncia contra el vacío y contra sí misma.

Pensamos que es la escena de mayor tragicidad en la obra, ya que el personaje se halla en confrontación con esa última personalidad que es la suya propia. Se mira en su propio espejo, pero lo que se muestra en escena no es la imagen reflejada en él, sino la imagen distorsionada que le devuelve. Es fácil deducir que lo que se está viendo en el escenario es la imagen mental que tiene la mujer de sí misma, y no la realidad. Es lo que se en términos de Octavio Mannoni se denomina la escena del inconsciente o “la otra escena”.

Este enfrentamiento interno culmina con la acción de cortarse el pelo: “*Ghita coge de nuevo la tijera, se sienta en el suelo y se corta lentamente las mechas del pelo*”

(acot.: 272). Es un acto que expresa una amargura retenida durante años y con la que pretende saldar cuentas para retomar su verdadera identidad. Proclama el derecho de usar la palabra en contra de la ignorancia en la que está sumida la mujer por el interés masculino –aquella que ella conoce en su abuela, “mujer castigada por la ausencia, esposa del cabo Mohamed 1745 Regulares 3, y madre del soldado Mohamed 2222 Regulares 3” (273)–. Pretende en consecuencia luchar por el poder, como proclama el personaje: “nos ahogamos en nuestra ignorancia pretendiendo acogernos a una identidad inventada por y para el hombre”⁹⁸.

Reconoce así su identidad como hombre e interpela el perdón y la comprensión de Ghita, que fue víctima de un juego. Sobre el juego del presente le dice: “nos integramos al juego, como aquel que tanto nos divertía cuando éramos niños, Ghita” (272). Un juego ligado a la destrucción y a la pérdida, como aquel otro que ejecutan los mayores y cuya palabra solo sirve para “agredir y destruir al Otro”. De este modo, se crea un paralelismo entre la situación inicial del río y aquella otra de la guerra donde desaparece la figura paterna siendo sustituida por la de un sargento. Este juego es el del imperialismo, al que Ghita llama “el falso juego”, que deja a la mujer en representación de la Patria víctima de la soledad y la miseria, como se refleja en la pantalla: “*siluetas de mujeres esqueléticas, deformes, caminan sobre el asfalto... Arrastran maletas, carros, y los pocos menesteres que conservan*” (269).

El personaje recurre a la retórica de la palabra para purgar los pensamientos que llevan al ser humano a la destrucción, para salvar al mundo “de este yugo cósmico y de toda esta mierda que fuimos heredando”. Mientras, y en señal de espera, “*observa los mechones de pelo en silencio*” demostrando su impotencia frente a una Nación dividida en dos, sobre lo cual la protagonista se pronuncia alegando que “los héroes no han nacido todavía” (272). El arrojar los mechones al suelo forma una parte del proceso de reconocimiento de sí mismo pero también la abnegación ante una masculinidad en la que él no cree.

⁹⁸ El personaje es una estructura donde se entremezclan las voces externas, internas (en la acción) e interiores (consigo mismo), y a lo que se añade otro aspecto: el adjudicar un modo de habla que no se corresponde con la condición social, material e ideológica del mismo como sucede ahora. En este sentido podemos decir que la construcción del mismo conlleva artificio y desnaturalización por ser objetos de una conciencia externa como es la figura de la autora implícita. Trancón sostiene que “los personajes no pueden ser objeto de conciencia de otro sujeto. Son sujetos activos dotados de palabra y de vida propia. Son responsables absolutos de sus actos” (T2004: 573), pero en esta obra es obvio que el cambio del registro del habla responde a unas intenciones previas a la construcción de los mismos.

SECUENCIA VII

El personaje necesita enfrentarse a otro de los fantasmas del pasado: su padre, el cual no se presenta en cuerpo entero sino a modo de abstracción, *una sombra que cojea* (acot.: 273). Esta extraña y anhelada aparición provoca la confrontación entre éste y su yo (justificada por la acción de cortarse el pelo en la escena anterior, en cuanto acto con que expresa su voluntad de desquitarse de su origen bastardo). Alude a esa identidad que le negaron desde la infancia al imponerle un padre que ella/él no reconoce porque no es el que hubiera querido tener, aquel a quien se dirige con un tono que expresa la fractura interna: “¿¡Papa!?!... Papa, no has venido a verme ni un solo día...” (273). Contrariamente a la madre, el padre reconoce que es Mehdi quien vive la experiencia de Ghita, lo que abre una brecha entre la mujer Ghita y el Yo Mehdi.

Subsecuencia 1

El abandono y la soledad supone una doble pérdida del regazo materno que el personaje manifiesta a modo de reproche hacia el padre, sujeto culposo que andaba “ocupado recorriendo tierras ajenas, campos con otros frutos, otros árboles” movido por la fe de creer en algo que no es más que una mentira, como la sandías que no eran robadas sino podridas, no consciente de “que los árboles esconden vergüenzas ajenas y a niños con miedo” (276). Para la mujer el retorno del padre se da con retraso, “tarde para todo”, dando por concluido que lo mejor es dejar que Ghita “descanse”. ¿Para qué remover en recuerdos dolorosos cuando no ha sabido asumir su responsabilidad frente al sargento? No obstante, Mehdi necesita decir, pronunciarse sobre la muerte de Ghita y sobre la suya propia.

Las descripciones físicas reflejan lo interno: dice algo, se detiene, recupera el aliento e inicia otro silencio, lo necesario para hacer brotar las palabras y que no lo ahoguen. Las imágenes verbales se producen con lentitud e intentan realzar la confusión o el desorden mental en un momento clave para este personaje que inicia la reconciliación con el “yo” que yace muerto en el cuerpo de Ghita.

Subsecuencia 2

Mehdi se lamenta de que no conoce ni sabe escribir su nombre, rememora la situación de acoso ligada al desconocimiento de una identidad confusa: “la corriente se lo arrastraba todo... miles de perros que te ladran, te muerden, se pegan a tu carne y

no te sueltan” (275-276). Manifiesta su impotencia al no haber podido salvar a Ghita ni evitar su muerte, siendo él mismo víctima del horror y la violencia a la que es sometido por orden del sargento Córdoba: “¡Colocadlo sobre la mesa, tendrá su carne el muy rabioso!” (276). La subsecuencia culmina con una reflexión del personaje acerca de lo que pudo haber sido en caso de que la orden no hubiera sido ejecutada, pide disculpas a Ghita lanzando hacia la madre el odio acumulado: “tú estabas ahí, lo viste todo y no hiciste nada para impedirlo” (276). El no tuvo la culpa de su muerte porque lo andaban persiguiendo los perros de los que huía acabando ambos ahogados: el de él en una manta gris (símbolo del regazo del ejército que arrastró con él al abuelo como mencionamos más arriba) “abatido por el peso de un sargento, ahogado en su peso, en su puño...”. La mujer ahora reconocida en tanto que voz y cuerpo de Mehdi, rechaza la sedación en señal de que quiere asumir su verdadera identidad: ¡Tú ya estabas muerta, Ghita, muerta...! El reconocimiento de que Ghita no pudo salvarse es el reconocimiento del Yo masculino hacia la imposibilidad de cambiar el destino, como podemos ver a continuación.

Subsecuencia 3

En esta subsecuencia el personaje se quita la máscara que cubría la confusión, ¿juego ilusorio del actor por obligación del personaje? En el acontecimiento teatral es el fin de la farsa. El actor se desliga del personaje y Mehdi reconoce su cuerpo, lo cual pasa por el reconocimiento de su identidad inicial como hombre así como la constatación de que la vida es puro teatro que se prolonga más allá de la sala y el escenario, abarcando la realidad de la calle tal como la imagen que proyecta en la pantalla. Aparece la verdad al desnudo, física y teatral, quedando al final una especie de duda existencial que nunca se llega a contestar del todo: ¿quién soy?, ¿a dónde voy? Es un interrogante que en la obra es mostrado mediante un espacio vacío ocupado por la voz de la conciencia de Mehdi con que concluye la obra: “Ghita creía en el destino, yo en cambio, no creo en nada, ni siquiera en mí mismo [...] ¿Mehdi, Roberto, Ghita? No lo sé. No del todo. Tampoco sé la edad que tengo porque nunca he nacido” (277).

Su identidad se resume en un acto entre el consciente y el inconsciente de buscarse entre las capas de personalidad de Ghita, Roberto o la madre, pero no se encuentra. Esto demuestra que si el personaje logra despojarse de la culpa interna, en cambio no

consigue descifrar quién es ni tampoco sabe la edad que tiene porque según éste, nunca ha nacido. Quizás esto responde a la necesidad de recrear la historia bajo una estructura circular, un volver a empezar, la vuelta al inicio de toda búsqueda, tal como se puede comprobar en el hecho de que se halla de nuevo en el hospital donde “una vez llegada la noche, me vienen momentos de lucidez y abandono esta pesadilla, de repente los remordimientos empiezan a estrangularme, a asfixiarme” (277). No se produce una evolución que cambie la historia pero sí una toma de conciencia del personaje, el cual se niega tomar los medicamentos alegando “nunca me dejas encender la maldita luz”. Una frase dirigida a la voz, a la madre o a Butterfly, aunque, y a modo de reiteración, esta toma de conciencia va relacionada con el Objeto de deseo de Ghita, la cual cree en el destino, a una salida posible y a un volver a nacer. ¿Y si se tratase del relato de un feto y la sala blanca no es más que el líquido amniótico?

2.2.3. Cuadro (2) de componentes de las Secuencias IV, V, VI, VII

En la secuencia IV se divide en dos subsecuencias, la secuencia V en dos, la VI en tres subsecuencias y la VII en tres, intervienen los siguientes componentes tal como se describen en el cuadro.

| TIPO/E. PARAL. | | S/IV | | S/V | | S/VI | | | S/VII | | | T |
|------------------------|----------|-------|------|------|------|------|------|------|-------|------|------|------------|
| | | s/1 | s/2 | s/1 | s/2 | s/1 | s/2 | s/3 | s/1 | s/2 | s/3 | |
| C. de la Acción | Ent/tono | X(11) | X(9) | X(5) | X(5) | X(1) | X(3) | 0 | X(4) | X(1) | 0 | 39 |
| | Kínés. | X(8) | X(5) | X(9) | X(7) | X(3) | X(3) | X(5) | X(4) | X(5) | X(1) | 50 |
| | Proxém. | X(6) | X(5) | X(8) | X(8) | X(4) | X(6) | X(4) | X(3) | X(3) | X(2) | 49 |
| | Descrip. | X(8) | X(5) | X(7) | X(9) | X(1) | X(2) | X(3) | X(6) | X(1) | X(1) | 43 |
| | Pausas | X(4) | X(3) | X(2) | X(1) | 0 | X(2) | X(2) | X(2) | X(1) | 0 | 17 |
| C. de la Repr. | Ent/Sal. | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| | Útiles | X(1) | X(3) | X(3) | X(2) | X(2) | X(3) | X(3) | 0 | 0 | 0 | 17 |
| | Ruidos | X(1) | X(3) | X(7) | X(4) | X(1) | X(4) | X(1) | X(3) | X(1) | X(1) | 26 |
| | Música | 0 | 0 | X(1) | X(1) | 0 | X(1) | | X(1) | 0 | 0 | 4 |
| | Luz | 0 | 0 | X(1) | X(1) | X(1) | X(1) | X(1) | 0 | 0 | X(1) | 6 |
| Total | | 39 | 33 | 43 | 38 | 13 | 25 | 19 | 23 | 12 | 6 | 251 |

Como hemos podido constatar en la S/II se trae al presente el recuerdo del río donde Ghita, la hermana con la que el personaje se identifica, es arrastrada por el agua. La evocación se realiza siguiendo a la inversa la linealidad del tiempo contribuyéndose así a la fragmentación del texto en cuanto rompe la continuidad espacio-temporal, tal como sucede en el proceso mental del personaje. Los recuerdos surgen como pensamientos desordenados. Se intensifica el recuerdo y se produce así un *crescendo* en el ritmo, tal como pudimos comprobar en el cuadro 1. Es el momento de gran

agitación en el personaje. Se multiplican los movimientos, los gestos y los cambios de tono, hasta que todo culmina cuando Ghita muere ahogada, que es el acontecimiento que da sentido al drama. Ante este incidente, Mehdi se rebela contra el mismo destino e intenta resucitarla a través de su cuerpo. Se reproduce la fusión de Mehdi en Ghita, lo que también se traduce en un *crescendo* en el ritmo global de la obra. A partir de la S/III (cuadro 1), el ritmo asciende hasta su culminación en la S/VII, donde la tensión se reduce progresivamente, se vuelve hacia a la calma del inicio en el psiquiátrico y al ritual de la toma de medicación. Pensamos que el propósito de la autora es obtener una combinación orquestada en el ritmo global de la obra remontado a partir del ritmo personal del actor-personaje y su relación con los otros personajes en que se desdobra, a lo cual se sobreponen otros de los mecanismos del lenguaje escénico, como por ejemplo los fundidos (indicados en las acotaciones) que conforman relatos independientes y que influyen en el esquema narratológico de la obra. Dicho uso funciona como el silencio, “lo no dicho” o aquello que se pretende resumir: figura retórica de la elisión narrativa.

También cabe mencionar el uso que se hace de algunos objetos específicos que funcionan en sustitución o refuerzo de una situación dramática determinada. En este sentido, a cada objeto le corresponde un papel esencial en el desarrollo de la acción. Así por ejemplo el carro: este es el eje alrededor del cual se centra la acción y también foco donde se desatan las fuerzas de los agentes.

La confrontación es el eje de la acción que en esta obra necesita, para su representación, del espacio lúdico del actor⁹⁹: lo paralingüístico, la kinésica, la proxémica (retórica de los deícticos y de la posición en el espacio escénico: las distancias entre el yo y el tú, la manera de mirar, los gestos etc.); también las características morales y la presencia de los mismos (actitud, vestuario-maquillaje), etc. El proceso consiste en transformar las actitudes “realistas” mediante lo teatral.

⁹⁹ Pavis define el término en tanto que espacio creado por el actor por su evolución sobre el escenario en el seno del grupo (L1983: 177). O como diría Bobes “el espacio lúdico se crea mediante formantes visuales dinámicos en relación inmediata con el actor: movimientos y gestos principalmente [...] Las relaciones espaciales que se figuran en el escenario mediante estos recursos son de tipo interpersonal, o bien entre personas y cosas, y suelen tener un valor sémico que se suma al que procede del espacio escenográfico, o al menos se encuadra en él” (L1991: 246).

INDICACIONES DEL TEXTO ESPECTACULAR

| Secuencia | I | II | III | IV | V | VI | VII | Total |
|-----------|----|----|-----|----|----|----|-----|-------|
| Acot. | 71 | 56 | 39 | 72 | 81 | 57 | 41 | 417 |

2.3. Voces subyacentes en la forma monologada

Ya se anticipó en el apartado 1.2.1. que la estructura interna de la obra comporta una superposición o alternancia de voces que muestran la multiplicidad de un personaje y su transición de una personalidad a otra. Son voces diversas que semiotizan entidades autónomas con características propias, que interactúan desempeñando determinadas funciones en el entramado actancial como expondremos más abajo.

En la obra se parte de la presencia de un actor que se presenta como mujer y que al final de la obra entendemos que es Mehdi. Este, por su valor semántico, es un actor – que se presenta ante el espectador como mujer y por tanto posee el doble rasgo hombre/mujer–, y por el valor semiótico es un personaje que se integra en el sistema de otros personajes –aquellos en los que se desdobra: la madre y Ghita–, y vale y significa por contraste en un sistema semiológico formado por unidades correlativas.

El personaje se va construyendo mediante su articulación (enunciación) o mediante el paralelismo que se crea en función de la historia vivida por los demás personajes: la desaparición en el río de la hermana, el abuso del sargento, las vivencias del abuelo, el recuerdo del padre, etc., constituyen partes de un mismo hecho trágico cuyo hilo conductor es Ghita. Por lo tanto, toda información acerca del personaje resulta de un proceso de abstracción, de aquello que deducimos a partir de su discursividad en la obra.

Mehdi, quien se autoproclama hermano de Ghita, necesita liberarse de la culpa interna por ser considerado el causante de la muerte de ésta y condenado al encierro en un doble aspecto: físico y psicológico. Encierro físico en la sala del psiquiátrico y psicológico en el cuerpo de Ghita. Al usurpar la voz y el cuerpo de esta, está negando lo que, a su vez, le ha sido negado: la libertad de ser; para ello necesita revivir el pasado, rememorar los acontecimientos desde el nacimiento de su hermana y asumir

su naturaleza de varón desautorizado. Dicha anulación comporta un discurso metafísico relacionado con el Hombre y su existencia, lo que corrobora, si se nos permite el término, aquello que podemos denominar “una identidad desarraigada”.

Esta usurpación del otro cuerpo expresa dicho desarraigo y la no pertenencia, siendo Mehdi situado dentro de un contexto social y cultural ajenos a él. Este recurso se presenta en coherencia con otros recursos dramáticos como por ejemplo, el uso que se hace de la cartilla donde se dice “mi mamá me mima”, que como ya vimos en la descripción de secuencias, hace referencia al sistema patriarcal que representa la escuela. Este mismo sistema le obliga a llevar una “cruz grabada en la tapa del cuaderno” o le adjudica el nombre de “Roberto” (ambos elementos hacen referencia a la pertenencia cultural en la que no se reconoce). El desarraigo identitario que para este personaje implica una desconstrucción del Yo, revela la necesidad del personaje de decir, alterar el orden o liberarse del “yugo cósmico” y descubrirse ante la verdad, de ahí que se recurre a “la otra escena” o espacio del inconsciente.

En esta dirección, Bobes (1991: 207), la cual y a modo de ejemplo cita a uno de los personajes de Pirandello en *Así es, si así os parece* (“no, señor, para mí yo no soy la que cree que soy”), explica que “ni el YO tiene acceso incuestionable a su propio ser, y ésta es la tragedia del hombre de hoy”. Del mismo modo que el Señor y la Señora Smith en *La cantante calva* de Ionesco o el personaje del padre en *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello: “el drama para mí estriba en la conciencia que tengo de que todos nos creemos *uno*, pero no es verdad, sino que somos *muchos*”.

Esta problemática del conocimiento del sí viene reforzada por un cuestionamiento: ¿soy yo o el otro, o ambos?, que en esta obra se extiende a los otros procedimientos dramáticos, como en el caso de la confusión en el uso de la persona verbal. En *Ghita* también se pone de relieve dicho cuestionamiento y que nosotros interpretamos como el inicio de su reconocimiento como se deduce del siguiente enunciado: “¿Quién eres? / ¿Que quién soy? Y tú, ¿quién eres tú?” (S/VI); aunque el personaje no logra contestar del todo estas preguntas, al menos reconoce que él personaje puede ser muchos: ¿Ghita, Mehdi, Roberto? No sé quién soy, tampoco sé la edad que tengo” (S/VII).

El yo unas veces se presenta en femenino, otras en masculino y otras en plural. Esto produce una especie de permeabilidad entre el Yo que habla y el tú oyente, y del

paradigma masculino/femenino, violando los límites de la identidad sexual mediante un personaje distorsionado, cortado, compuesto de pedazos del yo y del otro, donde se inscriben sentimientos y voluntades opuestas: tierno y déspota con Ghita, verdugo y víctima de los acontecimientos pasados y presentes, loco y cuerdo, etc.

2.3.1. Planos relacionales de actantes en la obra

En *Ghita* se hace necesario distinguir dos planos relacionales:

a. Con dos subniveles:

a.1. Un hombre disfrazado de mujer lleva a cabo una experiencia teatral.

a.2. Esa mujer sufre una experiencia psicótica.

b. En “la otra escena” o escena del inconsciente, donde se enfrentan una serie de personajes.

El plano **a** se organiza en torno a la relación conflictiva entre la mujer y su “yo”, y a su vez con el público con el cual comparte la vivencia especular:

LA MUJER.

Tiene la voluntad impuesta de estar sedada, pero contra eso sufre un impulso que le lleva a una experiencia visionaria, y esa visión se convierte imperceptiblemente en actividad (que se da en el plano b).

BUTTERFLY.

Su significación reposa sobre una presencia imaginaria que alude a lo absurdo y lo irreal en el presente del teatro, y pone énfasis en la negación de la ficción como realidad ilusoria.

El plano **b** conlleva la acción en la obra, que se da siguiendo un movimiento en espiral (la acción escénica comienza después de treinta años de encierro del personaje central, y transcurre con sucesivas idas y venidas al pasado del personaje hasta concluir donde comenzó). Dentro de este círculo queda delimitada “la otra escena”, aquella de la conciencia del personaje.

Se organiza en torno a la relación conflictiva entre el personaje Ghita/Mehdi y los demás personajes que podemos distinguir en dos grupos:

1. El primer grupo está compuesto bajo el paradigma del oprimido.

GHITA.

Voz usurpada cuya articulación y funcionalidad se da en relación a Mehdi. Ghita representa el encierro, la inmovilidad, y por lo tanto, la muerte. A lo largo de la obra entendemos que ésta muere ahogada en el río cuando era niña, acontecimiento primario de la historia oculta que da pie al encierro físico y psicológico de Mehdi.

MEHDI.

Personaje ubicado en el espacio de la demencia y dividido entre su feminidad usurpada y su masculinidad anulada, es puesto de relieve en función del trastorno de conducta de la madre, la cojera del padre y la invalidez del sargento.

2. El segundo grupo está compuesto bajo el paradigma del opresor y de los que ejercen la ley/Ley del padre:

CÓRDOBA.

Personaje ausente cuya palabra sigue vigente a través de la madre. Sujeto que actúa por autoridad y ejerce de varón cómplice autorizado. Conforme avanza la obra y Mehdi recobra la palabra, se convierte en varón desautorizado por ser discapacitado, “un inválido”. Representa el Orden establecido que rige las distintas estructuras sociales.

EL PADRE.

El padre representa una pérdida que funciona en los dos niveles: el simbólico y el real. Se muestra como personaje ausente suplantado por otro poder, el del sargento. Ambos conforman la figura paterna bajo una mutilación física y moral, y su presencia lleva al paralelismo abuelo/Franco y padre/sargento que sugiere la prolongación del poder ejercido a lo largo de dos generaciones.

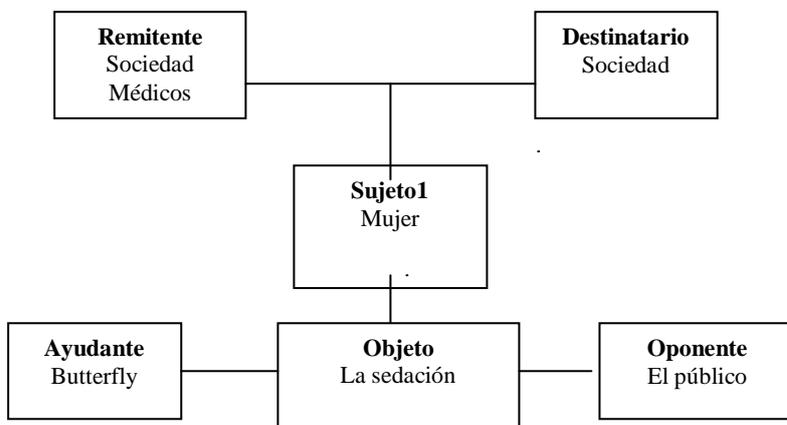
LA MADRE.

Es un ser marginal y anulado en un tiempo anterior a la obra, que representa el valor masculino en su doble discurso: la prolongación del poder omnipresente del Padre simbólico que encarna el sargento, y la maternidad frustrada despojada de toda virtud requerida por la tradición. Su feminidad presenta una tara o discapacidad que domina un territorio en decadencia absoluta como es el del vínculo familiar. Es sujeto

culposo y cuerpo femenino no autorizado que actúa por impulso, en la relación de adulterio con el sargento, y por rechazo, ya que no cree en la muerte de Ghita porque tampoco cree en su existencia. Al pretender que Mehdi es Ghita, también anula la existencia del varón, pero la providencia le marca el final, puesto que Mehdi resurge en cada Ghita: aquella del psiquiátrico, pero también aquella de la pantalla o la que yace en el carro (la muñeca mutilada símbolo de la feminidad anulada). Al igual que todos los personajes femeninos que aparecen en la obra, el personaje de la madre también se identifica como una identidad desarraigada por el trastorno de personalidad y de conducta que padece.

2.3.2. Esquema actancial

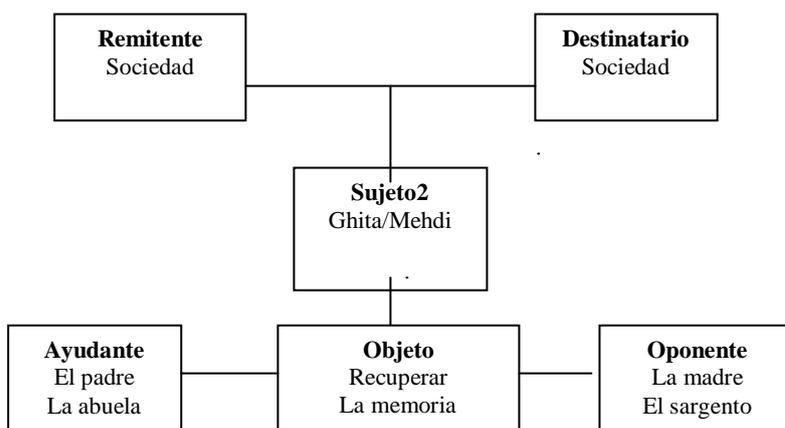
La estructura actancial que corresponde al plano a, la del Sujeto 1, se muestra en el siguiente esquema:



Entre la Mujer y público se produce una relación especular, y lo mismo que experimenta la mujer también lo experimenta de manera invertida el público del psiquiátrico. El juego del consciente/inconsciente urge para corroborar su esencia masculina. Ante esto Bobes (1991: 207) sostiene que para lograr la figuración adecuada se acude a los sueños, al doble escenario (realidad-pensamiento). En este caso, recurre a la sedación voluntaria tal como ella misma confiesa: “Sólo tomando esta porquería de medicación logro expresar mis pensamientos” (251). Lo que la convierte en Adyuvante y Oponente al mismo tiempo, puesto que revela contradicción. Por un lado admite la sedación voluntaria y por otro, la recrimina.

En esta estructura el mismo Remitente puede ser Destinatario. El Sujeto es la Mujer cuyo Objeto es la sedación. Butterfly, personaje imaginario que esta identifica a modo irónico con el cuerpo médico –en tanto que persona que le suministra la sedación–, funciona de Adyuvante pero también puede funcionar de Oponente, ya que como acabamos de decir, la sedación se produce de manera voluntaria e involuntaria.

La estructura actancial que corresponde al Sujeto 2 se muestra en el siguiente esquema:



En el plano b, en el que se amalgaman el presente y el pasado, el sistema relacional es más complejo y se puede describir a partir de tres polos: Ghita/Mehdi, la madre y el padre. Ghita/Mehdi son Sujetos que persiguen un Objeto pero también pueden ser Objeto, Oponentes, Adyuvantes, Destinador o Destinatario, así como admiten distintos roles dependiendo de su función en el entramado actancial.

Esta estructura también muestra que el mismo Remitente puede ser Destinatario, el Objeto en vez de la sedación es la experiencia visionaria. Ghita/Mehdi es Sujeto al que se adjudica la culpa, cuyo Objeto de deseo es liberar la palabra. La madre es Oponente, por mostrarse respetuosa con las leyes del sargento – cuya ley es la que condena al encierro y a la humillación de un cuerpo desnudo sobre la mesa en la que se tortura a Mehdi– y cómplice del acto amoroso, lo que significa que consentía que este ejerciera en sustitución del padre real. En la matriz actancial tanto la madre como el sargento son actantes que funcionan de Oponentes, pero también Sujetos-origen del mal de Ghita/Mehdi.

El padre en el cuadro actancial puede ocupar distintas posiciones: Adyuvante de Ghita/Mehdi por reconocer la verdadera personalidad de Mehdi. Esto es, el

reconocimiento de la culpa del padre supone el reconocimiento de Mehdi fuera de toda culpa. También puede ser Oponente puesto que es un ser con conocimiento de la verdad, por lo tanto, consentidor del sufrimiento de Ghita/Mehdi.

La abuela en este cuadro es Adyuvante de Ghita/Mehdi porque aportaba el sustento a casa. Es una víctima más del círculo opresor, representa la impotencia y el desconocimiento. Aunque, al igual que el padre, también es Oponente, ya que ejercía la voluntad del Padre, por lo tanto sujeto masculino culposo y mujer cómplice: “estaba orgullosa de ti, decía: ¡Un varón! ¡Un soldado!” (260). Semejante a Butterfly, que proporciona en este caso la medicación en el plano a.

2.4. Espacio y Tiempo

En la obra, el personaje de la mujer Ghita se hace multidimensional en función del tiempo real y el de ficción, así como en el de la ficción dentro de la ficción, que corresponde al espacio mental presentizado mediante el enfrentamiento verbal entre las diversas voces en que se desdobra el personaje.

El cronotopo se estructura doblemente, pues el presente de la escena se desdobra en dos tiempos. Uno es el propiamente escénico teatral, que sitúa al lector –o espectador– en un psiquiátrico; el otro es un tiempo-espacio mental, escenificado o extraescénico, que es más amplio que el del discurso escénico: el tiempo transcurrido desde la Guerra del abuelo y los treinta años antes del 2 de agosto de 1998 (tiempo de la historia) es representado durante una hora y media que dura el espectáculo (tiempo real). El método responde a la necesidad de adecuar el tiempo de manera que se visualice el encierro y la opresión de varias generaciones.

2.4.1. Espacios reales/ficticios

El texto dramático alude mediante buena parte de las didascalias a un espacio real que es el del escenario, precisando cómo se ha de utilizar; también alude a un espacio ficticio, el de la fábula (que es un espacio al que en el momento de la representación se ha de aludir a su vez mediante el espacio real del escenario). Ese espacio ficticio alude en mayor o menor medida a una realidad: el actor es una persona real, y se refiere a un

escenario, aunque otros lugares de la fábula quizás no se refieran a lugares reales, sino que se dan en la mente del personaje.

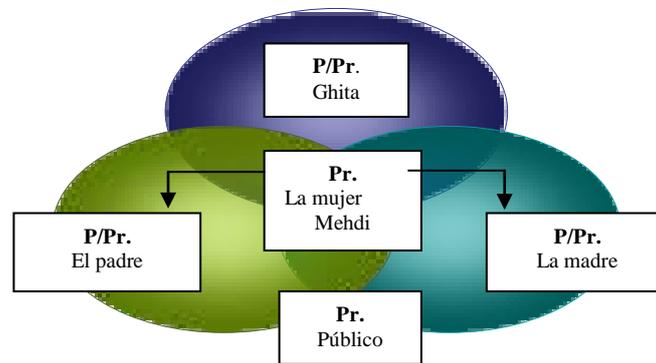
Los lugares abiertos, aunque sean aludidos o evocados por la memoria de un personaje, son tan “reales” en el mundo de la fábula como lo son los que se concretan en escena, mientras que, por otra parte, en la escena se pueden concretar lugares, no ya evocados por la memoria de un personaje, sino que solo existen en la fantasía de ese personaje. Ocurre en este caso que la personalidad de la Mujer o su ensoñación le lleva a imaginar espacios que dentro de la “realidad” de la ficción son a su vez ficticios. Serían doblemente ficticios, porque además de ser imaginaciones de la autora, son imaginaciones del personaje. La cuestión está en cómo expresar estos dos niveles espaciales mediante los elementos del escenario.

La evocación de estos lugares ficticios (que caben en la mente del personaje) es una necesidad dramática para reconstruir un mundo real/irreal que da sentido al drama. Únicamente violando los límites de la escena se llega a liberar los recuerdos, los espacios mentales del personaje producidos por la disociación de personalidad, el conflicto, la violencia física contenida en la palabra.

2.4.2. Diagrama de interacción entre espacio, tiempo y personajes

En el diagrama de abajo, podemos apreciar que el universo de la obra se rige por la correlación del espacio y del tiempo. Estos se dilatan y diluyen produciendo un deslizamiento constante entre el pasado y el presente, entre un discurso y otro, una personalidad y otra, sin que lleguen a fusionarse excepto en Ghita/Mehdi.

- * (Pr.) Presente.
- * (P) Pasado.



El eje de discusión se produce en dos líneas paralelas: el del yo que dialoga con el yo (en el presente del psiquiátrico); el del yo que dialoga con el tú en un intercambio de conocimiento (en el pasado entre Ghita y Mehdi): la voz del sujeto hablante en este caso, ubica al tú (lo posiciona al presentizarlo) que alterna entre Ghita y Mehdi (y la madre en otras escenas). Lo relevante desde el punto de vista de la semiotización del personaje, es que el yo hablante aparece en relación al tiempo-espacio del Otro, aquel en que se desdobra mediante la rememoración presentizada.

El padre y la madre se presentizan pero vehiculados por la Mujer que aparece al inicio, mientras que la abuela, el abuelo y el sargento, son simplemente evocados. Hay un tercer polo o apelación a otra realidad, que es aquella de la sala donde se encuentra el espectador, mediante la ruptura de la cuarta pared y la inversión de los roles actor/público. El personaje-espectador, como mencionamos arriba sobre la técnica metateatral (apartado 1.2.2.), es también vehiculado por la Mujer, que lo traslada del presente al pasado y viceversa, en un proceso que se inicia desde que abre el telón.

El tratamiento del tiempo y el espacio se deduce por medio del movimiento o el código cinésico del actor y/o con accesorios, elementos que constituyen la prolongación del espacio mental, ya que el proceso de creación conlleva esta dificultad de hacer físico un espacio mental y viceversa. Se debe, como explica Bobes (L1991: 217), a que “entre las formas temporales y espaciales existe una estrecha vinculación que se advierte incluso en el lenguaje, por lo que es frecuente referirse al tiempo dramático con metáforas espaciales”. Así lo comprobamos en la lectura que hacemos

de la utilización del carro y los objetos que contiene, así como de la concepción de la escenografía y su delimitación espacial y narratológica. Por ejemplo, el uso de la pantalla y la voz en off sirven para la división del espacio en que se combinan lugares abiertos/cerrados, amplios/pequeños e iluminados/oscuras, siendo determinado el texto espacial por la categoría de tiempo. La intención es que el tiempo no se convierta en un obstáculo y así poder identificar una época con otra, el presente con el pasado. Se produce la absorción del tiempo real por el ficticio (soñado). De ahí que podemos hablar de espacios dentro del espacio.

– El espacio que crea la obra y visualiza la acción en presente es múltiple, puesto que abarca la sala del asilo y aquellos que son latentes o contiguos, mostrados escénicamente mediante los efectos sonoros, la pantalla y los deícticos.

– El espacio narrado o evocado a modo de rememoración, también corresponde a un espacio múltiple. Este se da en un tiempo anterior al inicio del drama, es decir, en la historia oculta, puesto que los personajes de *Ghita* se forjan en un tiempo anterior y en un espacio extrateatral.

Estos espacios múltiples, narrados o presentizados, también significan en relación con la función encierro que genera los paradigmas abierto/cerrado, amplio/reducido, iluminado/oscuras.

– LOS LUGARES CERRADOS.

El psiquiátrico y los extrateatrales tales como el de la escuela o la casa (espacios inscritos en la historia oculta).

El espacio (sala del psiquiátrico) se convierte en un medio hostil. Actúa como agente opresor, y posee un carácter negativo sobre la acción de la Mujer, un obstáculo contra el cual esta se subleva con el fin de liberarse y salir a una órbita abierta mediante el sueño o la rememoración. Este mismo espacio del que se libera lo lleva a otros espacios, múltiples pero igual de opresores que el primero.

– LOS LUGARES ABIERTOS Y AMPLIOS.

El río o aquellos que son evocados como el campo de batalla del abuelo, los campos por donde andaba el padre y la abuela, y detrás de los árboles (como metáfora

de la inocencia y lugar de convergencia de Ghita niña/Ghita adulta, la cual se identifica como la Mujer).

– EL ESPACIO LÚDICO.

El actor vehicula la mirada del espectador hacia espacios evocados o sugeridos, tal como se puede apreciar en las indicaciones. Es decir, la relación del tiempo-espacio está determinada por el espacio que ocupa el actor en escena, el cual designa otro que es simbólico. Se insiste sobre la retórica de los objetos accesorios, los cuales son una extensión del espacio del personaje.

a. El espacio pantalla.

Tal como avanzamos en la distribución de las secuencias, este elemento accesorio recrea la arquitectura del teatro a la inversa de la noción sala/escena. Independientemente a esta visión, también designa el espacio de la memoria, en este caso la individual del personaje, y la de un colectivo que es el mundo. La pantalla constituye un signo dentro de otro signo, es decir, la escena es signo del mundo y al mismo tiempo la pantalla es signo de la escena que representa ese mundo.

b. El espacio carro.

Como podemos comprobar, este objeto-signo significa en relación con el personaje. Al arrastrarlo, empujarlo, refugiarse en el mismo, este deja de tener su significado convencional y se convierte en un personaje inanimado.

Y ya para concluir este capítulo, podemos decir que la obra constituye la escritura de lo no dicho, lo sumergido –como el río donde se ahoga Ghita– bajo la palabra y equivalente al relato “callado” frente al Otro. La historia oculta es la de un conflicto dado de antemano, en los escollos de una familia destrozada por diversos acontecimientos que culminan con el ahogamiento de Ghita en el río a la edad de seis años y el encierro de su hermano Mehdi, tres años mayor que ella.

Sintácticamente la obra se estructura mediante un fragmentado en que interviene aquello que forma parte del discurso teatral y el discurso del personaje: física y espacialmente, según los códigos de la cultura que representa. El elemento trágico es la espera “paciente” durante los treinta años de encierro en la sala de un psiquiátrico donde transcurre lo cotidiano de una mujer, que es como aparece el personaje al inicio.

Lo cotidiano es la toma de medicamentos que se convierte en un ritual diario, el sometimiento a la mano que la saca a bailar como diría esta, y la evocación de un pasado del cual le cuesta desprenderse.

Treinta años de encierro de un personaje que no lleva “bata blanca”, que conversa con una muñeca mutilada y que al final de la obra entendemos que es Mehdi. Si bien este logra reconocerse como Ghita, también lo hace como el mismo Mehdi, como Roberto, o como la madre. Observamos que todas estas personalidades en su conjunto reconstruyen la palabra perdida y por lo tanto, la historia. La rememoración ayuda a esta toma de la palabra y a la reescritura del “yo” que subyace bajo las distintas personalidades que este adopta. Esta ruptura con el silencio significa que posiblemente aunque Ghita duerme, existe un elemento esperanzador y una posibilidad de que ésta nazca de nuevo y que su historia sea otra historia, aquella que un día no la dejaron inventar puesto que estaba escrita por la mano masculina que representa el discurso dominante.

CONCLUSIONES GENERALES

El análisis de las obras dramáticas llevado a cabo en el presente estudio demuestra que existe una voz femenina que está haciendo eco progresivamente en el sistema teatral y literario en el Magreb. Se trata de autoras que implícita y explícitamente reivindican un teatro, un discurso y una visión del mundo. Esto no quiere decir que a los textos de las dramaturgas, como intentamos mostrar en este estudio, se les otorgue el reconocimiento conveniente. Para que esto ocurra se necesita una evolución más profunda de la mentalidad del lector magrebí pero sobre todo del crítico, el cual se mantiene reacio a reconocer la obra escrita por mujeres.

I. En nuestra investigación la primera cuestión que planteamos es el motivo por el cual las dramaturgas están ausentes de los repertorios y publicaciones de autores magrebíes, ¿acaso se debe al hecho de que no existe una producción femenina o porque simplemente esta escritura es objeto de exclusión?

La primera cuestión es desechada puesto que no refleja la realidad de la que nos hemos hecho cargo en la presente tesis. Como podemos comprobar, el corpus de este trabajo se centra en los textos de tres autoras magrebíes, lo que ya de por sí corrobora la existencia de una producción femenina, solo que esta no ha sido estudiada con anterioridad.

Esta escasez de estudios al respecto, influyó la manera de enfocar nuestro trabajo, ya que ante esta situación que consideramos de exclusión, vimos la necesidad de comprender primero las circunstancias y el por qué de este hermetismo en relación a la producción teatral femenina. Dicho planteamiento nos llevó a reflexionar sobre el papel de la mujer en la historia del teatro desde que se implantara la práctica teatral en estos tres países que abordamos en nuestro trabajo. Si procedimos de esta manera, es porque pensamos, y así queda mostrado en nuestro estudio, que existe una relación entre el hecho de que las mujeres se dediquen directa o indirectamente al teatro y la producción dramática de las mismas.

La aparición de las dramaturgas va estrechamente ligada a circunstancias decisivas:

1- A la cuestión de la aparición de las mujeres en el teatro, en la cual ha repercutido el retraso de la implantación del teatro en estos países (nos referimos a un teatro al modo occidental, ya que gracias a esta influencia se solicitó primero en Egipto y más tarde en el Magreb, la presencia de las primeras actrices en los escenarios).

No se puede negar que las mujeres han sido las transmisoras de un legado popular de tradición oral del que se ha embebido todo artista; tampoco que desde tiempos remotos ha habido mujeres cantantes, bailarinas y cuentacuentos que actuaban ya sea delante de un público exclusivamente femenino o en veladas masculinas de carácter privado. Pensamos que dichas manifestaciones, pese a llevarse a cabo en lugares privados (generalmente en los patios de las casas), marcan un comienzo y una tradición de la teatralidad femenina. Esto es, corresponde a una expresión femenina con un dominio de la teatralidad al hacerse valer de códigos propios del espectáculo tales como el uso del disfraz, la pantomima, el reparto de papeles, etc., por lo tanto consideramos legítimo incluirlas dentro de aquello que los estudiosos y hombres de teatro denominan herencia teatral. Entran dentro de las denominadas formas pre-teatrales, de las que también participan las mujeres en los espacios que le eran reservados. El único inconveniente es que los espectáculos no se conservan por escrito, lo cual hace que estas prácticas de expresión femenina no se hayan tenido en cuenta.

2- En segundo lugar, la aparición dificultosa de las dramaturgas está en relación con las dificultades y obstáculos que han encontrado las mujeres dentro y fuera del hecho teatral.

A finales del siglo XIX y principios del XX, cuando se empieza a llevar a cabo una práctica teatral al modo occidental, las mujeres artistas no destacaban, porque entre otras cosas se les asignaba papeles muy secundarios o simplemente tenían que limitarse a cantar y a bailar en los coros de las operetas. No obstante, como corroboran Dina Amine y Ahmed Cheniki refiriéndose respectivamente la primera a las artistas egipcias y el segundo a las magrebíes, las mujeres intentaron evolucionar y destacar en este ámbito. Incluso empezaron a ejercer de directoras de compañías o directoras de

escena, como es el caso de la mítica Fatima Rochdi. No obstante, no se darán a conocer textos dramáticos firmados por mujeres hasta los años 80 del siglo XX.

3- Contribuye también el tener un dominio de la escritura, lo cual y en lo que concierne a las escritoras magrebíes en general, es un hecho prácticamente reciente que se ha dado en función a los cambios socio-políticos y culturales en estos países.

La dedicación de la mujer a la escritura dramática se ha dado de forma tardía en comparación a la producción llamémosla masculina, debido a la coyuntura inherente a la sociedad arabo-musulmana que mantenía a las mujeres alejadas de toda manifestación vinculada a lo escritural y a lo público. No obstante, también caben otras razones como son las siguientes: la tasa de analfabetismo entre la población femenina (que era una tasa superior a la del hombre hasta los años 70-80), y la marginalidad en la que se la ha mantenido en estos tres países del Magreb hasta prácticamente las últimas décadas del siglo XX. Las primeras en pronunciarse fueron las tunecinas y las argelinas, con una importante producción surgida a finales de los 80 –incluimos las que viven en Europa–. En lo que respecta a las marroquíes, estas no se pronuncian hasta los años 90.

A lo largo de dicho recorrido, que constituye el primer capítulo de nuestro estudio, queda comprobado pues, que la aparición de las dramaturgas se ha dado en relación a la presencia de las actrices en los teatros (por influencias de otros países, modas, visitas de otros grupos, etc.), que ha repercutido en su profesionalización y reconocimiento de su estatus de artista. En particular también, para dedicarse a la escritura teatral (dramática), en lo que al Magreb se refiere, las dramaturgas han tenido y tienen que frecuentar esta maquinaria que es el teatro. Prueba de ello es que las autoras que han visto fructificar su labor, mantienen un vínculo directo con los escenarios, ya porque son directoras de escena, ya porque son actrices. También queda comprobado que a excepción de las autoras que escriben en el extranjero, con respecto a las que lo hacen en el Magreb aun no existe nada publicado sobre su obra excepto lo que es reflejado en la prensa periódica.

II. Ante esto, nos percatamos de la necesidad de situar la obra de mujeres en un contexto determinado y dentro de lo que es el sistema literario y teatral, o sea, en

relación con el estado actual de la práctica teatral, para lo cual se ha visto necesaria la proyección de los estudios teóricos como una condición para la aproximación teórica e histórica a las obras de mujeres. De ahí que nuestro objetivo en el segundo capítulo haya consistido en contribuir a una contextualización de la producción teatral femenina en el Magreb amparándonos en conceptos teórico-críticos que han servido para hacer ver que esta nueva dramaturgia es una búsqueda del propio teatro donde se sitúa una voz de mujer, la cual parte de las nuevas exigencias del teatro (sobre todo nuevos presupuestos estéticos) y de un lenguaje que la acerca a la realidad que se vive en países como Marruecos, Argelia y Túnez.

En lo que respecta a la cuestión surgida en el siglo XX en torno a la subjetividad de la expresión artística y por extensión, teatral, sostenemos que efectivamente no interesa tanto la autoría como hecho individual, mientras que sí es necesario tener en cuenta que el texto es una construcción que parte de un sujeto, que lo hace manifiesto y que incide en su transformación. Por lo tanto no puede ser un sujeto neutro, idealizado, sino que planteamos la manifestación de un sujeto mujer que modula esa subjetividad con situaciones sociales, económicas, culturales, políticas, etc. El sujeto mujer, así, no existe en sí mismo, del mismo modo que la literatura de mujer no tiene una realidad por sí misma ya que esto sería caer en un nuevo esencialismo, sino que hay que entenderlo dentro del cruce de relaciones sociales o culturales o los entramados textuales, con los que se construye ese sujeto que es social y no individual.

En razón a esto, puesto que se trata de textos árabes, ponemos de relieve dos puntos que consideramos relevantes:

El primero es que esta dramaturgia femenina magrebí entraría dentro de los supuestos del feminismo poscolonial “no blanco”. Al referirnos a este último, lo hacemos desde el punto de vista de la integración de posturas, pues con nuestra posición no pretendemos negar la crítica feminista occidental ni negar el hecho de que por denominador común, las mujeres occidentales puedan entrar dentro de uno de los paradigmas del denominado feminismo tercermundista, término que emplea la teórica Chandra T. Mohanty.

Y el segundo, es que hay que tener en cuenta un hecho esencial presente en el discurso de la sociedad a las que pertenecen las dramaturgas y que influye en el proceso de creación. Ese hecho esencial es la tradición arabo-musulmana. Debido a la

misma, las escritoras magrebíes y en concreto, las dramaturgas (por ser estas nuestro objeto de estudio), viven sujetas a un logos femenino que las mantiene en el conflicto entre la modernidad y la tradición.

El efecto interno producido por la ruptura con el pasado y la tradición, hace que las autoras intenten su autonomía buscando modelos alternativos que la identifican y con los que ellas se identifican. En dicha búsqueda de cultura y lenguaje alternativos a través de los cuales la dramaturga intenta expresar su identidad, no necesariamente niega el discurso que la somete, sino que recurre en ocasiones al componente irreductible –esto es, difícilmente descodificable por el hombre– que se da en ciertas asunciones del discurso dominante por parte de la mujer relegada. Si por las razones que sean –negación o utilización desafiante– las elecciones de las escritoras (y en este caso también las autoras dramáticas) son contrarias a las de la cultura masculina, es porque realmente existe una cultura femenina que intenta dialogar, negociar con el hombre.

Los textos dramáticos femeninos se convierten en un lugar heterogéneo respecto a la tradición, pero también con ellos se cuestiona un teatro y una sociedad, tal como se pone de relieve en la aproximación textual de las obras de las tres dramaturgas de nuestro corpus: Fatima Gallaire, Jalila Bacchar y Aicha H. Yacoubi.

En las obras de estas dramaturgas aparecen ciertos elementos de heterogeneidad, que manifiestan que se trata de tres estéticas de escritura distintas relacionadas con la cosmovisión de las mismas, en cuyos discursos se hallan inscritas marcas identitarias puestas de relieve en la temática, los personajes y el orden simbólico del lenguaje, como precisamos a continuación:

a. Los textos tematizan la dicotomía tradición/modernidad como un paradigma que desencadena una serie de situaciones y conflictos entre personajes de diversa índole. El conflicto en estas obras, no se da necesariamente en relación con Occidente, sino por problemáticas inherentes a las sociedades magrebíes que se hallan entre aquellos valores tradicionales o aquellos otros que son impostados y que constituyen una modernidad opresiva.

b. El conflicto también es expresado a través de la construcción del personaje y el tratamiento que se hace del mismo. Si bien es cierto que en los textos de F.G. se

resalta la problemática de género –se percibe una cierta inclinación hacia la defensa de los derechos de las mujeres a modo de denuncia directa– y puebla sus obras de personajes discapacitados e impotentes frente al discurso masculino, no obstante y al igual que en J.B. y A.H.Y, estos son seres marginales cuyo rasgo común es el encierro y la soledad. Se trata de personajes que se relacionan los unos con los otros en tanto que seres desvalidos que buscan llenar vacíos internos o despojarse de fantasmas del pasado y encontrarse a sí mismos, con la ayuda de los otros que están más desamparados o perdidos. De este modo lo femenino, en la obra de las citadas autoras, ya no solo responde a la categoría de código, sino que actúa como eje en el mismo proceso de creación; y esto es así independientemente del sexo de los personajes, de la situación dramática y la motivación que lleva a romper con la tradición, a veces no violando las normas sino transformándolas.

El paradigma masculino/femenino no se establece a partir del rasgo de sexualidad que diferencia macho/hembra; y a su vez el paradigma poder/ sometimiento no se corresponde necesariamente con la alternativa entre masculino y femenino. Esta revisión es una de las características de esta nueva dramaturgia, que replantea las categorías establecidas bajo una óptica político-social.

Por lo tanto, podemos decir que los textos no son solo un pretexto para denunciar la discriminación que sufre la mujer en la sociedad contemporánea, sino que abarcan una problemática que atañe al ser humano en general. Los personajes son de índole diversa, híbrida y polifónica, y estos se van construyendo a lo largo de la obra, a través del conflicto que genera el choque entre generaciones, culturas, creencias y supersticiones, etc. Se evita el estereotipo y se viaja a la búsqueda de nuevas interioridades y de los semblantes de una sociedad cuya modernidad es contradictoria. En suma, las dramaturgas llevan a cabo un acto de “desposesión” a través de personajes que se sustraen al poder neo-colonial y con los cuales fortalecen el mecanismo de ruptura con lo ya existente.

c. La lengua, en cuanto aspecto del discurso de F.G., J.B. y A.H.Y., se configura como una de las marcas identitarias. Al igual que las temáticas y las estructuras del personaje, la lengua es también una marca que caracteriza estas obras como partícipes de las poéticas postcoloniales.

La lengua, en relación con las temáticas y personajes, es una marca relevante en las poéticas postcoloniales de estas autoras. A este respecto en la segunda parte del capítulo, tratamos el lenguaje entendiéndolo no solo como lenguaje verbal sino como poética o estética de estas obras. Y ello concentrando la atención en una obra representativa de cada una de las tres autoras: *Princesses*, *Junun* y *Ghita*.

La dimensión lingüística conlleva una ruptura, por lo tanto implica una pérdida, consecuencia de la naturaleza misma del lenguaje, que es del orden de lo simbólico. La pérdida actúa como motor central de la creación escritural, y es parte inevitable de la experiencia humana, de modo que las obras literarias pueden, a un nivel o a otro, ser analizadas como textos en cuyo centro actúa dicha pérdida.

La pérdida se contextualiza en el presente estudio teatralmente y en el Magreb. Hay que relacionarla por tanto con un lenguaje artístico como es el teatral y con una sociedad donde priman los valores de la tradición. Nos hacemos cargo así de un lenguaje dramático en pugna con otro lenguaje dramático de reciente importación pero institucionalizado. Este lenguaje o poética lo entendemos como una reescritura del yo –más particularmente el yo femenino y postcolonial– materializada en estas obras. Reescritura del yo, porque entendemos la escritura como una intervención del escritor sobre la propia identidad cultural y artística. En realidad la pérdida se revela en toda obra artística a partir de la reescritura, y esto mismo hay que reconocer que se da en *Princesses*, *Junun* y *Ghita*.

III. En la tercera etapa de nuestro estudio, que se ha visto plasmada en tres capítulos dedicados respectivamente a las tres obras del corpus, nuestro objetivo consistió en responder a la siguiente pregunta: ¿a qué nivel del lenguaje y del texto se manifiesta dicha poética de la pérdida en estas obras del corpus?

En *Princesses*, como en *Ghita* y *Junun*, la pérdida se articula al escribir fuera del “Nombre”. El hijo/a condena al padre, le “escupe” la palabra durante tanto tiempo retenida, aquella que le ayuda a la reescritura del Yo, por lo tanto a su reescritura. En *Junun*, Nun recurre a la desconstrucción del lenguaje (su dislexia) para expresar el vacío, lo absurdo de su existencia y de las personas que lo rodean. En *Ghita*, la palabra es desconstrucción de toda lógica, una rebelión contra la tiranía del lenguaje

perpetuador de los valores patriarcales de la sociedad y fuertemente enlazado con la religión.

La escritura como acto de ruptura representa –también en la anécdota dramática– la pérdida simbólica (y real) del padre, que partiendo del paradigma lengua-religión es una ruptura con la “langue sacralisée du Père”.

En *Princesses*, la pérdida la hallamos en la encarnación del mal como padre de familia y como responsable de ejecutar la Ley, elemento catalizador de las fuerzas latentes enterradas en la psique de los personajes y generadora del conflicto dramático. El padre (muerto tres años antes), no sólo es evocado sino que también está presente en el cuerpo y voz de las Ancianas representantes de la Ley. La ruptura con el Nombre del padre se manifiesta mediante el Padre Blanco, personaje evocado por Princesa y sus amigas, también símbolo de una cultura de la que se embebe la protagonista pero que ha sido eliminada por el discurso del padre real.

En *Junun*, la esquizofrenia de Nun es colectiva y puesta en relieve por la actitud no lógica de sus hermanos y el entorno, realidad que contrasta con la actitud lógica y rígida, (casi) convencional de la psicoanalista. En la obra, la importancia de “l’heritage paternel” se da a partir del papel que asume el padre real en la ficción y la complicada relación que mantienen los demás personajes con él. Aunque se indican las fechas de la historia dramatizada y se insiste en las mismas, no obstante Nun y los demás personajes, son meros sonidos verbales, letras del alfabeto cuyo orden no responde a ninguna sintaxis. Un orden lingüístico-religioso desarticulado.

En *Ghita*, el personaje se halla sujeto a un movimiento en espiral desde su aparición. Este anuncia que no tiene nombre, ni conoce su fecha de nacimiento (“nació en tiempo de las sandías”). Se anula el nombre porque Mehdi es Ghita pero también es Roberto, personajes sometidos a un sistema que representa la figura del sargento (padre simbólico) que sustituye al padre real, aquel que se “fue sobre las alas de un pájaro negro” y que se vio repudiado por su mujer ya que “le faltaba una pierna”. Se asiste de este modo a un desmembramiento del yo que se extrapola a diferentes voces hasta el punto que se confunde el yo con el tú y a su vez con la tercera persona que puede ser él o ella. Esta ruptura con el Nombre del padre también es puesta de relieve por las marcas culturales del Otro en cuanto herencia, como es la Cruz.

En los textos la pérdida del padre se presenta a su vez en relación con otra pérdida de tipo real y simbólica como es la de la figura de la madre en tanto que metáfora de la Patria, del origen y de la Historia, puesta de relieve a través de los personajes, del espacio dramático y/u otros elementos de composición. A esta pérdida simbólica en las obras, se añade otra que es explicitada en el título de cada uno de los tres textos. En *Vous êtes venus là où il y a quelques tombes*, título original de *Princesses*, el elemento “tumbas” es símbolo de ausencia y funciona como eje sobre el cual se tejen los acontecimientos de la obra. El título *Junun*, que en castellano significa “demencia” o trastorno de la razón, denota la degeneración de las facultades mentales de Nun. Este personaje pronuncia su deseo de olvidar una realidad que lo atormenta y se refugia en dicha demencia. J.B., su autora, trata el olvido intencionado o no de este paciente como dos modos de ruptura: por un lado, el borrado de las huellas del pasado, que para Nun equivale a la ruptura con el padre muerto pero presente (en su mente y en la segunda voz que lo atormenta). Y en función de esto y como segundo modo de ruptura, la relación de amor/odio que mantiene con su madre, a la cual cree culpable por no defenderlo y protegerlo como lo ha hecho siempre con su hermano mayor.

En los textos la pérdida se articula a través de una alteración de la sintaxis, de la semántica, y del tipo de espectáculo teatral así como la relación con el público (que implica temas, personajes, espacio, tiempo). El mismo conflicto que se manifiesta mediante la utilización del lenguaje se manifiesta en los personajes y el espacio-tiempo. El lenguaje literario, dramático, etc, al ser conflictivo, plantea mediante esa conflictividad la escisión, la ausencia y la pérdida. Esta búsqueda alternativa se da también en la traslación de la obra al escenario.

Precisamente todo lo que el presente trabajo de investigación nos puede aportar tiene que ver con la descripción y explicación del lenguaje (en un sentido que alcanza también a la poética o estética) de las citadas obras. Porque más allá de la teoría que es válida para cualquier acto creativo, y que además ha sido probada para la escritura francófona del Magreb y más concretamente para la narrativa, lo que hemos tratado ha sido explicar la escritura dramática y propuesta escénica de estas obras en relación con el teatro oficial y la situación sociocultural del Magreb.

En lo que respecta a la semántica, en las tres obras se representa el encierro y la soledad que perpetúa a unos personajes en el espacio y el tiempo de la espera infructuosa. Si en *Princesas* la protagonista llega de vuelta a su pueblo con un aliento de esperanza que se ve estrangulado conforme avanza la obra, en *Junun* y *Ghita*, la esperanza también se desvanece a lo largo de ese recorrido de los personajes en búsqueda de su autorreconocimiento. Únicamente después de afrontar lo trágico de sí mismos, se abre una esperanza cualquiera que esta sea. Mehdi proclama que “los héroes no han nacido todavía” y vuelve al inicio de su experiencia patológica pero rechazando la toma de medicamentos. Y Nun toma consciencia de la imposibilidad de curarse y vuelve al hospital, lo que nos recuerda a Buero Vallejo en su ensayo “Cuidado con la amargura” (A1950: 8), al decir: “y me atrevía a pensar que mi obra encerraba un sentido trágico positivo”.

F.G. recurre al metateatro como espacio del ritual, del conocimiento y la confesión. En *Princesas* corresponde al espacio privado de las mujeres donde todo queda permitido al estar fuera de la vista de los hombres. Mediante la técnica de “la ceremonia dentro de la obra”, la autora explora la psicología de los personajes y sus deseos reprimidos de manera que crea un mundo referido a la vida misma, a la cotidianidad femenina y al deterioro del tiempo como síntoma de caducidad de la tradición.

En *Ghita* lo metateatral, sin que se llegue a hacerse explícita la técnica del teatro dentro del teatro, consiste en colocar al actor como eje y centro de toda acción, así como en hacer del personaje un actor de personalidades adoptadas, de modo que se ficcionaliza la “realidad” de la ficción haciendo al espectador consciente de que asiste a un espectáculo y de los mecanismos de la escena. Lo mismo sucede en *Junun*, donde lo metateatral forma parte de este mismo proceso. La negación de la “realidad” ficticia, en cuanto negación de la negación, equivale a una llamada de atención sobre la verdadera realidad que quiere significar la obra. Se trata de una técnica y procedimientos como la preparación del actor ante los espectadores antes de encarnar al personaje, la utilización de micrófonos o la intervención directa de la narradora, que aunque se articulan como formas, tienen como objeto hacer patente la vida real y efectivo el mensaje. En definitiva, la técnica del teatro dentro del teatro como una forma en que personajes y espectadores se puedan contemplar de manera más sincera.

La ceremonia en *Princesses* consiste en la liberación de la palabra verbal y no verbal. En ambos casos, tanto la confesión como el comportamiento y actitud de los personajes, son una manifestación psicológico-física del “yo” femenino frente al autoritarismo y la represión representada por la ley del Padre. La obra revela un cuestionamiento de la verdad suprema, aquella que le es impuesta al cuerpo marginal y discapacitado sobre el cual se ejerce la violencia. En *Ghita* y *Junun* también a modo de ruptura con la lengua del Poder se cuestiona la existencia de la Divinidad. De ahí que la búsqueda se inicia con un porqué a todo, la angustia de saber y de saberse uno mismo (en *Ghita*) o el porqué de la demencia de Nun y el comportamiento violento de Kha-padre contra éste (en *Junun*). Una manera de ir hacia el encuentro de ese Dios que es el mismo que reconoce el personaje de Princesa.

En definitiva, la dimensión semántica alude constantemente al Ser y su existencia presente en la obra de nuestras autoras. Por ser el teatro un lugar que despierta conciencias según Anne Ubersfeld, o como diría Bobes Naves, supone un camino de preguntas y respuestas, un cuestionamiento del yo en sociedad, los textos considerados representan un acto de reconocimiento o la reescritura del yo como recuperación de la palabra antes perdida.

La estructura formal y funcional de las obras se presenta en coherencia con la problemática que vehicula el drama, ya que las tres obras se organizan sintácticamente en torno a la función encierro, tal como revela el modelo actancial y el cronotopo:

a- Modelo actancial

En *Princesses* el conflicto dramático es generado por fuerzas antagónicas, ya sean oponentes o no. Frente al autoritarismo y la represión ejercida por la figura paterna (sociedad masculina tradicional), las mujeres encarnan una gama de actitudes que va desde la sumisión frustrante (las amigas de infancia y la madre de la protagonista, personaje este ausente) hasta la rebeldía más abierta (Princesa, Nounou y El Renegado, que se enfrentan abiertamente a las Ancianas).

En el cuadro de los personajes, Princesa es sujeto de la función “vuelta” aunque puede ocupar distintas posiciones en el entramado actancial: objeto de deseo de las Ancianas, adyuvante de los otros con la voluntad de cambiar su entorno, y oponente a

la petición de Nounou y El Renegado al rechazar alejarse del peligro que la acecha. Los personajes se dividen en función del paradigma dominado/dominador: el primer grupo del paradigma lo constituyen Nounou, El Renegado, Cul de jatte, Mahboula, las dos esclavas y la madre. Funcionan como un actante que viene a equivaler a Argelia y la tradición femenina. En el entramado son adyuvantes del sujeto1 Princesa. En cuanto a las amigas y vecinas, estas son personajes soporte con función de informantes de la historia oculta. El segundo grupo del paradigma lo constituye el padre (ausente) sujeto 2 cuyo objeto de deseo es la aplicación del testamento, así como las Ancianas, el Decano y los hombres que aparecen al final de la obra. Son el actante equivalente a la tradición varonil y funcionan de adyuvantes y oponentes de Princesa. En ambos esquemas el elemento destino funciona de remitente y el destinatario es la sociedad femenina.

En *Ghita*, el personaje principal es una personalidad fragmentada que intenta reconstruir las partes de una posible identidad inicial. El recurso de presentizar otras personalidades tales como la de la madre, la hermana muerta y el padre, forma parte de un proceso de desdoblamiento del actor-personaje. Ghita/Mehdi es sujeto de incomunicación, de abandono, pero también de ruptura con un sistema como evidencia el uso de la cartilla escolar, la cruz y el ejército: elementos aberrantes para el personaje.

Contrariamente a *Princesses*, en que se recalca la oposición femenino/masculino, *Ghita* rompe con las fronteras sexuales presentando un personaje femenino y masculino en un mismo cuerpo. Ghita/Mehdi significa una feminidad usurpada y una masculinidad anulada, negada, por lo tanto supone la nulidad del poder, el poner en entredicho la Norma mediante una identidad híbrida. De este modo la metáfora del Estado aparece afirmada y al mismo tiempo borrada.

El cuadro de las acciones revela la posición de una serie de personajes que la autora organiza en torno a la función encierro, bajo el que subyacen dos actantes implicados en dicha función: oprimido (Ghita/Mehdi y el resto de su familia)/ opresor (el sargento Córdoba y el Orden que representa). En el presente de la escena este mismo sistema opresor es interpelado como Mme. Butterfly, personaje ausente pero omnipresente y alter ego de la madre de Ghita. El personaje Ghita/Mehdi se pueden

ver bajo la función de sujeto pero también puede ser objeto de deseo de la madre y el sargento, dependiendo del cuadro relacional.

En *Junun* los personajes se organizan en torno a la función “esquizofrenia”, que conlleva el mismo paradigma que la función encierro en las otras dos obras consideradas. El conflicto dramático es generado por el enfrentamiento entre fuerzas antagónicas que responden al paradigma oposicional dominador/dominado. La esquizofrenia, tratada como metáfora del encierro, presenta una doble dimensión: en el orden real se da en tanto que patología, y en el simbólico representa su relación con la figura paterna. Los demás personajes también se dividen en función del paradigma dominador/dominado. Sa, Waw, Jym, Kaf y la madre de Nun, constituyen el paradigma dominado. En el entramado actancial funcionan de adyuvantes y/o oponentes del sujeto1 que es Nun y de su objeto de deseo que es la cura. El segundo grupo, que representa el paradigma dominador, está formado por el padre, Kha, la institución psiquiátrica y la madre (esta es adyuvante y oponente al mismo tiempo), y son oponentes del sujeto1 Nun y del sujeto2 la psicoterapeuta. Esta tiene como objeto de deseo el poder curar a Nun y cambiar en cierta manera el entorno médico y familiar del enfermo.

b- El cronotopo

La incompreensión, la falta de diálogo, la inconsciencia y el castigo son la mayor condena a la que son sometidos los personajes, sumidos en la soledad ya sea dentro de un espacio amplio como puede ser la casa paterna en *Princesses*, un espacio onírico en *Ghita*, o un espacio reducido a la locura donde vive Nun.

En *Princesses* se parte del desplazamiento físico de Princesa, que vuelve a su país natal, pasando de un espacio evocado y real (Francia) a otro concreto y real (Argelia), de un espacio considerado en la obra abierto, a otro cerrado por la opresión donde el personaje es incapaz de ejercer la voluntad de volver a salir. Argelia se presenta metafóricamente mediante un patio cuadrado y limitado por tres muros donde transcurre la acción. Es un espacio donde converge el exterior y el interior. La interacción entre ambos espacios es constantemente sugerida por los efectos sonoros: el canto del muecín, el canto de los pájaros, el ruido que llega de la calle, etc. Por lo tanto hay una correlación entre ambos espacios, los presentes y los latentes, así como entre el pasado y el presente. El elemento luz en *Princesses* no aparece aislado, sino

en relación con el texto sonoro, de ahí que no se da el vacío en cuanto ausencia de luz, ya que es sustituido por los ruidos de pasos, la respiración de los personajes, etc. Ambos espacios, el de la luz y el sonoro, configuran un barómetro de la acción y del ritmo global de la obra. Cuando se trata de una luz intensa, hay más ruidos y más fluidez en la acción. En cambio, cuando no hay la luz o esta es tenue, se dan momentos de calma.

La estructuración de la acción se da en función del cronotopo que divide la obra en dos partes: la mañana, una pausa en que todo vuelve a la calma inicial, y la tarde hasta el crepúsculo en que de nuevo se recupera la calma y el vacío. El presente dramático o devenir de la historia se estructura en relación al eje temporal que nos sitúa entre el pasado (historia oculta y espacio evocado) y el presente, y en un espacio doble: escénico y latente o extraescénico. El tiempo de la historia es de un día, desde el canto del muecín al alba hasta el crepúsculo, momento en que sacan los cuerpos sin vida de la casa. La conjunción espacio-tiempo se resume en lo siguiente: la vuelta de Princesa es el acontecimiento que desencadena una serie de acciones que se suceden hacia el desenlace. En cambio, la progresión espacial reproduce un ciclo, la subida de la protagonista por las escaleras al inicio significa su bajada al final de la obra: es decir, la historia es un devenir en presente pero cuyo desenlace se da bajo forma circular.

En *Ghita* y en *Junun*, no se evoca de manera directa el espacio-país. El desplazamiento es ficticio, irreal, abstracto e interno. El espacio configura un signo que comporta una ruptura con la cultura y la herencia de la madre, así como el deseo de borrar toda huella del padre. Ante esto último, sostenemos que la elusión de la evocación del país es comprensible en el sentido en que las autoras buscan prolongar el espacio de ficción que tiene su referente en la realidad en cuanto espacio plural y que puede interpretarse como el Mundo Árabe, el mundo islámico (en cuanto espacio que comporta una ideología religiosa), o un mundo interior producido por una desviación psicótica de los personajes.

En *Junun*, la multiplicidad del espacio es esencial para el desarrollo de la fábula. Se simplifican aquellos espacios que corresponden a la historia oculta, o “espacios narrativos”, y que quedan inscritos en la narración directa. Esto, a su vez, implica una condensación temporal de manera que los quince años que recoge el relato que sirve de

fuente, se convierten en tres años en el tiempo de la ficción dramática y en dos horas de duración del espectáculo.

El tiempo que predomina es el pasado: el antes de los acontecimientos presentados es evocado desde el ahora del discurso justificando las razones que dan lugar al presente dramático. El transcurso temporal aparece textualizado por la luz y el movimiento del telón (los ceses repentinos de luz o una bajada o subida de los telones, evocan una elipsis temporal, o por el contrario, una dilatación en el tiempo). El discurso de la luz también conlleva la representación del espacio psicológico de los personajes. En cuanto al uso funcional de los demás accesorios además de los telones, tal utilización nos determina el dónde, el cómo y las características sociales, físico-mentales y morales de los personajes y su localización en la historia, además de describir la acción. En este sentido podemos decir que el uso que se hace de los objetos, no responde a las convenciones de signo sino a sus empleos circunstanciales en la obra, y se adecua a la retórica de la puesta en escena.

En *Ghita* el personaje de la mujer Ghita se hace multidimensional en función del tiempo real y el de ficción, así como en el de la ficción dentro de la ficción, que corresponde al espacio mental presentizado mediante el enfrentamiento verbal entre las diversas voces en que se desdobra el personaje. El cronotopo se estructura doblemente, pues el presente de la escena se desdobra en dos tiempos. Uno es el propiamente escénico teatral, que sitúa al lector –o espectador- en un psiquiátrico; el otro es un tiempo-espacio mental, escenificado o extraescénico, que es más amplio que el del discurso escénico: el tiempo transcurrido desde la Guerra del abuelo y los treinta años antes del 2 de agosto de 1998 (tiempo de la historia) es representado durante una hora y media que dura el espectáculo (tiempo real). El método responde a la necesidad de adecuar el tiempo de manera que se visualice el encierro y la opresión de varias generaciones.

El espacio también significa en relación con la función encierro que genera los paradigmas abierto/cerrado, amplio/reducido, iluminado/oscurο. El actor vehicula la mirada del espectador hacia espacios evocados o sugeridos tal como se puede apreciar en las indicaciones. Es decir, la relación del tiempo-espacio está determinada por el espacio que ocupa el actor en escena, el cual designa otro que es simbólico. Se insiste

sobre la retórica de los objetos accesorios, los cuales son una extensión del espacio del personaje.

Recapitulando en términos muy generales lo estudiado en esta tesis, podemos decir que en las tres obras se expresa la ruptura y la pérdida. Con estos dos conceptos se aclara el sentido de la contradicción en la que se hallan inmersos los personajes de dichas obras, reflejo de la sociedad magrebí contemporánea. Lo que, según observamos, se vehicula en estas obras es la confrontación entre el yo y el otro, la tradición y la modernidad. En otras palabras, las nuevas dramaturgas ya no conciben la escritura únicamente como espacio de expresión directa de denuncia de una u otra ideología o pensamiento, sino también un campo de investigación hacia la Otredad mediante la cual se puede arrojar luz sobre el ser humano en cuanto tal.

La mujer del Tercer mundo, generalmente perteneciente a países descolonizados y neocolonizados, tiene esta necesidad de formular dicha pérdida, ejerciendo el acto de reescribirse como mujer y ente socio-político. Esto es lo que se constata con el análisis de los textos de nuestras autoras, aun con diferencias entre ellas, pues si bien proclaman su ansia de liberación, mantienen abierto el debate sobre el sujeto con el que se enfrentan y, por tanto, el sujeto que construyen.

Pese a que el lenguaje del teatro aún a Oriente y Occidente en su pretensión de expresión de “lo humano”, queda comprobado en la práctica de estas autoras que vivimos etapas históricas distintas. Para el individuo magrebí y árabe en general, pese a tener Occidente como el espejo donde se mira –sobre todo en lo que a este arte se refiere, ya que ha sido y continua siendo una gran influencia–, en lo relacionado a la creación dramática de mujeres, aún queda mucho por hacer, entre otras cosas reconocer que esta dramaturgia aporta presupuestos ideológicos y estéticos relevantes para la investigación, lo que nos ayudaría a avanzar con nuevas críticas. Pensamos que si bien en el Magreb aún no podemos hablar de una tradición crítica feminista, este modesto trabajo, con el cual intentamos aportar nuestro granito de arena, puede ser el inicio de un diálogo entre la crítica y las autoras teatrales, las cuales y hasta el momento, se encuentran completamente aisladas.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

I. Libros y trabajos en volúmenes colectivos

- ABEL, Lionel (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York: Hill and Wang.
- ABUL NAGA, S. Attia (1980). “Le théâtre dans le monde Arabe”, *Encyclopédie Universalis*, Paris, vol. XII, 481-484.
- (1972). *Les sources françaises du théâtre égyptien*, Alger.
- ACCAD, Evelyne (1978). *The Role of Arab women as reflected in North Africa and near eastern literature of French, Arabic, and English expressions*, Quebec: Sherbrooke, Naaman.
- AGUIAR E SILVA, Victor M. (1986). *Teoría de la Literatura*, Madrid: Gredos.
- AIT SABAH, Naoual (1982). *La femme dans l'inconscient musulman*, Paris: Le Sycomore.
- AL RAIL, Ali (1969). “Le génie du théâtre arabe des origines à nos jours”, Nada TOMICHE (dir.), *Théâtre Arabe*, Paris: Louvain, Unesco, 81-98.
- AMIN, Dina, “Women in Arab Theatre: finding a voice”, Don Ruben, Ghassan Maleh, Samer Sirvan, Ahmed Kaki, Farouk Ohan (eds.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre Series: The Arab World*, New York: Routledge, vol. 4, 26-28.
- ARTAUD, Antonin (1978). *El teatro y su doble*, Enrique ALONSO/Francisco ABELENDA (trad.), Barcelona: Edhasa.
- BEN HALIMA, Hamadi (1969). *Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain (1914 à 1960)*, Tunis: Publications de l'Université de Tunis.
- BARTHES, Roland (1973). *Le plaisir de texte*, coll. Tel Quel, Paris: Seuil.
- (1984). “De l'œuvre au texte”, *Le bruissement de la langue*, Paris: Seuil, 69-77.
- BATY, Gaston (1948), *Rideau baissé*, Paris: Bordas.
- BEAUVOIR, Simone de (1973). *Le Deuxième Sexe*, Paris: Gallimard.
- BENRABAH, Mohamed (1999). *Langue et Pouvoir en Algérie*, Paris: Séguier.
- BEN SLAMA, Béchir (1998). *Les courants littéraires dans la Tunisie Contemporaine*, Tunis: Atlas Éditions.
- BERRADA, Mohamed (1969). “Le théâtre de langue arabe et les programmes culturels de la télévision au Maroc”, ídem/Nada TOMICHE (dir.), *Théâtre Arabe*, Paris: Louvain, Unesco, 175-192.
- BERENGUER, Ángel (1996). *Teoría y Crítica del Teatro (estudios sobre teoría y crítica teatral)*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones Universidad Alcalá de Henares.

- BERQUE, Jacques (1969). “Les arts du spectacle dans le monde arabe depuis cent ans”, ídem/Nada TOMICHE (dir.), *Théâtre Arabe*, Paris: Louvain, Unesco, 15-39.
 — (1969). *Les Arabes d’hier à demain*, Paris: Seuil.
- BERNARDEZ RODAL, Asunción (1999). “De mujeres, teatro y cuerpos inventados”, Laura BORRÁS CASTANYER (coord.), *Utopías del Relato Escénico*, Madrid: Fundación Autor, 91-98.
- BETTETINI, Giancarlo (1977). *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BOBES NAVES, Carmen (1991). *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus Humanidades.
- BONN, Charles / BAUMSTIMLER, Yves. (éds.) (1991). *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris: L’Harmattan.
- BONILLA, María (1998). “La estética femenina o la reescritura del imposible”, Laura BORRÁS CASTANYER (coord.), *Reescribir la escena*, Madrid: Fundación Autor, 51-60.
- BOREL, Jean Paul (1963). *Théâtre de l’impossible. Essai sur une des dimensions fondamentales du théâtre espagnol du XXème siècle*, Paris: Neuchâtel Éditions de la Baconnière, 158-159.
- BRECHT, Bertolt (1978). *Petit organon pour le théâtre*, Paris: L’Arche.
- BROOK, Peter (1994). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Ramón GIL NOVALES (Trad.), Barcelona: Península, col. Nexos.
- BORRÁS CASTANYER, Laura. (1999). “Mujeres, Utopías y relatos”, *Utopías del Relato Escénico*, Madrid: Fundación Autor, 5-23.
- BOUNIT, Azzedinne (1992). *El personaje en el teatro marroquí: estructuras y tendencias*, Agadir: Publicaciones Universidad Ibn Zohr, (en árabe).
- CANCLINI, García (1995). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Sudamericana.
- CEBALLOS, Edgar (eds.). (1999). *Principios de Dirección Escénica*. México DF: col. Escenología.
- CASSETTI, Francesco (1980). *Introducción a la semiótica*, Barcelona: Fontanella.
- CAUBET, Dominique (2004). “Entretiens avec Mohamed Fellag”, *Les mots du Bled*, Paris: L’Harmattan, 27-59.
- CHARFEDDINE, Moncef (2008). *Deux siècles de théâtre en Tunisie (1741)*, Tunis: Éditions Ibn Charaf.
- CHENIKI, Ahmed (2002). *Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, Aix-en-Provence: Edisud.
 — (2004). “Les mille et une nuits, la culture populaire et le théâtre arabe”, *Les 1001 nuits et l’imaginaire de XXe siècle*, Christiane CHAULET-ACHOUR (dir.), Paris: L’Harmattan, 103-126.
 — (2006). *Vérités du théâtre en Algérie*, Oran: Dar el Gharb.
- CORVIN, Michel (1995). *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris: Bordas.
- DEJEUX, Jean (1994). *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris: Kharthala.

- (1984). *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris: Karthala.
- DERRIDA, Jacques (1967). *L'écriture de la différence*, Paris: Seuil.
- DOMENECH, Ricardo (1973). *El Teatro de Buero Vallejo*, Madrid: Gredos.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1987). *Crítica Literaria*, Madrid: UNED.
- DRIOTON, Etienne (1942). *Le théâtre égyptien*, Le Caire: Revue du Caire.
- DUCROT, Oswald / TODOROV, Tzvetan (1975). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires: S.XXI Ediciones.
- DULLIN, Charles (2002). “Metteur en scène et acteur”, Henri GOUHIER, *L'essence du théâtre*, Paris: Vrin, Bibliothèque d'Histoire Philosophique, 196-197.
- DUVIGNAUD, Jean (1969). “Rencontres de civilisations et participation du publics dans le théâtre maghrébin contemporain”, ídem/Nada TOMICHE (dir.), *Théâtre Arabe*, Paris: Louvain, Unesco, 193-210.
- ECO, Umberto (1972). *La structure absente*, Paris: Flammarion.
- (1975). “Paramètres de la sémiologie théâtrale”, André HELBO (eds.), *Sémiologie de la représentation, théâtre, télévision, bande dessinée*, Bruxelles: Complexe Éditions, 39-40.
- ESCUDE I GALLES, Beth (1998). “Se busca dramaturga (la dramaturgia femenina o contemporánea en Cataluña)”, ídem/Laura BORRÁS CASTANYER (coord.), *Reescribir la escena*, Madrid: Fundación Autor, 75-92.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1994). “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”, Darío VILLANUEVA (ed.). *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 357-377.
- (1999). “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”, *Teoría de los polisistemas*, Montserrat Iglesias SANTOS (ed.) Madrid: Arco, 223-231.
- FOUCAULT, Michel (1975). *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, Paris: Gallimard.
- (1994). “Des espaces autres”, *Dits et écrits (1980-1988)*, t. IV, Paris: Gallimard, 752-762.
- FRANCO, Jean (1990). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel.
- FREIXAS, Laura (2000). *Literatura y mujeres*, Barcelona: Destino.
- GAJERI, Elena (2002). “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género”, GNISCI, Armando (coord.), *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: Crítica, 441-486.
- GAUVIN, Lise (1997). “D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone”, *L'écrivain francophone à la croisée des langues: Entretiens*, Paris: Karthala, 5-15.
- GREIMAS, A. Julien/COURTES, Joseph (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- GROTOWSKY, Jerzy (1974). *Hacia un teatro pobre*, Madrid: S. XXI.
- HEKMAN, Susan J. (éd.) (1996). *Feminist interpretations of Michel Foucault (Re-reading the canon)*, Pennsylvania: State University Press.

- HELBO, André (éd.). (1975). *Sémiologie de la représentation, théâtre, télévision, bande dessinée*, Bruxelles: Complexe Éditions.
- (1983). *Les mots et les gestes: essai sur le théâtre*, Lille: Presses Universitaires de Lille.
- HJEMSLEV, Louis (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- HORMIGON, Juan Antonio (1991). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid: ADE.
- HORNBY, Richard (1986). *Drama, Metadrama and Perception*, Londres: Bucknell University Press, 32 -76.
- ISSACHAROF, Michael (1985). “Texte théâtral et didascalecture”, *Le spectacle du discours*, Paris: Éditions José Corti, 25-40.
- KAMUF, Peggy (1990). “Replacing Feminist Criticism”, Marianne HIRSCH/Evelyn FOX KELLER (eds.), *Conflicts in feminism*, New York: Routledge, 105-111.
- KANTOR, Tadeuz (1984). *El Teatro de la muerte*, Buenos Aires: De la Flor.
- KAZAN, Elia (1999). “Notebook for *Streetcar Named Desire*” (*Un tranvía llamado deseo*), ídem/Edgar CEBALLOS (éds.), *Principios de Dirección Escénica*, México DF: col. Escenología, 543-547.
- KHAZNADAR Cherif (1969). “Pour la ‘recréation’ d’une expression dramatique arabe. De l’intégration de cette expression aux moyens audio-visuels”, ídem/Nada TOMICHE (dir.), *Théâtre Arabe*, Paris: Louvain, Unesco, 39-80.
- KHAGHAT, Mohamed (1986). *El teatro marroquí desde los comienzos a los ochenta*, Casablanca: Dar Takafa li nachr oua tauzieh, (en árabe).
- KHATIBI, Abdelkebir (1983). *Maghreb Pluriel*, Paris: Denoël.
- KOWZAN, Tadeuz (1975). *Littérature et spectacle*, Paris/La Haye: Mouton.
- (1976). *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, Lyon: Université Lyon II (C.E.R.T.).
- (1997). *El Signo y el Teatro*, Carmen BOBES NAVES/Jesús G. MAESTRO (trad.), Madrid: Arco/Libros.
- KRAFT, Irma (1928). *Plays, players, playhouses international drama of today*, New York: Dobsevage.
- KRISTEVA, Julia (1974). *La Révolution du langage poétique*, Paris: Seuil.
- LACAN, Jacques (1973). *Les quatre concepts de la psychanalyse*, Paris: Seuil.
- LANDAU, Jacob (1965). *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- LIOURE, Michel (2002). *Lire le théâtre moderne de Claudel à Ionesco*, Paris: Éditions Nathan.
- LOTMAN, Iuri (1978). *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo.
- LOURTIES, María (1999). “El teatro como heterotopía”, ídem/Laura BORRÁS CASTANYER (coord.), *Utopías del Relato Escénico*, Madrid: Fundación Autor, 67-89.
- MALDOVEANU, Mihail (2001). *Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson: la experiencia como modo de pensar*. Barcelona: Lumweg Editores.

- MANNONI, Octavio (1979). *La otra escena. Claves para lo imaginario*, Buenos Aires: Amorrortu.
- MARCHESE, Ángelo/FORANDELLAS, Joaquín (1989). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.
- MNIAI, Hassan. (2001). *Recherches dans le théâtre marocain*, Casablanca: Manchourat Ezzaman.
- MONOD, Richard (1977). *Les textes de théâtre*, Lyon: CEDIC Université Lyon III.
- MOUNIM, Georges (1971). *Introduction à la sémiologie*, Paris: Minuit.
- OUZRY, Abdelwahed (1997). *Le théâtre au Maroc: structures et tendances*, Casablanca: Toubkal.
- PAVIS, Patrice (1982). "Notes pour une analyse sémiologique", *Vers une théorie de la pratique théâtrale: Voix et images de la scène*, Lille: Presses Universitaires de Lille.
- . (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- . (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, Mimo, Danza y Cine*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- PEIRCE, Charles S. (1978). *Ecrits sur le signe*, Gérard DELEDALLE (trad.), Paris: Seuil.
- PISCATOR, Erwin (1962). *Le théâtre politique*, Paris: L'Arche.
- PROPP, Vladimir (1970). *Morphologie du conte*, Paris: Seuil.
- REGIS, Durand (1975). "Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale", ídem/André HELBO (éds.), *Sémiologie de la représentation, théâtre, télévision, bande dessinée*, Bruxelles: Complexe, 97-104.
- REIS, Carlos (1989). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid: Gredos.
- RICH, Adrienne (1979). "When we dead awaken: writing as re-vision", *On Lies, Secrets and Silence: Selected prose, 1966-1978*, New York: Norton & Company, 39-49.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2000). *Lire le théâtre contemporain*, Paris: Nathan.
- SANCHÍS SINISTERRA, José (2002). *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real: Ñaque Editora.
- SASTRE, Alfonso (1956). *Drama y Sociedad*, Madrid:Taurus.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1983). *Curso de Lingüística General*, Madrid: Alianza Editorial.
- SITO ALBA, Manuel (1987). *Análisis de la Semiótica Teatral*, Madrid: UNED.
- SMIHI, Abdelkader (1986). *Aparición del teatro y el deporte en Marruecos*, Rabat: Imprimerie al Maârif, (en árabe).
- SOURIAU, Etienne (1950). *Les deux cents miles situations dramatiques*, Paris: Flammarion.
- SPIVAK, Chakravorty Gayatri (1988). "Can the subaltern Speak?", Cary NELSON/Lawrence GROSSBERG (eds.), *Marxism and the interpretation of culture*, University of Illinois Press: Urbana, 271-313.

— (1998). “Los estudios subalternos: la deconstrucción de la historiografía”, Neus CARBONELL/Meri TORRAS (eds.), *Feminismos Literarios*, Madrid: Arco/ Libros, 265-290.

STAKSRUD, Liliana Costa (1998). “El espejo del teatro”, ídem/Laura BORRÁS CASTANYER (coord.), *Reescribir la escena*, Madrid: Fundación Autor, 47-50.

TRABANT, Jurgen (1975). *Semiología de la obra literaria*, Madrid: Gredos.

TZVETAN TODOROV (1981). *Introduction to Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

— (1973). *Qu'est ce que le structuralisme?*, Paris: Seuil, coll. Points.

UBERSFELD, Anne (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, coll. Mémo, Paris: Seuil.

— (1997a). *Lire le théâtre*, Paris: Éditions Sociales

— (1997b). *Escuela del espectador*, Silvia RAMOS (trad.), Madrid: ADE, n° 12.

VAN DIJK, Teun A. (1980). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid: Cátedra.

VAN ROSSUM-GUYON & DIAZ-DIOCARETZ (éds) (1990). *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, (Actes du Colloque d'Utrecht 8-11 juin 1987), Paris: Presses Universitaires de Vincennes.

VAÏS, Michel (1978). *L'écrivain scénique*, Québec: Les Presses Université de Québec.

VILAR, Jean (1972). “Asesinato del Director”, Lucila GIBAJA (trad.), *De la tradición teatral*, Buenos Aires: La Pléyade, 19-29.

VINCENT, J. Pierre/CHARTREUX, Bernard (1988). “Préface”, *Princesses*, Paris: Éditions des Quatre-Vents.

VV. AA. (1995). *Bibliographie analytique du Théâtre Tunisien*, Tunis: Ministère de la Culture, Bibliothèque Nationale.

WOOLF, Virginia (1980). *Una habitación propia*, Barcelona: Seix Barral.

I.1. Obras de creación

BACCAR, Jalila (1998). *A la recherche de Aïda*, Paris: Les Solitaires Intempestifs.

— (2003). *Araberlin*, Paris: Editions Théâtrales, Passages Francophones.

— (2004). *Junun* (Démences), Paris: Éditions Théâtrales, Passages Francophones.

— (2007). *Khamsoun*, Tunis: Sud Editions Tunis, (en árabe).

BARCELO-GUEZ, Danielle (2005). *Au 28 Rue de Marseille, Tunis*, Paris: L'Harmattan, coll. Graveurs de mémoire.

BUERO VALLEJO, Antonio (1985). *Historia de una Escalera*, Madrid: Espasa Calpe.

FAIVRE D'ARCIER, Jeanne (1998). *La brûlure du pêché*, Paris: Belfond Éditions.

FO, Dario/RAME, Franca (1986). *Récits des femmes et autres histoires*, Paris: Dramaturgie.

GALLAIRE BOUREGA, Fatima (1987). *Témoignage contre un homme stérile*, *L'Avant-scène Théâtre*, n°815, octobre.

— (1988). *Princesses*, Paris: Éditions des Quatre-Vents.

— (1990). *Les Coépouses*, Paris: Éditions des Quatre-Vents.

— (1993). *Amour et Talisman*, en *Théâtre et Nouvelles*, Mohammedia: Ateliers Revue des Facultés.

— (1994). *Molly des Sables*, *L'Avant-scène Théâtre*, n°954, juillet.

—— (2003). *La beauté de l'icône*, Paris: Éditions Art et Comédie.

GUENOUNNI, Nabila (2000). *L'autre visage*, Rabat: Éditions Marsam.

HARUN YACOUBI, Aicha (2010). *Ghita, Alhucema*, Granada: Dauro, vol. I, n°23, enero-junio, 247-279.

JAÏBI, Fadhel (1997). *Les amoureux du café désert*, Mahmoud Ben Mahmoud (trad.), Tunis: Sud Éditions.

KOLTÈS, Bernard-Marie (1999). *Une part de ma vie: Entretiens (1983-1989)*, Paris: Éditions de Minuit.

L'HASSANI, Amina (1994). *Nour ou l'appel de Dieu*, Rabat: Éditions La Porte.

OKAMOTO, Eduardo (2007). *Hora de nossa hora*, Sao Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores.

VISNIEC, Matei (1997). *La femme comme champ de bataille*, Paris: Actes Sud.

ZEMNI, Néjia (1999). *Chronique d'un discours schizophrène: Récit d'une psychanalyse sans divan*, Paris/Montréal: L'Harmattan.

II. Artículos en revistas especializadas

ABI SAHB, Biar (1996). "Cuatro experiencias del teatro tunecino de vanguardia", *Primer Acto*, n°266, noviembre-diciembre, 24-31.

AINSA, Fernando (1996). "Los desafíos de la posmodernidad y la globalización: ¿Identidad múltiple o identidad fragmentada?", *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n°13-14, enero-diciembre, 21-43.

ALLOULA, Abdelkader (1996). "La representación de tipo no aristotélico en la actividad teatral argelina", *Primer Acto*, n°266, noviembre-diciembre, 45-49.

ALLOULA, Raja (1996). "Una aproximación histórica", Rocío UTRAY (trad.), *Primer Acto*, n°266, noviembre-diciembre, 32-36.

BELARBI, Aicha (1997). "Réflexions préliminaires sur une approche féministe: de la dichotomie espace public/espace privé", Rahma BOURQUIA (coord.), *Études féminines, Actes Colloques et Séminaires*, n°73, Rabat: Publications FLSH Rabat, 73-82.

BEADLE, L. Dixie (2003). "Pondering politics, on stage violence, and linguistic physical defiance in Algerian women of Fatima Gallaire's *you have come back*", *Theatron*, Fall/MLA, 5-18.

BERENQUER, Ángel (1999). "El teatro y su historia: reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX", *Las puertas del Drama*, n°0, otoño, 4-17.

BOGATIREV, Petr (1971). "Les signes du théâtre", *Poétique*, n°8, 516-530.

BOIRON, Chantal (1991). "Fatima Gallaire-deux cultures", *Acteurs*, 88-89, mars-avril, 75-77.

BOURQUIA, Rahma (coord) (1997). "Études sur la femme dans le contexte des pays de la Méditerranée", ídem/*Études féminine, Actes Colloques et Séminaires*, n°73, Rabat: Publications FLSH Rabat, 9-12.

- BRAHIMI, Denise (1995). "Fatima Gallaire, une algérienne et le théâtre", *Bulletin of Franco-phone Africa* (MRG), Londres, n°7, spring, 67-76.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1950). "Cuidado con la amargura", *Correo Literario* 2, 15 de junio, 8-9.
- IGARINI, Lia (1993). "Libertá femminile e norma", *Democrazia e Diritto*, n°2, aprile-giugno, 95-98.
- DJELLID H'hamed (1996). "Alloula Abdelkader", Rocío UTRAY (trad.), *Primer Acto*, n°266, noviembre-diciembre, 38-43.
- EL HOUSSE, Majid (1983). "Aperçu sur le théâtre tunisien", *Culture Française*, Paris: ADELFI, n°3, 8-17.
- GOLOPENTIA, Sanda (1993). "Les didascalies de la source locutoire", *Poétique*, n°96, 475-482.
- GUENOUNNI, Nabila (2001). "L'écriture au féminin", en *Citadine*, n°63, Casablanca.
- HAMDI, Fersi / MADANI, Mezzi (1991). "Dossier: Le texte théâtral en Tunisie", *Al Massar* (UET), n°9, mars, 8-19.
- HARBI, Mohammed (1996). "Réflexions sur la pièce de Fatima Gallaire. *Princesses*", *Algérie Littérature/Action*, n°2, juin, 214-215.
- HONZL, Jindrich (1971). "La mobilité du signe théâtral", *Travail théâtral*, n°4, 5-20.
- INGARDEN, Roman (1971). "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique*, n°8, 531-538.
- JANSEN, Steen (1968). "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", *Langage*, n° 12, décembre, 71-93.
- LAURENT, Anne (1991). "Fatima Gallaire à Nanterre", *Esprit*, n°7-8, juillet-août, 148-149.
- LEAL, Rine (1986). "Problemas metodológicos de la investigación teatral (una aproximación)", La Habana: Universidad de la Habana, n°227, enero-abril, 289-302.
- LIZÁRRAGA MAQUEO, Gustavo (2003). "Filosofía y teatro, dos formas de habitar el abismo", *Papel Escena*, Cali-Colombia: Instituto Departamental de Bellas Artes (Facultad de Artes Escénicas), n° 3, 13-21.
- LOTMAN, Iuri (1987). "Semiótica de la escena", Rinaldo ACOSTA (trad.), *Criterios*, 21-24, I/1987-XII/88, 53-77.
 — (1995). "Acerca de la Semiosfera", Desiderio NAVARRO (trad.), *Eutopías*, 2ª Época. Documentos de trabajo, Valencia: Episteme, vol.106. 21-33.
- MONHANTY, Chandra Talpade (1991). "Bajo la mirada occidental: la crítica feminista y los discursos coloniales", Pilar CUDER DOMÍNGUEZ (trad.), La Laguna-Tenerife: *Nerter*, n° 2, invierno 2000-2001, 46-49.
- MUKAROVSKI, Jan (1970). "El arte como hecho semiológico", *Poétique*, n°3, 32-38.
- NAJAR, Ridha (1978). "Le théâtre tunisien en 1977", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Paris: CNRS, n°16, 927-940.
- OKAMOTO, Eduardo (2011). "Ghita, uma dramaturgia do afeto", *Olhares*, n°2, Sao Paulo, Octubre, 146-151.

OUZRY, Abdelwahed (1996). “La evolución del teatro marroquí”, *Primer Acto*, nº 266, noviembre-diciembre, 6-13.

PAVIS, Patrice (2000b). “La Cooperación Textual del Espectador”, *Aula de Teatro*, nº16, Málaga: Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, 9-42.

REZA, Yasmina (1999). “Des écrivains sous l’influence de leur Autre métier”, *Lire*, septembre, nº278, 43-50.

SADDIKI, Taieb (1996). “Teatro y cultura popular”, Ahmed EL GAMOUN (trad.), *Primer Acto*, nº 266, noviembre-diciembre, 17-23.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1992). “La poética del silencio”, *Teatro RET*, Universidad de Alcalá de Henares, nº1, junio, 75-86.

SASTRE, Alfonso (1960). “Teatro imposible y pacto social”, *Primer Acto*, nº 16, septiembre/octubre, 1-2.

STARKIER, Isabelle (1994). “Fatima Gallaire”, *L'Avant-scène Théâtre*, nº954, juillet, 15.

STOUKY, Abdellah (1966). “Où va le théâtre au Maroc?”, *Souffles*, nº33, Rabat, 23-31.

THOMASSEAU, Jean Marie (1984). “Pour une analyse du paratexte théâtral”, *Littérature*, nº35, février, 79-103.

TORO, Alfonso de (2001). “Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro”, *Gestos*, nº 32, noviembre, 11-46.

VELASCO, Josefina (1988). “Bases de la propuesta teatral de Ramón Grifféro”, *Apuntes*, nº96, 23-25.

III. Webgrafía

AYDOUN, Ahmed (2001). “Il était une fois le Melhoun: Ben Ali Bou’mar”, (en Línea) en *Maghrebarts*, <www.maghrebarts.ma/musique/melhoun/aydoun.html>, (consulta 10-5-2009).

BENMANSOUR, Amina (2001). “De la rareté des dramaturges femmes au Maghreb”, Actes du Colloque, Bulletin de liaison nº4-5, *Ecritures Féminines au Maroc. Etudes et Bibliographie* (CCLMC), Université Med. V., 25 février, Rabat, (en Línea) en <<http://www.said-yaktine.com/BENMANSOUR.htm>>, (consulta 3-2-2003).

BEREKSI MEDDAHI, Lamia (2010). “La dérision dans les œuvres de Molière au service du théâtre francophone”, (en Línea) en *Inter Francophonies*, nº4, Molière en francophonies, <<http://www.interfrancophonies.org/BEREKSI.pdf>>, (consulta 7-11-2010).

BERKOWITZ GROSS, Janice (1998). “In Harm’s Way: Violating Father-Daughter Relations in Play by French Female Playwrights”, Grinnell College, Modern Language Association Conference, (en Línea) en <<http://www.ziplink.net/~irinar/PNEHST.html>> (consulta 31-10-2004).

CAETANO POPOFF, Marcela (2008). “Del discurso religioso a la ritualización de la violencia. Paternóster-Jacobo Langsner/Dios es un ermitaño-Jorge Gómez Jiménez”, (en Línea) en *Dramateatro Revista Digital*, 6 octubre, <<http://dramateatrofundacite.arg.gov.ve/ensayos/n0022/mcaetanopopoff.htm>>, (consulta 2-5-2009).

CARDONA, Gabriel (2005). “Franco y el Islam”, *Clío: Revista de Historia*, nº41, 18-25, (en Línea) en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1181750>>, (consulta 13-2-2007).

CARRERA SUÁREZ, Isabel (2009). “Feminismo y post-colonialismo: estrategias de subversión”, (en Línea) en *Webislam*, 29 agosto, <http://www.webislam.Com/?_id=13730>, (consulta 10-3-2010).

CHENIKI, Ahmed (2007a). “Le festival, le théâtre et les arabes”, (en Línea) en *L'Expression*, <<http://www.lexpressiondz.com/article/8/2007-5-24/43336-html>>, (consulta 10-3-2010).

———. (2007b). “Théâtre: la grande solitude des femmes arabes”, (en Línea) en *L'Expression*, <<http://www.algerie-dz.com/forums/archive/index.php/t-50352.html>>, (consulta 20-06-2010).

DEL AMO, Mercedes (2000). “El conocimiento de la literatura marroquí en España (1940-2000)”, (en Línea) en <<file://A/Litmaroc.mercedesdelamo.htm>>, (consulta 15-10-2003).

Diccionario Terminológico, (en Línea) en <http://lenguayliteratura.org/mb/index.php?option=com_content&task=view&id=786&Itemid=180>.

ESCUDOS, Jacinta (2003). “¿Subversión, moda o discriminación?: sobre el concepto de literatura de género”, (en Línea) en <<http://www.wooster.edu/istmo/foro/subversión.htm.2003>>, (consulta 10-02-2004).

GRAMUGLIO, María Teresa (2008). “Interrelaciones entre literatura argentina y literaturas extranjeras. Debates actuales e hipótesis de trabajo”, *El hilo de la fábula*, n° 8/9, Universidad Nacional del Litoral, Argentina, 16-22, (en Línea) en <bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/.../1/2276/.../HF_7-8_8-9_pag_16_22.pdf>, (consulta 5-11-2010).

HAEDICKE, C. Susan (2000). “Notes from the dramaturg: Fatima Gallaire”; (en Línea) en *Le Neon Theatre*, <<http://www.ziplink.net/~irinar/PrinDramaturg.html.2000>>, (consulta 26-02-2008).

———. (2000). “*Les Princesses*: Production History”, (en Línea) en *Le Neon Theatre*, <<http://www.ziplink.net/~irinar/PNEHST.html>>, (consulta 31-10-2004).

HORMIGÓN, Juan Antonio (1989). “Del texto al espectáculo. Apuntes para una metodología del trabajo dramático”, (en Línea) en *Teatro del pueblo-Somi*, abril, <<http://www.teatrodel pueblo.org.ar/dramaturgia/hormigon001.htm>>, (consulta 3-6-2005).

LA COM, Cindy Marie (2002). “Revising the Subject: Disability as "Third Dimension" in *Clear Light of Day* and *You Have Come Back*”, *NWSA Journal Special Issue on Feminist Disability Studies*, Vol.14, n°3, Fall, Bloomington USA: Indiana University Press, 138-154, (en Línea) en <http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/nwsa_journal/v014/14.3lacom.pdf>, (consulta 31-10-2004).

LARSON, Catherine (1998). “El Metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, *Actas X, AIH*, 1013-1012, (en Línea) en *Centro Virtual Cervantes*, <<http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf>>, (consulta 26-02-2008).

LATRECH, Adel (2007). “La place de la femme dans l’histoire de IVème art en Tunisie”, (en Línea) en *La Presse*, 9 février, <<http://www.hammam-lif.com/festival-benayed-2.html>>, (consulta: 01-04-2010).

GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús (2004). “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”, Jeremy Robins y Edwin Williamson (eds.), *Bulletin of Spanish Studies, Essays in Memory of E.C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, 48, 4-5, 599-611, (en Línea) en <<http://www.esnips.com/doc/9ef446b2-7e95-43a2-8edd.8da65de5b13c/034>>, (consulta 3-5-2007).

MDARHI, Alaoui (2001). “Approche du roman féminin au Maroc: historique, dénomination et réception de la littérature féminine”, *Bulletin de liaison n°4-5, Actes du Colloque Ecritures Féminines au Maroc. Etudes et Bibliographie* (CCLMC), Université Med.V., 25 février, Rabat, (en Línea) en <<http://www.limag.refer.org/texte/htm>>, (consulta 17-05-2002).

MELLIGI, Tahar (2006). “Chafia Rochdi: la voix cristalline venue du Sud”, (en Línea) en *Les pionniers du théâtre et de la télévision en Tunisie*, 30 juillet, <<http://www.tunisie7arts.com/?nompages=suite&newsid=449>>, (consulta 1-4-2010).

MONTI, de Ricardo (1989). “El teatro, un espacio literario”, (en Línea) en *Teatro del pueblo-Somi*, abril, <<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/monti001.htm>>, (consulta 3-4-2005).

OLIVA PORTOLES, Asunción (2004). “Feminismo postcolonial: la crítica al eurocentrismo del feminismo occidental”, Cuaderno de Trabajo, n°6, (en Línea) en <http://Feminismo_%20post%20colonial.pdf>, (consulta 5-3-2010).

OLIVARES VAQUERO, Dolores (1997). “Espacio y paratexto en el teatro quebequense actual”, *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, n°12, 115-125, (en Línea) en <<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fl/11399368/articulos/THEL9797220115A.PDF>>, (consulta 30-2-2008).

PÉREZ BELTRÁN, Carmelo (ed.) (2007a). *Calle del Agua. Antología Contemporánea de Literatura Hispano magrebí*, Granada: Editorial Universidad de Granada/Fundación Euro árabe/Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, (en Línea) en <www.fundea.org>, (consulta 24-2-2008).

——— (2007b). *Entre orillas. Literatura marroquí en lengua española*, Granada: Editorial Universidad de Granada/Fundación Euro árabe/Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, (en Línea) en <www.fundea.org>, (consulta 24-2-2008).

PONCE DE LA FUENTE, Héctor (2000). “La construcción del discurso identitario en la escena finisecular: teatro y fin de siglo”, Santiago de Chile: Universidad C. Silva Henríquez, (en Línea) en *Scielo Chile, Revista electrónica de Literatura y Lingüística*, n°12, <<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sciarttext&pid=S0716-58112000001200002>>, (consulta 24-2-2008).

PRECIADO, Beatriz (2003). “Multitudes Queer. Notas para una política de los ‘anormales’”, *Revue Multitudes*. n° 12, printemps, Paris, (en Línea) en <http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php?id_rubrique=141>, (consulta 24-2-2008).

ROBARDEY-EPPSTEIN, Sylviane (1998). “Le metathéâtre hugolien”, Communication au Groupe Hugo, Paris VII, 16 mai, (en Línea) en <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/_98-06-20RobardeyEppstein.pdf>

——— (sin fecha) “Didascalie/Stage directions”, *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, (en Línea) en <www.flsh.unilim.fr/.../DIDASCALIEStagedirections_n.html>, (consulta 2-5-2008).

SCHMIDT, Anne (1998b). “Fatima Gallaire: A la recherche de la langue perdue”, *Etudes littéraires, Bulletin de liaison*, n°16-17, (en Línea) en <<http://www.limag.refer.org/Bulletin/Bulletin1617DocTravail.htm>>, (consulta 23-2-2004).

——— (1998c). “Dessine-moi une ouvre francophone”, ídem/ en *Etudes littéraires, Bulletin de liaison*, n°16-17, (en Línea) en <<http://www.limag.refer.org/Bulletin/Bulletin1917.PDF>>, (consulta 23-2-2004).

SOUCHE, Cécile. “*Molly des sables* de Fatima Gallaire”, (en Línea) en <file://A/PassionThéâtreMollydessables.htm>, (consulta 01-11-2004, retirado de la red).

SPIVAK, Chakravorty Gayatri (1994). “El desplazamiento y el discurso de la mujer”, Nattie GOLUBOV/Julia CONSTANTINO (trad.), (en Línea) en *GLEFAS* (Grupo Latinoamericano de Estudio, Formación y Acción Feminista), <http://www.glefas.org/glefas/files/biblio/el_desplazamiento%20y_el_discurso_de_la_mujer_gayatri_ch_spivak.pdf>, (consulta 7-5-2010).

TODOROV, Tzvetan (1973). *Gramática del Decamerón*, (1973:35), Madrid: Taller de Ediciones Josefina Bentacor, (en Línea) en <<http://xa.yimg.com/kq/groups/24792283/1499190788/name/gramatica+del+decameron.pdf>>, (consulta 9-3-2010).

VARGAS, Carlos (2001). “Teatro, literatura y espectáculo”, *Arequipa*, n°3, enero Perú, (en Línea) en <<http://www.aqp.com.pe/apostrofe/ap.3.art09.html>>, (consulta 11-3-2007).

IV. Tesis y estudios no publicados

AZZOUZ, Esmá Lamia (1998). “Écritures féminines algériennes de langues françaises (1980-1997): mémoire, voix resurgies, narrations spécifiques”, Thèse du Doctorat, Oslo: Université Nice-Sophia Antipolis, (S/P).

BOLFEK RADOVANI, Jasmina (2004). “Le blanc et le noir de l’écriture: éléments par une analyse de la poétique de la perte chez Assia Djebar, Helene Cixous et Maïssa Bey”, Master of Arts, University of London, (S/P).

CHENIKI, Ahmed (1993). “Théâtre algérien, itinéraires et tendances”, Thèse du Doctorat, Robert Jouanny/Jean Dejeux (dir.), Université Paris IV, (en Línea) en <<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>>, (consulta 01-12-2003).

CHERIF, Habiba (1990). “Le théâtre et l’Etat en Tunisie (1960-1980)”, Thèse du DEA, Abdelbaki HERNASSI (dir.), Université Tunis I, (S/P).

LINARES ALÉS, Francisco (2007). “Análisis del texto dramático. Ejemplificación en *Ghita*, de Aïcha Harun”, Universidad de Granada, (S/P).

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Sonia (2005). “Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero”, Tesis Doctoral, José ROMERA CASTILLO (dir.), Madrid: UNED, <<http://www.uned.es/centro-investigacionSELITRN@T-/Soniasanchez.pdf>>, (consulta 8-5-2007).

SCHMIDT, Anne (1998a). “Le miroir de l’autre: une nouvelle génération de femmes dramaturges issue de la migration à Paris au XXème siècle”, Thèse du Doctorat, Martin Rougemont (dir.), Paris III, (en Línea) en <<http://www.limag.refer.org/Theses/Schmidt.htm>>, (consulta 23/02/2004), (Retirado de la red y disponible en, Paris: L’Harmattan, 2000).

TRANCÓN PEREZ, Santiago. (2004). “Texto y Representación: aproximación a una teoría crítica del teatro”, Tesis Doctoral, Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (dir.), UNED, (S/P).

V. Artículos en prensa periódica y online

CRUZ, Alejandro. “Teatro independiente tunecino *Junun* en San Martín”, Buenos Aires, (en Línea) en <<http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?notaId=530696>>, 2003, (consulta 6-5-2009).

CHAMKHI, Sonia. “L’oubli du bonheur ou l’éloge de la folie”, (en Línea) en <<http://www.gravatar.com/avatar/31680c49456c246be3b678ded070df58%3Fs%3D128%26d%3Didenticon%26r%3DG&imgrefurl>>, 3 mars 2008, (consulta 6-5-2009).

CHOUAKI, Aziz. “À propos d’*Une Virée*”, (en Línea) en <www.theatre-contemporaine.net/spectacles/viree/presentation.htm>, 2006, (consulta 30-8-2008).

DA SILVA, Marina. “Libres propos de Jalila Baccar”, (en Línea) en *L’Humanité*, <<http://www.humanite.presse.fr/popupprint.php?idarticle=448334>>, 16 septembre 2002, (consulta 30-1-2005).

DURÁN, Blanca. “El teatro que no conoce límites”, *Granada Hoy*, 15 febrero 2005, Granada, 6.

FALCÓN, Alexis. “Ghita, honra a los burlados moros que trajo Franco”, *La Voz de Galicia*, 22 marzo 2006, Santiago de Compostela, 8.

GHRIB, Habiba. “J’espère qu’un théâtre algérien montera une de mes pièces”, (en Línea) en *Le jour d’Algérie*, <<http://dzlit.free.fr/fgallaire.html>>, 13 avril 2005, (consulta 30-1-2008).

HAMMOUDI, Kahina. “J’ai connu des femmes brimées et j’en rencontre encore”, (en Línea) en *Le Jeune Indépendant*, <<http://dzlit.free.fr/fgallaire.html>>, 8 juillet 2006, (consulta 30-1-2008).

IDJER, Yacine. “Le verbe est en moi”, (en Línea) en *Info Soir*, <<http://dzlit.free.fr/fgallaire.html>>, 9 juillet 2006, (consulta 30-1-2008).

“Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi à l’Odéon Théâtre de l’Europe”, (en Línea) en *L’Autre Tunisie*, <<http://www.presse-francophone.org/agence/archivesmois/culture/cultsepdec03.htm>>, 9 juin 2005, (consulta 30-8-2008).

JRAD, Neïla. “Jounoun, les plus beaux des mots”, *Alternatives citoyennes*, N°0, 20 mars 2001.

LABRADOR, Beatriz. “Los árabes que gritaron ¡Libertad!”, (en Línea) en <<http://www.publico.es/culturas/005699/arabes/gritaron/libertad%3FpagCom%3D3&usg>>, 10 octubre 2007, (consulta 30-8-2008).

MOZA, Driss. “Ecrire pour ne pas mourir”, (en Línea) en *Le Jeune Indépendant*, <<http://dzlit.free.fr/fgallaire.html>>, 17 juillet 2006, (consulta 30-1-2008).

MUNOZ, Lidia. “Marruecos lleva al certamen una obra sobre la opresión de la mujer”, *Granada Hoy*, 16 de mayo 2004, Granada, 11.

NECHNACH, Intissar. “Ghita ou la voix des opprimés”, *Le Matin*, 18 août 2005, Casablanca, 9.
PERROT-LANAUD, Monique. “Keltoum: une année de l’Algérie en France”, (en Línea) en <www.djazair2003.org/artistes.php?artiste=162>, (sin fecha), (consulta 23-1-2005).

“Pas de happy end pour l’icône Keltoum”, (en Línea) en <<http://www.liberation.fr/cinema/0109469769-pas-de-happy-end-pour-l-icone-keltoum.htm>>, 2 avril 2003, (consulta 20-03-2010).

“L’Algérie au féminin”, (en Línea) en *algeriades.com*, <<http://www.algeriades.com/news/previews/article1040.htm>>, 7 mars 2003, (consulta: 1-4 -2010).

“Habiba Messika”, (en Línea) en *Wikipedia*, <<http://fr.wikipedia.org/wiki/HabibaMsika>>, (sin fecha), (consulta 30-03-2010).

“La comédienne Rayhana raconte son agression à Paris”, (en Línea) en <<http://videos.leparisien.fr/video/iLYROoafIDHm.html>>, mars 2010, (consulta 1-4-2010).

VI. Entrevistas

Entrevista a Turía Hassan en el programa televisivo *Nostalgia*, 2M, 29/05/2003.

Entrevista a Amina Rachid en el programa televisivo *Soura*, 2M, 04/03/2003.

Entrevista a Abdelkarim Belrrachid en el programa televisivo *Nejoum oua nejoum*, 2M, 02/10/2002.

Entrevista realizada por Joëlle Gayot a Fadhel Jaïbi, (en Línea) en <http://www.passion-theatre.org/cgi-in/pti_loi/spactacle/affiche/fiche.pl?idplanning=63>, (2002), (consulta 21/11/ 2004),

disponible actualmente en, <http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/ptilol/spectacle/affiche/fiche.pl?idplanning=6371#doss_presse>, (consulta 12-1-2010)

Entrevista de Dixie I. Beadle a F.Gallaire (20 Septembre 2001/17 Novembre 2001), (en Línea) en <<http://apling.kent.edu/Studentpages/Gratuates-2003/Durand/samplelitt.html>>, (12/05/ 2006).

Entretien entre Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi, en *Raf Raf*, (en Línea) en <<http://www.théâtre-contemporain.net/spectacles/junun/entretien.htm>>, août 2002, (consulta 21-11-2004).

Leila NACHAWATI REGO. “Aicha Yacobi: Cuestionando fronteras a través del teatro”, (en Línea) en *Alianzas*, <<http://alianzas.periodismohumano.com/2010/12/13/aicha-el-yacoubi-cuestionando-fronteras-a-traves-del-teatro/>>,13-12-2010, (consulta 24-12-2010).

Entrevista de Jamel ZRAN a Abderrahman AYOUB (1997-1998), “Le problème de l’édition en Algérie”, en *Agoravox*, (en Línea) en <jamelzran.jeeran.com/archive/.../217861.html>, Tunis 6 marzo 2008, (consulta 13-5-2010).

Entrevista de Jamal ZRAN a Moncef GHACHEM, en *Agoravox*, Tunis 5 mai 2008, (en Línea) en <jamelzran.jeeran.com/archive/2008/5/559905.html>, 1997, (consulta 13-5-2010).

Entrevista de Brahim ZARKANI a Adama TRAORE, (en Línea) en *Libération*, <www.ambafrance-ma.org/institut/index.cfm2num=2728archives=1bmotcle=2>, 21 mai 2003, (consulta 2-7-2004).

ANEXO 1

Princesas de tumbas olvidadas

Fatima Gallaire

ESCENA DE EXPOSICIÓN

*En alguna parte de un pueblo en Argelia... Oscuro total. Silencio.
De repente..., ruido de dos pasos que suben las escaleras:
-uno, ligero y regular.
-otro, pesado, cansado y tambaleante. Dos modos de respiración acompañan los pasos.
Los ruidos se hacen intensos para llenar lo oscuro de la escena. Oscuridad total.*

VOZ DE HOMBRE.— *(De edad avanzada. Respira con dificultad)* ¡Qué idea más estrafalaria... llegar en medio de la noche! Para dar una sorpresa... ¿A quién? ¡Pobre Princesa! ¿No has oído hablar de la ingratitud del mundo? ¡Caramba! ¿Qué llevas aquí dentro que pesa como mil demonios?

VOZ DE MUJER.— *(Juvenil y risueña)* ¡regalos!

A partir de ahora las dos voces se van alternando, la de él, cada vez más gruñona, y la de ella, más alegre.

HOMBRE.— ¡Regalos! ¿No has cambiado, Princesa? ¿Sigues siendo igual de generosa y completamente loca? Cuéntame algo. ¡Oh! Esto pesa como el mismísimo infierno al que iré a parar dentro de muy poco...

MUJER.— ¡Anciano padre!

HOMBRE.— Pero dime, ¿cómo has podido sobrevivir allí donde la gente cuenta..., cuenta regalos? Siempre en las nubes por encima de la terrible realidad. Será por eso que distribuyes tanta felicidad. *(Cesan los pasos)* ¡Ah! Me paro un poco. ¿Si al menos supieras por qué estamos a oscuras?

MUJER.— ¡Pues... no!

HOMBRE.— Y desde hace mucho tiempo.

MUJER.— Bueno, sí. Porque Nounou ya no vive aquí y cortaron la luz.

HOMBRE.— ¡Niña inocente! Tu frescura me reconforta. Suaviza este corazón endurecido. Hace ya una generación que vivimos en la oscuridad de la noche porque no hay ni una bombilla en este maldito país.

MUJER.— ¿Ni una sola bombilla, anciano padre?

HOMBRE.— ¡No!

MUJER.— ¿Y en el mercado negro?

HOMBRE.— ¡No!

MUJER.— ¿Ni siquiera en los comercios?

HOMBRE.— Ni una sola bombilla para vender o para comprar. Es lo que te estoy diciendo. Ni una sola bombilla en todo el territorio nacional. Ni siquiera en la Administración. Imagínate un simple particular...

MUJER.— Pero anciano padre, ¡esto es increíble!

HOMBRE.— Niña de mi corazón, que no te he parido y por tanto acaparaste toda mi existencia el mismo día que naciste..., niña de mi alma, acabas de llegar al país de lo increíble. ¡Vamos! *(Se reanuda el ruido de los pasos)* ¿Qué llevas en la otra maleta? ¡Es más pesada que todos mis pecados juntos!

MUJER.— Libros.

HOMBRE.— ¡Ah! ¡Lo que faltaba! ¿Libros? ¡Decididamente lo que buscas son problemas! ¿Has venido a llorar la muerte de tu padre o a hacer la revolución?

MUJER.— ¡Señor!

HOMBRE.– ¡Ah no, no me llames así! ¡Yo no soy tu Señor y no soy señor de nadie! No soy más que un pobre servidor extravagante y solitario... Estos libros...

MUJER.– Si...

HOMBRE.– ¿Los mostraste en la aduana?

MUJER.– Sí.

HOMBRE.– ¿Y te los han dejado?

MUJER.– Sí.

HOMBRE.– ¿Qué les has dado a cambio?

MUJER.– Nada.

HOMBRE.– ¡Se habrán quedado impresionados por tu adorable rostro! Normalmente suelen ser muy curiosos.

Ruido de un objeto que cae al suelo y se rompe.

MUJER.– ¡Dios mío!

HOMBRE.– Parémonos.

Cesa el ruido de los pasos.

MUJER.– La Nounou tenía por costumbre poner dos velas aquí. Sin duda es el candelabro que se ha caído al suelo.

HOMBRE.– La Nounou... El candelabro... Se te olvidó, niña de mi alma, que hace ya mucho tiempo que tu Nounou ya no tiene costumbres aquí. Incluso se dice que ni cabeza le queda a la pobre mujer.

MUJER.– Ya sé, ya sé, anciano padre. Pero déjame mis fuerzas, permítame llegar y recuperar el aliento antes de que me declares verdades trágicas.

HOMBRE.– Lo que quiero decir es que hace tiempo que ha vuelto a su casa en las afueras del pueblo. Hay quienes se hubieran dejado las dos manos con tal de quedarse con esta casa, pero ella no quería dormir con fantasmas. Con la edad que tiene, ya empieza a tener el cerebro un poco arrugado. ¿Vamos, Princesa?

MUJER.– ¡Venga!

Se reanuda el ruido de los pasos.

HOMBRE.– Parece que hemos llegado.

MUJER.– ¡Cuidado, anciano padre, los últimos peldaños son más altos!

HOMBRE.– ¡Oh! No te preocupes por mí. Nunca me han dado miedo las alturas. Es en los terrenos llanos donde pierdo el equilibrio (*risa amarga*).

MUJER.– ¡Oh! ¿Quieres decir, anciano padre, que no has perdido tu extravagancia?

HOMBRE.– ¿Que me quedaría entonces para consolarme?

MUJER.– Eso no te ha impedido tener un corazón y comportarte a veces como un santo.

HOMBRE.– ¡Oh, Princesa! ¡Me he permitido demasiados placeres en esta vida como para ser un santo! Yo no pido tanto. Sólo quedas tú para mirarme con estos ojos puros de amistad.

MUJER.– ¿Ves? A fuerza de tantear y deslizar mi mano por la pared, encontré algo. ¿Será una vela?

HOMBRE.– Bueno, al menos por esta noche no nos moriremos. Tendremos paciencia y esperaremos el amanecer en compañía de una diminuta llama vacilante.

MUJER.– Anciano de tantas ideas, ¿tienes lumbre?

HOMBRE.– Es lo que ando buscando. Espera que deje estas maletas... Bien, demos fin a esta absurda expedición en la oscuridad... (*Enciende una cerilla*) ¡Ah! Uno ya puede ver claro.

Durante unos segundos, la tenue luz ilumina un gran patio cuadrado, delimitado por los tres muros que rodean la casa: este patio será el lugar donde se va a desarrollar la acción. Se apaga la luz, pero el espectador ha situado el lugar.

MUJER.– ¡Oh!

HOMBRE.– Ya llegamos Princesa. Espera que deje las maletas en el patio. Adelante, ya estás en los últimos peldaños. Encenderé otra cerilla.

Los actores entran en la oscuridad. Ruido de pisadas. La respiración del anciano se hace más intensa, más ruidosa. Un ruido de fragua.

MUJER.– Estás cansado, anciano padre.

HOMBRE.– ¿Y qué? Una buena razón para morirme. ¿Dónde estás?

MUJER.– Aquí, muy cerquita.

HOMBRE.– Bien, pero no te muevas. *(Enciende la cerilla, la respiración sigue igual de intensa)* Aquí... Estás...

MUJER.– Sí, me acuerdo...

La luz de la vela se estabiliza y deja ver con claridad el decorado y los personajes.

El hombre es corpulento, viste humildemente. Es de edad avanzada y de piel muy oscura. Sobresale la pulcritud de su atuendo. Tiene sujeta la vela.

A su lado, la joven que pese a su estatura normal, parece minúscula. Viste traje de ciudad, pantalón y chaqueta, prácticos para viajar.

Dos grandes maletas llenan el espacio.

Aparentemente los dos personajes no tienen en común más que el gran cariño que se muestran mutuamente.

Quedan un momento mirándose, observan el espacio, se mueven de un lado para otro, van y vienen, emiten sonidos onomatopéyicos, murmuran algo. Toman posesión del lugar. Fuera, el silencio de la noche.

MUJER.– No, en absoluto... Esto no ha cambiado nada. Todo permanece igual como en mis recuerdos.

HOMBRE.– La piedra es lo que menos cambia.

MUJER.– ¿Y la parra?

HOMBRE.– Ya no da nada. Hace muchos años que le falta agua y presencia. Los pájaros la han estado devorando durante años, luego, cuando ya no quedó nada que devorar, se fueron. Porque por aquí ya no hay nada que comer. Nos quedan algunas charcas con aguas verdosas y estancadas que provocan parálisis a los niños y... mosquitos. ¡Por fin de vuelta!

MUJER.– Gracias a ti anciano padre.

HOMBRE.– Pues sí, la verdad es que sí.

MUJER.– Sentémonos. Siéntate, ¿dónde tendré la cabeza?

HOMBRE.– Si te digo la verdad, por nadie en el mundo hubiera hecho esta expedición nocturna. Una locura...

MUJER.– Conoces la carretera mejor que un taxista.

HOMBRE.– ¡Pues sí! Aunque lo más peligroso no son los baches de las carreteras, ni los arcenes hundidos, ni las obras que no terminan jamás y que además ni están señalizadas ni iluminadas.

MUJER.– Entonces, ¿el qué?

HOMBRE.– ¡Los ladrones, niña, los ladrones!

MUJER.– ¿Qué ladrones?

HOMBRE.– ¡Pues, caramba! ¡Quién van a ser, los salteadores de caminos!

MUJER.– ¡Señor!

HOMBRE.– ¡No!

MUJER.– ¡Señor! ¿Estás seguro de que no exageras... exageradamente? ¿Estás seguro que no tomaste unas copas de extravagancia antes de venir a buscarme?

HOMBRE.– ¿Quién me hubiera hecho el favor de ofrecerme a mí extravagancia en unas copas? Estoy obligado a comprármelo en botella que de hecho, pago lo suficientemente cara como para no deberle nada a nadie.

MUJER.— No pretendía ofenderte. Hablábamos de ladrones.

HOMBRE.— Sí, salteadores de caminos. Como no queda nada que robar en el campo, pues se ven obligados a saquear las ciudades y las carreteras. Es más arriesgado, pero también más rentable. De todas maneras no tienen nada que perder.

MUJER.— Y ¿operan de noche?

HOMBRE.— Sí, todas las noches. (*Bosteza estruendosamente*) sin duda, debo exagerar, ya que no hemos sido ni desvalijados, ni degollados.

MUJER.— (*La mujer suelta unas breve risa no creíble*) ¡A Dios gracias que llegamos! ¿Quieres un poco de agua?

Las dos sombras movibles reflejan siluetas enormes en las paredes. La bóveda celeste es perfecta.

El hombre deposita la vela sobre un escalón, junto a él. Levanta la cabeza.

HOMBRE.— ¿Agua? ¿Dónde crees que estás? No hay agua a esta hora. Algunos barrios privilegiados la tienen todo el día. Si no, medio día, al menos una hora al día, pero nunca por la noche. Por aquí hay niños que pasan la vida acarreado cubos. ¡Bueno...! Aún nos queda una parte de la noche para descansar. Puedes coger esta vela e ir a la habitación del fondo. Quizás quede algún colchón que las polillas aún no han devorado. Yo me quedo aquí esperando a la vieja bruja. Ella traerá agua por la mañana temprano.

MUJER.— ¿Aún llamas vieja bruja a mi nodriza?

HOMBRE.— ¿Qué nodriza? ¡Que yo sepa esa vieja no amamantó a nadie!

MUJER.— ¡Pero lo intentó!

HOMBRE.— Yo también en mi juventud intenté ser un buen musulmán, y ahora, mírame, ¿acaso tengo la pinta de serlo?

MUJER.— Sí, tienes la pinta de un buen musulmán pobre.

HOMBRE.— ¡Cuando estoy en ayuno! Tú me ves sereno, niña, divisando el silencio de la noche. Pero es tu amistad la que me da la calma, tu regreso que me hace feliz, y si no me río es porque ya no sé hacerlo. De otra manera me verías echando pestes y gritando. Ya no soporto nada. Mi corazón está lleno de bilis, odios y rencores... ¿Cómo puedo ir al paraíso de Allah?

MUJER.— ¿Anciano padre, estás blasfemando?

HOMBRE.— ¡Aún no! Al menos no por hoy y nunca en tu presencia... Sólo tú, sólo tú puedes comprenderme. Eras un bebé apenas cuando te sujetaste a mí. Y yo, ¡tan viejo ya! Tus ojos grandes me detuvieron y me mostraron el buen camino. Yo nací siendo un renegado pero tú, ¿por qué te fuiste? Ni el mismo Dios lo ha entendido.

MUJER.— Estoy en lo cierto cuando te digo que blasfemas.

HOMBRE.— Me quisiste desde niña con toda mi ignominia. Tú representas a todos los hijos y nietos que no supe tener. Tu indulgencia me impidió caer en lo más bajo de mi humillación.

MUJER.— Pero... no te estoy pidiendo que te hagas un examen de conciencia... ahora.

HOMBRE.— Puedo decir que me has dado toda la amistad y el respeto del mundo. Por eso siempre te obedecí. Y te obedeceré en todo lo que me ordenes. La gente ha murmurado tanto...

MUJER.— ¿Murmurado?

HOMBRE.— Detesto su maldad, yo sería incapaz de odiar. Sus malas lenguas, sus bajezas, sus pequeñeces e insignificancias. Yo te defenderé. Después de todo, no eres más que una renegada a sus ojos.

MUJER.— ¿Ves? ¡Ya somos de la misma familia!

HOMBRE.— Desde siempre. De la misma casa. Tú, pequeña princesa, luego la princesa grande. Y yo de toda la vida tu servidor.

MUJER.— Anciano padre..., tú no eres mi servidor. Puedes llamarme por mi nombre. Este país ya hizo su revolución...

HOMBRE.— ¡Eso nunca! ¡Princesa eres y princesa seguirás siendo! ¿La revolución? Puedo mostrarte sus servicios en mi arrugado cuerpo. Las sevicias pasadas y presentes. La revolución aporta beneficios a aquellos que saben confiscarlos. No a mí.

MUJER.– No te seguiré en el camino de la amargura y el resentimiento. Lo único que puedo asegurarte es que no está de moda llamar a una mujer “princesa”. Sobre todo cuando no lo es. ¿Piensa por un instante, anciano padre, que en la capital francesa donde llevo años viviendo, todos me toman por una mujer normal?

HOMBRE.– Una mujer normal, ¿tú?

MUJER.– Sí. Tomo el autobús. Me pongo un impermeable cuando llueve. Me inquieto por el precio de la carne, tengo un número de la seguridad social y el policía que vigila la salida de las escuelas, me pone mala cara si no cruzo la calzada como el resto de los peatones.

HOMBRE.– ¿Un policía que se atreve a hablarte?

MUJER.– Tiene derecho y a veces, la obligación de hacerlo.

HOMBRE.– Aquí, tu padre, los hubiera comprado a todos estos miserables con uniforme. Solo son una inmundicia analfabeta. A mí me dejan en paz. Al fin y al cabo, no soy más que un viejo servidor del hombre que tanto les ha pagado.

MUJER.– Tú eras su mano derecha, ¿cierto?

HOMBRE.– ¡Qué importa! Ahora estás de vuelta, luz de mis ojos. ¿Cómo has hecho, tesoro de ayer y de hoy, para seguir siendo la misma sin dejar que el paso del tiempo te pervierta?

MUJER.– Es porque me miras con buenos ojos y para ti, sigo siendo la misma. Pero es tu afecto lo que sigue intacto y eterno: como el oro puro que no se deja ni estropear ni erosionar; ¿sabías que en esta masa sombría de cofia, tengo dos o tres canas de las que no estoy orgullosa? Ya estoy a mitad del camino de mi vida.

HOMBRE.– ¡Los corazones generosos no envejecen jamás! Cómo puedes arrugarte o debilitarte, tú, que has pasado toda tu vida dando, dando, dando...

MUJER.– Ahora doy menos. También es cierto que donde vivo, al otro lado del mar, poseo menos. Allí donde hace frío en invierno...

HOMBRE.– ¿Ves?, aquí no hace nunca frío. Puede que se te haya olvidado pero aquí nos falta el frío. Quiero decir, un poco de lluvia. Un poco de agua para esta tierra hermosa pero seca y sedienta.

MUJER.– Sí, no llueve mucho que digamos...

HOMBRE.– Oh, ocurre una o dos veces, un invierno cada dos.

MUJER.– Y... ¿más al Sur?

HOMBRE.– Casi nunca.

MUJER.– Dime... ahora que me doy cuenta, ¿ya no mascas tabaco?

HOMBRE.– ¡Sí claro! Tú me haces olvidar hasta mi tabaco. Digamos que ya no es tan bueno como antes (*mascando tabaco*).

MUJER.– Cuando era Ben-Abbés quien se encargaba, ¿eh?

HOMBRE.– ¡Eh!... Te he pillado. Tú no olvidas. Es como si no te hubieras ido nunca... ¿No deberías ir a descansar un poco, niña? Que visitas, no van a faltar.

MUJER.– Tienes razón, anciano padre. Pero... antes, dime una cosa.

HOMBRE.– ¿Qué?

MUJER.– ¿No me encuentras ingrata, irrespetuosa, monstruosa?

HOMBRE.– ¿Por qué? Princesa, dices cosas muy raras.

MUJER.– Mi padre ha muerto hace tres meses y yo no vine a su entierro.

HOMBRE.– El tampoco quería. ¡Que Dios me perdone! Pero decía que tú ya estabas enterrada desde hacía tiempo.

MUJER.– Justamente por eso. A pesar de que su tumba está aún fresca, busco en mi corazón y no encuentro ninguna huella de tristeza.

HOMBRE.– Tampoco él la tenía. Le mimó la vida, y se fue sin tristeza ninguna.

MUJER.– Entonces así es como debe ser. Desde que me fui, hará ya veinte años, hizo lo posible para impedir mi vuelta mientras no pagara por mis pecados... Y eso fue lo que hice, no volví... Eché de menos la tumba de mi madre más que la cara de mi padre. Vi como la enterraban aún dulce, cuando yo apenas era una niña y hasta hoy no he podido encontrar consuelo ninguno. Hubiera sido una abuela maravillosa.

HOMBRE.– ¡Una santa!

MUJER.– Sé cuánto la idolatrabas.

HOMBRE.– Necesitamos descansar un poco antes del amanecer. Me instalaré ahí... ¡Vete, Princesa! Tengo un presentimiento, una especie de inquietud, aunque también puede ser de nuevo mi vesícula... Desde que nadie me dice nada, me contento con lo que me cuenta mi imaginación...

MUJER.– Anciano padre, ¿de qué me estás hablando?

HOMBRE.– De un mal sueño.

MUJER.– ¿Te vas a quedar ahí sentado lo que queda de la noche?

HOMBRE.– No cometeré la locura de abandonarte. Queda poco para la hora del primer rezo. Esperaré aquí. Me iré cuando llegue la vieja bruja.

MUJER.– ¡Cuando pienso que no tengo nada que ofrecerte!

HOMBRE.– Hace muchos años que esta casa se vació de todos sus bienes. Tú volviste para darme la inesperada alegría de volver a verte. Ya me puedo morir tranquilo. No tienes nada más que ofrecerme. Ve a dormir, Princesa. ¡Toma, coge la vela!

MUJER.– No. No me voy a perder en ese laberinto que nunca dejé de amar. Dejo aquí las maletas.

En la oscuridad, se oye una voz clara y tensa de mujer.

VOZ.– ¡Mécelo! ¡Mécelo!

MUJER.– ¿Qué ha sido eso?

HOMBRE.– ¡Oh! Es la pobre loca, tu vecina.

MUJER.– ¡Dios! ¿Aún está viva?

HOMBRE.– No es mayor que tú. Nacisteis el mismo año.

MUJER.– ¡Es cierto! Cuando lo pienso... Pero todo este tiempo de locura ha debido de agotarla.

HOMBRE.– Desengáñate. En sus días de crisis, cuando sube a la plaza del mercado para hacer sus gracias, hacen falta diez hombres para sujetarla.

De nuevo se oye la voz.

VOZ.– ¡Mécelo! ¡Mece tu dolor! ¡Mécelo!

HOMBRE.– Eso es para tí. Ella sabe que estás aquí. Te consuela. ¡Venga! Buenas noches, Princesa.

MUJER.– ¡Buenas noches, anciano padre!

Entra en la habitación. La llama de la pequeña vela se empalidece progresivamente, conforme esclarece el cielo. El canto del muecín anuncia la aurora.

PRIMERA PARTE

De la aurora se pasa progresivamente al alba. Es el mismo decorado. Sólo ha cambiado la silueta: ya no es la del anciano, ahora es una mujer que está sentada en el umbral de la habitación.

Una mujer muy anciana, del color de tierra y eternidad. Va vestida con ropa tradicional, oscura y simple. Espera pacientemente.

Poco a poco se percibe el ruido de la vida. El piar de los pájaros, un ruido lejano de un coche en marcha, una llamada a lo lejos, un rumor difuso del pueblo que se despierta. Todo se produce de manera suave, muy nostálgica.

Princesa aparece en el umbral de la habitación, justo detrás de Nounou que levanta la cabeza y queda paralizada de la emoción. Un instante después, se abrazan en silencio.

Princesa va vestida con colores claros –¿de blanco?–, y la anciana, de oscuro. Dos siluetas cuyas telas en contraste, se mezclan.

Ambas mujeres se besan, se alejan la una de la otra, se sujetan de las manos, se abrazan, se miran.

La mujer joven solloza y se ríe al mismo tiempo. La anciana se seca una lágrima...Luego, una explosión de palabras, todas seguidas.

En el patio, dan vueltas, se dicen cosas, agradecen al cielo, se parten de la risa, ríen y lloran: un baile lleno de emoción.

PRINCESA.— ¡Te he encontrado!

NOUNOU.— ¡Has venido! ¡Has venido! ¡Dios ha escuchado mis plegarias! ¡Has vuelto!

Hablan al mismo tiempo y mezclando el árabe con el francés:

¡Haou Jit! ¡He venido!

¡Haou jiti! ¡Has venido!

¡Haou jitek! ¡He venido a tí!

¡Haou jitini! ¡Has venido a mí!

¡Haou jitekem! ¡He venido a vosotros!

¡Haou jitinè! ¡Has venido a nosotros!

¡Ouenti Jiti! ¡Tú también has venido!

¡El Hamdou lilleh! ¡Gracias a Dios!

¡Me ha mirado! ¡Me ha escuchado! ¡Yo la vieja! ¡Yo la vieja bruja! Me ha hecho vivir todo este tiempo para volver a ver una vez más, tu querido rostro, corazón de mi corazón, carne de mi carne, ¿has venido para enterrarme?

PRINCESA.— Nounou, tú eres eterna, sólida como la roca, como la piedra. No, no quiero enterrarte. ¡Dios es testigo! Y además, como ya sabes, la muerte nos acompaña a todos, del anciano al niño, del recién nacido hasta a un hombre lleno de salud. ¡Quizás seas tú la que tengas que enterrarme a mí!

NOUNOU.— ¡Nunca! ¡Que Dios no me permita tal cosa! He sufrido la injusticia de enterrar a muchos de los que he amado y algunos, más jóvenes que yo. La adversidad me ha colmado. Yo le di el último baño a tu madre —¡Oh Dolor!—, y a la madre de tu madre, que como tú, yo misma crié. Mis ojos ya están secos de tanto llorar. He tenido una lágrima de felicidad al verte de nuevo y será la última. Voy a irme a descansar para siempre. Gracias por haber venido a cogerme de la mano. No es el miedo lo que me hace hablar así, no, es el deseo que tenía de volver a ver tu querido rostro antes de presentarme ante mi creador.

PRINCESA.— Nounou, tú estás fuerte todavía. Ni siquiera has cumplido los cien años.

NOUNOU.— ¡Sí! Hace mucho que los he cumplido. Hemos contado juntas y las fechas encajan. Este año cumplo ciento y tres años y tengo la cabeza llena.

PRINCESA.— Ahora tengo hijos. ¿No quieres conocerlos?

NOUNOU.— ¡He soñado tanto con tus gemelos! Gasté las últimas luces de mis ojos mirando las fotos que me enviaste. Y he visto a mis pequeños en mis sueños, nuestros pequeños a quienes conozco como tú misma. Hazme el favor de creerme. ¿Sabes cuánto les quiero? ¿Cuánto quiero a mis dos tesoros?

PRINCESA.— Dentro de poco podrás verlos.

NOUNOU.— ¡No, no los veré! De pensar que has procreado es una idea que me llena de felicidad. Pero, incluso en este bendito día en que te he podido abrazar, algo tan esperado e inesperado, siento demasiadas fuerzas en contra. Demasiadas malas intenciones y maldades que nos rodean, hija de la hija de mi hija. Escúchame, Princesa...

PRINCESA.— ¡Tú también!

NOUNOU.— ¡Escucha! ¡Escúchame! Es preciso que te vayas. No me preguntes porqué, pero es así como lo siento. ¡Dame sepultura hoy mismo y márchate!

PRINCESA.— Siento que voy a reírme de la manera más irrespetuosa, Nounou. ¿Quién habla de entierros? He venido a rendir mi saludo al Peregrino, ido hace tres meses a reunirse con su esposa, mi madre. ¡Eso es todo! ¡No, decididamente no! Yo no voy a enterrar a nadie. Yo también estoy feliz de ver tu querido rostro.

NOUNOU.– Luz de mis ojos, no me dejes detrás tuya. Estoy demasiado seca. Ya no sirvo para nada. He gastado toda la savia que me quedaba en espera de tu vuelta. Ahora no tiene sentido continuar con vida. Tengo derecho a morirme.

PRINCESA.– Es cierto, a tu edad ya es un derecho.

NOUNOU.– No me dejes. Soy un árbol sin raíces. Estos pechos que no te han podido alimentar, hace mucho que están muertos ya.

PRINCESA.– ¡No! ¡No te abandonaré!

NOUNOU.– ¡Que Dios te oiga!

PRINCESA.– ¡No te abandonaré! Te llevaré conmigo a ese país que se ha convertido en el mío; ahí donde tengo una casa nueva y grande, al otro lado del mar azul. Tu lugar ya está preparado desde hace mucho tiempo.

NOUNOU.– ¡Oh, mi dulce! ¡Mi adorada niña! Divagas más que yo. Te equivocas de camino. No es hacia lo nuevo donde debo ir, ya no necesito los comienzos. Necesito ir tranquilamente hacia mi fin. ¡Estoy tan cansada!, que con sólo tu permiso moriría en el acto. Me llegan extraños e inquietantes ruidos y tengo miedo a interpretarlos.

PRINCESA.– Tú también tienes presentimientos.

NOUNOU.– ¡Si sólo fuera eso! Tengo la certitud. Demasiada gente interesada en perjudicarte. Tú sigues igual de pura como el oro en el que fuiste educada, pero el mundo es malvado, falso, podrido y malintencionado. ¡Cuidado! No andes mucho por ahí. ¡Cierra estos párpados secos y vete! ¡Prométemelo!

PRINCESA.– ¡Nounou!

NOUNOU.– ¡Prométemelo!

Alguien llama desde la calle.

PRINCESA.– Creo que alguien está llamando.

NOUNOU.– ¡Qué vergüenza! De tanto darle al pico se me olvidó servirte algo para comer. He faltado a todas mis obligaciones. El agua debe estar de vuelta.

Aún abrazadas. Ella se dirige hacia la puerta de entrada.

A partir de este momento empiezan las entradas y salidas.

La puerta, que da a las escaleras y a la calle, quedará perpetuamente abierta y los ruidos de la calle estarán todo el tiempo presentes –aunque sin molestar–.

La asistencia que se reúne poco a poco, es exclusivamente femenina y joven. De apariencia alegre tanto en el rostro como por la vestimenta. Las jóvenes tienen el cuerpo cubierto con telas blancas, llevan un velo que retiran del rostro nada más entrar. Sus vestidos son largos, medio tradicionales y variopintos. Una de entre ellas desentona por su vestuario unicolor y porque no lleva velo: es la loca. El no llevar velo, es una cosa admitida por todas ellas. Esta lleva un chal que cubre su limpia ropa.

Se hallan vecinas de juventud, nuevas vecinas, amigas de infancia y de adolescencia; las ausentes ya no viven en el pueblo. Se casaron y se fueron a la ciudad. Primas de grados diversos, pobres, mendigas en busca de comida y una bendición, enfermas en busca de un milagro.

La emoción, la tensión y el volumen de las voces, aumentan conforme va avanzando la mañana.

Las invitadas se instalan en el patio donde fueron colocadas unas viejas alfombras y mantas. Los colores de las alfombras han permanecido vivos y bellos pese al paso de los años.

Todo el espectáculo es un “resplendor” para los oídos y la vista. Nounou preside la organización de la ceremonia: instala cómodamente a las recién llegadas por una jerarquía sutil y secreta.

Luego llena la reserva de agua con la ayuda de dos sirvientas menores: adolescentes, de buena voluntad.

Prepara té y café, y manda traer los dulces y pastas sin olvidar la limonada.

*Un niño vecino hace de recadero.
 Se oye su voz pero no se le ve (no se le verá).
 Nounou le irá encargando cosas desde arriba, desde la puerta de entrada.
 Una inmensa mesa redonda está instalada en medio de las invitadas. Princesa la preside.
 Una prima pobre y tuerta, se sienta al lado de la loca y la vigila con discreción. Se llama Hadda, y la loca, Mahboula.
 La loca está tranquila de momento, pero todas saben que sus reacciones son imprevisibles.
 Las invitadas hablan todas al unísono y se dirigen a Princesa llamándola Lella. Lo que más o menos quiere decir: ama, dueña de la casa.
 Después de los abrazos, los besos, las efusiones, las reverencias, las exclamaciones, los agradecimientos a Allah, los apretujones, los ataques de risa y los arrullos, todo el mundo se instala.
 La atmósfera es de fiesta y alegría. Incluso se puede oír una música sordina segregada por el pueblo, por así decirlo.
 Suponemos que es jueves, víspera del día santo: viernes. Como es verano, las bodas se preparan en los alrededores.
 La vida parece hermosa y simple. El círculo (o mejor dicho el semicírculo) de las jóvenes, está instalado aunque continúan moviéndose. Estas vuelven a masticar la alegría ya que hablar de placer es también un placer.*

– ¡Lella! ¡Has venido! *Haou jiti!*
 ¡He venido!
 ¡Lella! ¡Hemos venido!
 ¡Habéis venido! ¡Estáis aquí!
 ¡Estamos aquí! Reunidas pese a los años. *Haou jiti!* ¡Has venido!
 ¡*Haou jotou!* ¡Habéis venido!
 ¡*Haou jinek!* ¡Hemos venido!
 ¡La bella, la santa, la Dulce, ha venido, está aquí!
 ¡Está aquí, la bella, la generosa!
 ¡Estoy aquí, he venido!
 ¡Está aquí, ha vuelto!
 ¡Lella! ¡Princesa! ¡Es un día bendito! ¡Es un día hermoso!
 ¡Lella! ¡Dios nos ha mirado!
 ¡La bella! ¡La dulce!
 ¡Princesa! ¡Sigues siendo nuestra Princesa!
 Ahora, ya no estamos solas.
 Los franceses no podrán quererte como te queremos nosotras.
 ¿Acaso saben querer?
 Hay uno que ha sabido amarme.
 También ha sabido retenerte. Entonces es un hombre.
 ¿Los franceses han sabido mimarte?
 Hay uno al menos que ha sabido hacerlo.
 ¡Entonces es realmente un hombre!
 Entonces es así como los *roumis*, los *frangaou*, los *rouèmè* han sabido retenerte y mimarte.
 ¿Te olvidaste de nosotras?
 PRINCESA.– En ese caso no estaría aquí. No he me olvidado de nada ni de nadie.
 BADIA.– Entonces cuenta...
 PRINCESA.– Antes de hablar de mi nuevo país, quiero hablar con vosotras de éste al que he echado de menos hasta en mis sueños. Dadme noticias de todos, de aquellos a quienes amo y de aquellos que no me quieren.
 BADIA.– ¡Princesa! ¡Lella!
 PRINCESA.– Tuyo es el honor, Badia.

BADIA.— Es cierto, tuve el honor de chapotear en el mismo arroyo que tú, Princesa de amor. A escondidas. Nos estaba prohibido a las niñas, ¿recuerdas?

PRINCESA.— Los recuerdos felices nunca desaparecieron de mi memoria.

BADIA.— Y la charca verde, ¿la recuerdas? Aun se encuentra en el mismo sitio. Tan peligrosa, como antes.

PRINCESA.— Como antes, ¿eh?

BADIA.— Sí. Es lo que les digo a mis nietos. Por la gracia de Dios, aquí me tienes con cuarenta años y ya abuela.

PRINCESA.— Es ley de vida, hermana, amiga mía. Te casaste veinte años antes que yo. Mis hijos tienen la edad de tus nietos.

BADIA.— Lella, si supieras lo que ha cambiado el pueblo.

PRINCESA.— Llegué de noche y lo poco que vi me ha dado esa impresión.

BADIA.— Cuando digo cambiado, me refiero a que ha cambiado para mal, de mal en peor.

PRINCESA.— Es lo que decía.

BADIA.— Sin embargo, yo me he quedado. Como ya sabes, estaba casada. ¿Te acuerdas de mis citas con ese coliota¹⁰⁰ tímido que estaba en clase de técnicas?

PRINCESA.— De lo que me acuerdo es que aterrorizaba tu imprudencia.

BADIA.— Tú eras más educada y tímida. La valentía y el insulto te llegaron más tarde.

PRINCESA.— Cierto. Soy un árbol tardío.

BADIA.— Son estos que dan los mejores frutos. Pero yo tampoco estoy descontenta de mis retoños. Mis dos hijas también se casaron aquí. Yo me ocupo de sus hijos.

PRINCESA.— Siempre has sido una persona muy activa. Es de agradecer.

BADIA.— Me he quedado, Princesa, para servirte y defenderte.

PRINCESA.— No digas tonterías. Yo también estoy dispuesta a servirte y defenderte. Pero ¿dónde está el peligro?

BADIA.— En todas partes, Princesa. Tus ojos y tu alma siguen siendo puros como el oro que te colgaron cuando eras niña.

La loca se levanta bruscamente.

LA LOCA.— ¡Mécelo! ¡Mécelo!

NOUNOU.— ¡Hacedla callar! ¿Qué ha venido a hacer aquí? ¡Ya no reconoce a nadie!

BADIA.— ¡Dadle algo para comer, eso la tranquilizará! ¡Ponedle una bandeja entre las piernas!

Hadda se esfuerza en que Mahboula permanezca sentada. Esta se calma cuando ve los dulces. Nounou y las sirvientas aprovechan el momento para hacer circular el té, el café, y las galletas.

BADIA.— Por lo sucedido, la mayoría de las mujeres de nuestra edad se marcharon. No tan lejos como tú, Princesa, pero lo suficientemente lejos como para no estar aquí hoy. Annaba, Constantina, Bejaïa, Jijel, Blida, Alger; todas estas ciudades acogieron a alguna de nuestras antiguas compañeras cuando se casaron. Fuiste tú la más infiel de todas (*risas de complicidad*)

PRINCESA.— Es verdad, atravesé mares y montañas. Pero eso no es nada. También atravesé los siglos y esto, esto hace mucho más daño. Me quemé ciertos órganos y me quedaron heridas que creía indelebles hasta que me encontré con este hombre.

LAS MUJERES EN CORO.— ¡Alabemos al francés! ¡Que Dios lo guarde y proteja *erromi*¹⁰¹! Su corazón es puro como el de un buen musulmán.

PRINCESA.— Es verdad, hermanas. Encontré en él a un agradable interlocutor y..., un gran enamorado.

Las mujeres se parten de risa, ríen y se canturrean “Gran enamorado” con retintín y gran complicidad.

¹⁰⁰ Coliota significa el que habita o proviene de Collo, un pueblo vecino (N. de A).

¹⁰¹ *Erromi* significa extranjero (N. de A.).

LA LOCA.– ¡Bravo!

NOUNOU.– ¡Hadda, dale de comer! Que reviente con comida.

PRINCESA.– Nounou, ¿por qué aparentas ser mala? Nunca has sabido serlo.

NOUNOU.– Si dependiera de mí, tú ya estarías en el avión de vuelta. Y yo en paz en mi tumba.

BADIA.– Desde que anunciaste tu llegada, no piensa más que en subir ahí arriba, al cementerio y quedarse para siempre. Hizo súplicas para que su tumba estuviera lista a tu llegada, pero ningún hombre sensato quiso cavársela. Sería una blasfemia preparar la tumba de alguien que está aún vivo.

NOUNOU.– Yo no hablo. Estoy ocupada.

BADIA.– Decía pues...

ZOHRA.– ¡Ahora me toca a mí!

BADIA.– ¿Si?

ZOHRA.– ¡Que Dios me perdone!

BADIA.– ¡Venga! ¡Venga! ¡Tienes tanto que decir! Para mí todo va bien, Gracias a Dios, no necesito decir más.

ZOHRA.– Con tu permiso, Princesa.

PRINCESA.– ¿Te olvidas que hemos comido en el mismo plato?

ZOHRA.– Tu sencillez, Princesa, provoca admiración incluso entre tus enemigos. Querrás decir que tú comiste en mi escudilla, y yo, pues en tu lujosa vajilla, decorada de flores y frutas. Desde siempre me has considerado igual que tú, la más pobre entre los pobres, y terminé creyéndolo. En el presente algunos piensan que soy una presumida.

PRINCESA.– ¡Qué importa! ¿Cómo estás?

ZOHRA.– Me acostumbré al hambre. ¿Sabes?, mi marido nunca tuvo un verdadero trabajo. Lo poco que tengo se lo doy a mis hijos. Yo también me casé tarde y como tú, tengo dos gemelos.

PRINCESA.– Ya me lo dijeron. Tengo un paquete de ropa para ellos.

ZOHRA.– ¡Que Dios te guarde!

PRINCESA.– Nos guardará a todos y a todas..., muchachas, mujeres que estáis aquí, hermanas y madres, tranquilizaos. Tengo cosas para todas vosotras. También oiré vuestras quejas. Nounou os distribuirá vuestros regalos cuando hayamos terminado nuestra charla.

UNA VOZ.– ¡Ah, la bruja!

PRINCESA.– Si, mi bruja. Que ha estado cuidando de mi casa.

OTRA VOZ.– Si, es una bruja buena.

NOUNOU.– ¡Las brujas sois vosotras, pandilla de amaneradas! Yo nunca he escavado en una tumba para robarle a un muerto sus uñas y su pelo.

VARIAS VOCES.– ¡Yo tampoco!

¡No más que yo!

¡Nunca hice eso!

¡O para hacer un favor!

PRINCESA.– ¡Basta! ¿Decías, Zohra?

ZOHRA.– No tengo de qué quejarme. Me mantengo con vida y mis hijos tienen algo que llevarse a la boca, de vez en cuando...

PRINCESA.– ¿Te acuerdas de mi madre?

ZOHRA.– ¿Cómo puedo olvidarme de ella? Me alimentó durante toda mi infancia, todo el tiempo que estuvo con vida. ¡La mujer santa! Su rostro era como su corazón: de una gran belleza.

PRINCESA.– Me estremeces.

ZOHRA.– En cuanto a mi hermana Sessia...

PRINCESA.– ¿Si?

ZOHRA.– Me pregunto si debo contarte sus desgracias...

PRINCESA.– ¡Habla! Estoy dispuesta a oír todo tipo de cosas.

ZOHRA.– Pues bien..., la pobre Sessia va por su quinto matrimonio.

PRINCESA.– ¿Cuatro veces viuda?

ZOHRA.– ¡Si fuera solo eso! Cuatro veces repudiada.

PRINCESA.– Pero, ¿pensaba que la repudiación ya es agua pasada? ¿En caso de volver a casarse el marido, la mujer no tiene derecho a quedarse si tiene hijos?

ZOHRA.– Eso es cierto. Es lo que le dijeron, pero no siempre se cumple lo que se dice. Aunque lo dictamine la ley.

PRINCESA.– ¿Y Sessia?

ZOHRA.– Su caso es un poco especial. En realidad todas las veces ha sido divorciada por mi padre, si podemos así decirlo. Casaba a su hija, pero a la primera discusión que tuviera con su yerno, iba en su busca y la obligaba a abandonar a sus hijos.

PRINCESA.– Entonces este es su quinto yerno para una misma hija.

ZOHRA.– Eso mismo. Y la pobre ha engendrado una decena de niños que no puede volver a ver. Ahora se encuentra más o menos bien en su última casa. Su marido es dulce. Pero Sessia ya empieza a temblar porque mi padre, ha empezado de nuevo con sus exigencias y ella, no sabe por cuánto tiempo durará la paciencia de su último esposo.

PRINCESA.– Me acuerdo de tu padre. Vivió algún tiempo en la casa de mi abuela, abajo, en el pueblo, cerca del río... ¿No es así?

ZOHRA.– Si.

PRINCESA.– ¿Puedo verlo?

NOUNOU.– No hay más que decírselo. Lo conozco, es un pobre viejo que necesita más el dinero que plegarias.

PRINCESA.– Si lo que necesita es dinero se puede solucionar.

NOUNOU.– Es lo que yo digo.

ZOHRA.– Si Sessia supiera de tu llegada, lloraría de alegría. Vino a una boda hace unos días pero no pudo quedarse. Me encargó que te diera un beso.

PRINCESA.– ¿Vive lejos de aquí?

ZOHRA.– En las afueras del pueblo. En pleno campo. Su marido cultiva parcelas al lado de Sidi Mezghich.

PRINCESA.– No está lejos.

ABLA.– No es como la historia de Gaby.

PRINCESA.– ¡Dios te bendiga! ¿Sabes algo de ella?

ABLA.– Solo lo bueno.

PRINCESA.– ¿Seguís tan unidas?

ABLA.– Si. Después de todo, es mi hermana adoptiva. Se casó en la ciudad, allí, al lado del mar.

PRINCESA.– De pequeña hablaba siempre del mar.

ABLA.– Se decía que era estéril.

PRINCESA.– Lo oí decir. Pero por aquí se habla mucho de la esterilidad de la mujer, cuando lo que ocurre realmente es que a ésta no se la cuida. Además, nunca se piensa que este problema pueda tenerlo el marido.

ABLA.– Pues bien, Gaby tenía el vientre cerrado. Se desvirgó, pero le habían quedado cosas pegadas en sus órganos.

PRINCESA.– ¿Cuánto tiempo hace?

ABLA.– ¡Nueve años, Princesa, nueve años! Después de nueve años de matrimonio estéril, Gaby trajo al mundo un niño. Dios recompensa a los corazones puros.

PRINCESA.– Es verdad, a veces Dios recompensa a los corazones puros.

ABLA.– Y este verano quedó en estado. Dará a luz en otoño. Es posible que alumbre quince veces como lo hizo su madre biológica.

PRINCESA.– Contadme, ¿aquella que tuvo la desgracia de casarse con un policía? No me acuerdo de su nombre.

BADIA.– Zahia... Si, se salvó. Es grato que te acuerdes. Le hizo de todo ese tipo, todas las infamias aunque no llegó a matarla. Ella tenía la vida muy agarrada al cuerpo.

PRINCESA.– ¿Dónde está?

BADIA.— Lejos, aunque no se sabe dónde exactamente. Después de cinco años de sufrimiento, y eso que aquí las mujeres tienen la costumbre de sufrir, obtuvo el divorcio. Se marchó el mismo día y con lo puesto. Le dejó la casa, el coche, las joyas que había comprado con su sueldo de institutriz, ¡todo! No se la verá en mucho tiempo.

PRINCESA.— ¿El era sólo policía o es que además estaba loco?

BADIA.— ¡Eh...!

NOUNOU.— Estaba loco, lo que ocurre es que en el pueblo no lo sabían. Llegó de la Costa Este, ahí, al lado de la frontera. Ninguna de las chicas de la región lo quería. Tuvo que buscarla en otra parte. Tenía el descaro de hacer de taxi clandestino con su uniforme. Vino aquí y empezó a alardear. ¡Pobre Zahia! La alegre, la feliz, esa que se reía todo el tiempo y deseaba irse de este podrido pueblo. Por cierto, en cuanto a porquería, la tenía servida.

PRINCESA.— ¿E hijos, en este tormento?

BADIA.— Sin peligro. Tomaba la píldora todos los días. Sufría, pero nunca perdió la cabeza.

NOUNOU.— ¡Y tú qué sabes! ¿Quién quiere té caliente? Tengo que enviar por otra bandeja de dulces. Y la hora del almuerzo que se aproxima.

PRINCESA.— Pero Nounou, estamos comiendo sin parar. ¿Por qué preocuparte por el almuerzo?

NOUNOU.— Eso no se dirá...

PRINCESA.— Que no les explotó la panza en nuestra casa. Ya lo sé. Cuestión de honor. Manda al chico a la fonda y que nos traiga lo mejor y lo más condimentado.

LAS MUJERES EN CORO.— ¡Que Dios te bendiga!

¡Dios te bendiga y te proteja!

¡Está aquí!

¡Ha venido!

¡Y nosotras también!

¡Estamos aquí, aquí, aquí!

¡Nos abrazamos y nos reímos!

¡Día bendito!

Nounou se dirige hacia la puerta y llama al niño de los recados. Vuelve al patio.

NOUNOU.— (*Refunfuña*) y la hora del rezo que está próxima.

LAS MUJERES EN CORO.— (*Canturrean*) ¡Dios nos perdonará!

La dejaremos pasar.

Rezaremos esta noche.

La hora es de los encuentros.

AICHA.— Princesa, no te lo contamos todo sobre Gaby.

LAS MUJERES EN CORO.— Es cierto. No todo.

PRINCESA.— ¿Qué queda por saber?

AICHA.— Después de su matrimonio, por poco se cambia de nombre.

PRINCESA.— (*Incrédula*) ¡No!

AICHA.— ¡Sí! Ya en el compromiso la familia política se sorprendió con ese nombre extraño. No sabían pronunciarlo. Entonces les explicó que era su apodo. Aquel que le había dado su madre adoptiva. Pidieron ver los papeles, encontraron su verdadero nombre y empezaron a llamarla así. Por su verdadero nombre. Pero eso no duró. Ahora todos la llaman Gaby.

PRINCESA.— Me sorprende que no haya sido repudiada en el segundo o tercer año de matrimonio. Una vez que la prueba de esterilidad estaba hecha. Una supuesta esterilidad...

MURMULLOS.— Su marido la quiere.

¡Es falso!

¡No es eso!

Bueno, no es lo más importante.

PRINCESA.— ¿Quién puede explicarme eso?

AICHA.— Es cierto, su marido la quiere. El la eligió. Había visto su foto antes de pedir su mano. Es costumbre en las familias modernas. Pero la gran suerte de Gaby, ha sido su suegra.

PRINCESA.— ¿Cómo es eso?

LA LOCA.— ¡Mece! ¡Mece tu dolor, mécelo! ¡Mécelo!

NOUNOU.— ¿Se callará al final? Y este almuerzo que no llega. Y el agua que se va a cortar.

Se oyen los sonidos de claxon al exterior de la casa

NOUNOU.— ¡Lo que faltaba! Es jueves. Los cortejos que van a buscar a los novios. Estamos en verano y comienza la temporada de las bodas. ¡No habré visto yo pocas en toda mi vida!

PRINCESA.— Nounou, ¿necesitas ayuda?

NOUNOU.— ¡Que nadie se mueva! No necesito a histéricas entre mis piernas y pegadas a mi trasero. Todas esas cornejas, han venido a verte a ti, no a molestarme.

LAS MUJERES EN CORO.— No piensa ni una palabra de lo que dice. Es un alma de oro que se esconde. Venga, Nounou, baila un poco. Hoy es un día de alegría, hoy es un día de fiesta.

Una mujer saca un pandero y toca. Las demás mujeres aplauden, la loca se levanta y hace un pequeño movimiento de danza.

NOUNOU.— ¡No la dejéis! Se caerá.

PRINCESA.— A nadie le ha hecho daño caerse después de un baile. Eso la calmará.

La loca se entrega con el corazón abierto al ritmo endiablado del pandero. Un momento largo, no se oye más que la música violenta y precisa del pandero y los pasos acelerados de Mahboula. El ruido de fuera se hace tenue. Algunas de las mujeres dan palmas. Por fin, la música y la danza alcanzan un crescendo insostenible y la loca agotada, se desploma inconsciente.

Hadda y las dos esclavas la acuestan delicadamente en su sitio, le colocan su chale de almohada.

Silencio. Descanso. Los ánimos decaen.

PRINCESA.— ¿Qué podemos hacer por esta pobre loca?

NOUNOU.— Ya ha tenido lo que quería. Esperemos que se duerma hasta la noche. Se queda así dos y tres días seguidos.

PRINCESA.— Estábamos hablando de la querida Gaby.

AICHA.— Es su suegra la suerte de su vida. Por decirlo todo, la quiso desde el primer momento. Hay que decir que Gaby lo tenía todo para hacerse querer. ¿Tú conoces a su suegra?

PRINCESA.— No. Pero oí hablar de ella.

MURMULLOS.— ¡Yo sí!

Yo la vi en una boda.

Yo la vi en un entierro.

Es la vecina de mi tía.

AICHA.— Entonces ya sabéis que es gorda, ¡pero gorda! Es una torre. En fin, no se mueve mucho. No hace nada en su casa. Para salir, su hijo la lleva en coche. Es tan gorda y enorme que parece un monumento. Es hijo único —la ciruela de sus ojos, como se dice— ¿Que quiere casarse? ¡Pues muy simple! Ella le busca la perla de entre las perlas y cae sobre Gaby. Infatigable Gaby, sonriente, dulce, respetuosa, educada, eficaz, buena cocinera y para más..., ¡virgen! La nuera ideal, no se equivocó. Una nuera que la sirve durante años con abnegación, entreteniéndola amablemente su cariño y su glotonería. ¿Creéis que iba a sacrificar todo este confort y bienestar, este paraíso llegado al final de la vida, para darle un nieto antes de que el año diera la vuelta? Esperó. Esperó con paciencia y rezó.

PRINCESA.— ¿Rezó?

AICHA.— Rezarle a Allah, a Mohammed su Profeta, a todos los Profetas del Libro sagrado, y a todos los santos de la tierra. Eso no le hizo adelgazar, pero rezó. Dios terminó por oírla. Y el

herborista consultado hizo su trabajo. Gaby se sometió a sesiones de desinfección que abrieron sus vías de mujer. Va a ser madre por segunda vez y su suegra la adora más que nunca.

NOUNOU.– ¡Se puede adorar por menos! Dios mío, ¿ese muchacho que no llega? ¿Habrá cerrado la fonda?

AICHA.– ¡Imposible! No cierra nunca, ni siquiera los viernes. No será que la comida aún no está lista. La tendremos caliente.

UNA VOZ.– ¿Por qué se la llama Gaby?

AICHA.– Es un apodo.

UNA VOZ.– ¿Y su nombre?

AICHA.– No lo sé. Espera..., creo que se lo oí decir una vez cuando éramos niñas. Tiene un nombre, un nombre normal. Un nombre de los de aquí. Ya me acordaré. Creo que este apodo le vino de una tatarabuela francesa que se llamaba Gaby que en sus tiempos se lió con un hombre del pueblo. Ella era viuda. Fue todo un escándalo...

Un grito telúrico impone el silencio a la narradora y a las mujeres. La loca se despierta y patalea soltando gritos inhumanos, sollozos y quejas, que ponen los vellos de punta.

NOUNOU.– ¡Hadda, dale una hostia y terminemos ya de una vez!

HADDA.– (*Extiende una mano desnuda e impotente*) no tengo con qué.

NOUNOU.– ¡Dadle algo! ¡El pandero!

LAS MUJERES EN CORO.– ¡Ah no! Es para bailar.

LA LOCA.– (*Solloza y habla medio despierta*) ¡Ah! ¡Mécelo! ¡Tu gran dolor, mécelo! ¡Que se amanse! ¡Mécelo!

NOUNOU.– ¡Toma! ¡Con el cucharón!

HADDA.– ¡Con esto la puedo matar!

NOUNOU.– ¡Pues mácala!

HADDA.– No, prefiero un abanico.

NOUNOU.– (*A una de sus ayudantes*) ¡Ve a por un abanico!

Momento de espera. Movimientos. Murmullos. Se oyen los ruidos de vida en el exterior. Pronto el sol llegará a su cénit. La ayudante vuelve con un abanico trenzado y multicolor. Hadda lo coge y observa a la loca que patalea.

HADDA.– Parece que empieza a calmarse.

NOUNOU.– ¡Dale!

Hadda obedece. Y cada vez que la loca se manifieste, su vigilante la calmará de esta manera.

PRINCESA.– ¿Continuamos o antes habrá que matar a esa pobre loca?

NOUNOU.– No le hacen daño estos golpes. Es lo único que entiende. Está acostumbrada.

PRINCESA.– Entonces, podemos continuar.

BIBIA.– Todavía hay más noticias, Princesa, y las vas a oír.

PRINCESA.– Está aquí, *jemapesa*¹⁰². Siempre tan menuda y tan discreta. ¿Qué me dices?

BIBIA.– ¿recuerdas ese niño que cojeaba?

PRINCESA.– ¡Si, claro!

BIBIA.– Le pagabas clases nocturnas con el sr. Miailles.

PRINCESA.– Uno de los mejores institutores que Francia nos había enviado.

BIBIA.– Pues bien, ese muchacho se ha curado. Una noche pasó un curandero y lo vio correr con su pierna rígida. Le dio tanta pena que al día siguiente, al amanecer, lo trató con masajes y presiones con las manos, un poco del Corán, un poco de fe y puede que también un

¹⁰² *Jemapesa* significa que proviene de la región de Azzaba (N. de A).

poco de trampa. Pero se curó. Las inyecciones de los médicos franceses lo hubieran dejado cojear durante veinte años más.

PRINCESA.– Vaya, eso si que es una buena noticia. Era un buen chico. Juraría que ahora es un buen padre y buen esposo.

BIBIA.– ¡Cierto! Vive en una pequeña casa en las afueras del pueblo, en la carretera de Constantina. Es un buen herrero. Todavía hay más noticias. Pregúntanos, Princesa.

PRINCESA.– A ver, por dónde empezar... ¿Cómo está tu anciana madre?

BIBIA.– (*Riéndose*) Como siempre, igual de vieja e igual de madre. ¡Cuándo se entere de que estás aquí! ... A ver, ¿qué quieres saber?

PRINCESA.– Mis preguntas son innumerables.

BIBIA.– Princesa después les toca el turno a las pobres y a las enfermas. El almuerzo será triste.

PRINCESA.– No te preocupes por nada. Me gusta regalar un poco de bienestar.

Ruido de pasos en las escaleras. Alguien toca la puerta. La Nounou va a abrir junto a sus ayudantes y recoge la comida: un magnífico cuscús real con todo lo necesario.

El círculo de invitadas rodea la mesa. Las tazas han sido recogidas con rapidez y el almuerzo servido ceremoniosamente. Hay también leche agria y limonada. Incluso la loca se despierta tranquila, pero si se sienta, no comerá. Hace mucho que no se alimenta con los demás. Ella se mece de delante hacia atrás, a veces murmura algo. Se ríe sola y de vez en cuando, suelta un grito ronco por el que recibe un azote con el abanico y se calma.

Las mujeres se atiborran de comida alegremente.

PRINCESA.– Esta pobre loca que es también mi vecina, dejadla expresarse.

LAS MUJERES EN CORO.– Es que a veces molesta.

PRINCESA.– ¡Pues a mí, no! No soy ni una extraña ni una enemiga. No tenéis por qué avergonzaros delante de mí. Yo la quiero igual que vosotras.

LAS MUJERES EN CORO.– ¡Dejémosla gritar un poco! Eso la liberará.

PRINCESA.– ¿Me habrá reconocido?

BADIA.– Por supuesto. Ella sabe que tú estás aquí. Pasó la noche en vela. Estaba excitada y no durmió hasta que tú llegaste.

PRINCESA.– La oí gritar.

BADIA.– Sí, no quería que vinieras. Teme que ocurra una desgracia, como siempre.

UNA VOZ.– (*Comiendo*) ¿quién habla de desgracias? Es un día de júbilo. ¡Comamos, cantemos y bailemos!

PRINCESA.– Esta pobre loca siente las cosas mejor que tú y que yo. ¿Todavía eres su vecina, al otro lado del jardín? ¿Qué te dijo?

BADIA.– Habla de la herencia del Peregrino.

PRINCESA.– ¿Una herencia?

BADIA.– Dice que debes rechazarla.

PRINCESA.– ¿Una herencia inaceptable? Qué raro...

BADIA.– Sí. Y lo repitió tantas veces que no se me olvida. Este cuscús es un paraíso.

PRINCESA.– ¿Una herencia en dinero?

BADIA.– No..., o, al menos, no sólo eso.

El círculo se acerca. Las enfermas y las mendigas esperan su turno. Sus murmullos aumentan. Lamentaciones, súplicas, llamadas, plegarias, susurros, quejas; el coro de la desgracia.

CORO DE LAS POBRES.– ¡Pobres de nosotras que no tenemos nada!

Serás aún más bella si eres generosa...

Míranos, Princesa, Tú a quien Dios ha mirado.

¡Tú si puedes hablar, lo tienes todo!

NOUNOU.– Decid, pues, hijas de la miseria, bastardas del fango y pobres vidas llenas de lodo, ¿queréis callaros? Dejadla comer este cuscús que da la vida a un muerto. Dejadla relajarse y recordar. Si hay algo que dar, pues se dará.

C. DE LAS POBRES.– ¡Tú si puedes hablar, lo tienes todo!

NOUNOU.– Puedo hablar porque la conozco. Estoy tranquila porque si hay una herencia, todas vosotras salís beneficiadas. Siempre ha querido a los humildes. Vosotras que estáis aquí para atiborraros de comida y sacar provecho, decidme, ¿quién de los ilustres en este pueblo, os permite sentaros a su mesa? Las grandes casas no os dejan ni pasar delante de la puerta. Tampoco estáis autorizadas a lavarles los pies a los ricos de este pueblo. ¡No! ¡Estáis demasiado enfermas!

C. DE LAS POBRES.– ¡Eso es verdad!

NOUNOU.– ¡Demasiado pobres!

C. DE LAS POBRES.– ¡Eso es verdad!

NOUNOU.– ¡Demasiado feas! ¡Demasiado delgadas!

C. DE LAS POBRES.– ¡Eso es verdad!

NOUNOU.– ¡Demasiado enfermas! ¡Demasiado contagiosas!

C. DE LAS POBRES.– ¡Eso es verdad! ¡Verdad! ¡Verdad!

NOUNOU.– ¡Dad las gracias a la princesa!

C. DE LAS POBRES.– ¡Gracias, Princesa!

Algunas de entre las mujeres más pobres, se precipitan para besarle los pies y postrarse ante ella.

Princesa las obliga a levantarse y las envía a Nounou quien las vuelve a instalar en la mesa.

Se oye un doble paso en las escaleras. Dos mujeres con velo y vestidas de negro, aparecen en la puerta de la casa y se arrodillan ante Princesa, a la que llaman Ama.

PRINCESA.– ¡Levantaos, quien quiera que seáis, hermanas o madres! Decidme quién sois.

DOS ESCLAVAS.– ¡Somos tus esclavas!

PRINCESA.– ¡Esclavas! ¡Pero yo no tengo esclavas!

NOUNOU.– Son las sirvientas de tu abuelo. Se ocuparon de tí cuando naciste y yo estaba enferma. Me acuerdo de ellas. Hace cincuenta años que no las he visto. Las reconozco por el tatuaje en el brazo. Lo tienen por todo el cuerpo.

PRINCESA.– Si, había oído hablar de estas sirvientas que se ocuparon de mí cuando nací. Levantaos, mis ancianas madres, me honráis hoy con vuestra dulce presencia. Levantaos y destapad vuestros rostros para comer.

ESCLAVAS.– ¡No! ¡Oh no!

PRINCESA.– ¿Cómo?

ESCLAVAS.– Imposible. Nosotras no podemos estar de pie, ni comer, ni beber, en tu presencia. Somos tus criaturas.

PRINCESA.– (*De buen humor*) Perdonadme si os hago una pregunta insensata pero... ¿por qué habéis venido entonces?

ESCLAVAS.– Para protegerte con nuestros cuerpos y nuestras vidas.

PRINCESA.– ¿Protegerme de qué, ancianas madres?

ESCLAVAS.– De todo lo que está en tu contra en este fatal día.

PRINCESA.– ¿Puedo, al menos, ver vuestros rostros?

ESCLAVAS.– Los conoces. Están grabados en tu memoria de niña.

PRINCESA.– Pero... no puedo obtener nada de vosotras... ¿Cuáles son mis derechos sobre vosotras?

ESCLAVAS.– Dadnos órdenes, Ama.

PRINCESA.– Levantaos inmediatamente y quitad ese velo. Puesto que estáis dispuestas a morir por mí, quiero al menos volver a ver vuestros rostros.

ESCLAVAS.– Princesa, ¿podrías reflexionar?

PRINCESA.— Ya está todo reflexionado.

ESCLAVAS.— ¡Oh! Piedad, señora.

PRINCESA.— ¡Quitad vuestro velo! (*Un instante de silencio, las dos esclavas vestidas de negro se levantan juntas. Las demás mujeres retienen el aliento, mientras, las dos ancianas se colocan frente a Princesa. Ella les ordena apuntando con el índice*) dad la vuelta hacia esta honorable asamblea antes de descubrir vuestros rostros.

Las dos siluetas cubiertas de negro, se ponen frente al semi-círculo de las invitadas que están en silencio y quitan el velo a la vez.

LAS MUJERES.— ¡Ah!

Sus caras están embadurnadas de ceniza, símbolo de dolor y de duelo. La loca suelta un grito, se levanta y empieza a bailar hacia delante y hacia atrás.

LA LOCA.— ¡Oh mece! ¡Mece tu dolor!

Se levanta y arrastra a las dos esclavas en una redonda extraña, medio sonámbulas. Las tres se mecen, se balancean, lloran, susurran algo y canturrean al tiempo que bailan.

La asamblea, emocionada, da palmas para acompañarlas en su danza repitiendo el cante en coro, una nana un poco histórica.

Solas, Princesa, Nounou y sus dos ayudantes, son el público de este espectáculo espontáneo e inesperado...

Seguido de un crescendo durante el cual, las tres bailarinas parecen estar volando con una danza irreal.

Luego, se desploman lentamente como en ralentí, una después de otra. Es impresionante. El silencio se instala: es necesario. La asistencia aprecia este momento de descanso.

Las bailarinas quedan desplomadas en el suelo, inconscientes.

En este silencio absoluto, sorprende e inquieta el ruido de un paso pesado e irregular en las escaleras. No es un hombre que sube. ¿Un animal? Todas las cabezas se tornan hacia la puerta. Cuchicheos de preocupación, murmuraciones, evocaciones a Dios en voz baja.

Después y para responder a toda esta inquietud, una monstruosa cabeza de hombre, aparece en el suelo seguida de dos brazos enormes y curvados... con viejas calzas de tela.

Las mujeres gritan horrorizadas. Las más jóvenes ocultan el rostro. Un hombre en la casa en medio de mujeres, ¿eso no se hace! ¡Ni siquiera un cul-de-jatte! El pobre hombre sin piernas, barre el decorado con sus ojos febriles e inquietos.

CUL-DE-JATTE.— Princesa, te saludo y a vosotras, mujeres de honor. Disculpadme si podéis.

Hace una reverencia un poco ridícula teniendo en cuenta su físico. ¡Pero, resulta conmovedor! Se parece exactamente a un pliegue humano.

PRINCESA.— Buenas tardes, pobre criatura de Dios. ¿Sabes que nos has dado un susto? Pensé que era un hombre que se había colado. ¿Qué tienes que decirme con tanta urgencia que te ha obligado venir de manera inesperada?

CUL-DE-JATTE.— Aunque soy indigno de tal honor, hoy levanto la mirada en ti, ¡oh luz de la tierra! Soy un hombre a medias pero he cumplido todos mis deberes y no quiero meter miedo a nadie. Yo soy indigno de este hilo de vida que anima mi pequeña persona...

PRINCESA.— ¡Que Dios te guarde hombre de alma! Nos has saludado, pues ahora, ¡habla!

CUL-DE-JATTE.– Pues bien, mi vida no vale gran cosa, nunca la ha querido nadie, pero es lo único preciado que tengo. Hoy te la ofrezco, Princesa, y te digo, ¡vete!

PRINCESA.– Buen hombre, ¿no habrás bebido?

CUL-DE-JATTE.– ¡No!

PRINCESA.– ¿No estarás haciendo el ayuno?

CUL-DE-JATTE.– ¡No!

PRINCESA.– ¿No habrás tomado esos medicamentos que hacen ver y oír cosas que no existen?

CUL-DE-JATTE.– ¡No!

PRINCESA.– Entonces..., no entiendo.

CUL-DE-JATTE.– No hay nada que entender, Princesa, excepto tu respeto. Un gran peligro te amenaza y El Renegado acaba de saberlo como yo. Él también va a venir... A él si le creerás.

PRINCESA.– (*Dirigiéndose a las mujeres*) hermanas..., ¿qué pensáis?

Se oye un murmullo.

VOZ.– No es un hombre entero, pero no está loco.

– No es un hombre verdadero, pero es correcto.

– Se dice que no miente nunca. Respeta la verdad y a las mujeres.

– No miente jamás.

PRINCESA.– Bien... Gracias... Gracias... Pues tendré en cuenta lo que dice. Siempre supe que es un hombre entero de mente y corazón... Nounou... Dale algo.

CUL-DE-JATTE.– ¡No! Siempre has sido buena para conmigo, nunca me llegaste a despreciar... No me debes nada. Vete ya, Princesa. He oído poco aunque lo suficiente para comprender que quieren tu vida.

PRINCESA.– ¿Qué?

CUL-DE-JATTE.– ¡No sé! ¡No sé más! ¡Que Dios me perdone!

PRINCESA.– Te lo agradezco, hombre de bien. Puedes irte.

CUL-DE-JATTE.– ¡Adiós Princesa! Ojalá nos veamos en otro momento mejor que este.

PRINCESA.– ¡Adiós!

El medio-hombre sale marcha atrás y desciende las escaleras del mismo modo. El ruido es extraño y provoca el mismo malestar que hace un momento.

PRINCESA.– De repente mi corazón se llena de tristeza y preguntas por la desgracia que todos predicen. Me han dicho que los pájaros se han ido. ¿Quizás va a haber un terremoto?

DISTINTAS VOCES.– ¡Hay que cantar..!

¡Cantar y bailar!

¡Romper los maleficios!

¡Acabar con los miedos!

¡Ahuyentar las ideas negras!

LA LOCA.– (*Se despierta y se endereza*) ¡Ah! ¡Mécela! ¡Oh! ¡Mécela!

Nounou y sus ayudantes arrastran las dos esclavas inconscientes cerca de Princesa.

NOUNOU.– Voy a hacer el té. Un poco de dulzura no os vendrá mal. Té y *baklawa*.

PRINCESA.– Hermanas, invitadas, ¿aún tenéis miedo?

LAS MUJERES EN CORO.– ¡Sí! No nos gustan los malos presagios.

PRINCESA.– Entonces terminemos de comer antes de que nos sirvan la fruta y las últimas delicias de este almuerzo. Después bailaremos. ¿Qué pensáis de este cuscús?

UNA VOZ.– Sin duda viene del paraíso. El fuerte sabor perfumado por el caldo y la delicadeza de la mantquilla fresca que ha engrasado la satinada sémola.

LAS MUJERES EN CORO.– Y este cordero copioso y perfumado...

Es una delicia sin igual.

Los garbanzos bien cocidos, añaden un sabor fuerte.

Y el tomate fresco, este toque ácido...

Sentimos que estamos en una buena casa donde no entran más que productos de calidad.

¿Tú no comes, Princesa?

PRINCESA.– Debo confesar que ya no como tanto como antes..., pero os veo comer y el placer que siento vale más que cualquier comida.

UNA VOZ.– Te pasa lo que a mí.

OTRA VOZ.– ¿Y eso?

LA PRIMERA VOZ.– Pues bien..., he comido tanto en mi vida que estoy cansada de masticar. Ya no me doy la molestia más que por lo verdaderamente bueno, como este cuscús.

OTRA VOZ.– Dime Princesa.

PRINCESA.– ¿Si?

LA OTRA VOZ.– ¿Allí prepararás cuscús?

PRINCESA.– Raras veces. Ahora como otras cosas.

LA OTRA VOZ.– Pero qué puede haber más bueno que un buen cuscús.

PRINCESA.– Digamos que... como cosas igual de buenas.

LA OTRA VOZ.– ¿Quieres decir que te has adaptado completamente a la vida de allí, incluso a esa comida un poco... seca?

PRINCESA.– Sí, algo así.

LA OTRA VOZ.– ¡Pero eso es terrible!

UNA VOZ.– ¡Claro que no! El amor puede sustituir un buen cuscús.

Risas. Buen humor. Movimientos.

HADDA.– Si tuviera un poco de amor, yo también pasaría del cuscús. Desgraciadamente nadie quiere de mí. Estoy demasiado enferma. Dime Princesa, ¿tú me sanarás, verdad?

PRINCESA.– Como sabrás, yo no soy médico. Estudié cuentos, leyendas, relatos, novelas, y todo tipo de escritura, pero no medicina. Te daré lo que necesitas para que te curen.

HADDA.– ¡Que Dios te bendiga y multiplique tus bienes!

NOUNOU.– Mujeres, ¿habéis terminado vuestras lloreras?

LA VOZ DE OTRA ENFERMA.– Yo quiero hablarle de la quemadura de mis ojos y de la niebla que los cubre a veces. Se dice que se puede curar con las manos.

PRINCESA.– ¡Se dicen tantas cosas! Me gustaría tocarte para coger tu mal y no lo vuelvas a sentir.

LA LOCA.– ¡No las escuches! Tú no tienes más que tu dolor. ¡Está ahí! ¡Mécelo!

BIBIA.– ¡Oh! Princesa, a propósito de nanas, ¿te acuerdas del internado?

PRINCESA.– ¿Cómo se me iba a olvidar?

BIBIA.– Y ¿de la vez que hicimos huelga de hambre para solidarizarnos con Ben Bella cuando se le echó?

PRINCESA.– Perfectamente.

BIBIA.– A ese, si lo veo, le diré que todas babeamos por él. ¡Dios mío, qué jóvenes éramos!

PRINCESA.– Cierto.

BIBIA.– Tú siempre fuiste una verdadera jefa. Nos dirigías muy bien y nosotras resistíamos pese a las amenazas de la Surgé, Madame Matton. ¡Oh! Le quedaba bien el nombre...

PRINCESA.– Sí.

BIBIA.– Fue el mismo año que obtuviste el premio de Excelencia por tu trabajo y el emblema por buena conducta. Reconocían tu posición de líder, como ella decía.

PRINCESA.– Sí.

BIBIA.– Esa loca de la Surgé no te lo perdonó jamás.

PRINCESA.– En efecto, intentó crearme problemas en todas partes... Pero la Independencia no estaba lejos. Todo eso se convirtió... en buenos recuerdos.

BIBIA.– Quién no los tiene contigo, Princesa. Es un día bendito.

PRINCESA.– Eres como mi hermana adoptiva. Así que no hables como una pobre que espera limosna. Continúa con los buenos recuerdos...

BIBIA.– Es un día bendito, Princesa. Mi grito llega del corazón... Y bien, a mí jamás se me olvidará cómo poníamos a las supervisoras de nerviosas al cantarles *Au clair de la lune*, a nuestra manera.

PRINCESA.– ¡Caramba! ¡Eso sí que se me había olvidado!

BIBIA.– Y la mayoría de los compañeros franceses se sentían mal por deformar una canción infantil tan bonita.

PRINCESA.– Sí.

BIBIA.– Y nuestras amigas hebreas, ¿te acuerdas?

PRINCESA.– Sí. Y te las puedo nombrar: Vivi, Nanou y Poupée. Estaban con nosotras.

BIBIA.– Pasamos buenos momentos juntas. Las hebreas y las musulmanas como se decía por aquel entonces. Nos cogíamos de la mano, nos sentíamos iguales y solidarias y queríamos construir juntas un mundo de justicia. Al otro lado, estaban los franceses que reían sarcásticamente... hay quienes todavía se están riendo...

PRINCESA.– No seas una amargada. Son recuerdos dorados...

NOUNOU.– ¡Ya basta! Habrá que terminar este almuerzo, ¿no? El día no ha terminado, aún nos queda recibir a las Ancianas e ir al cementerio...

BIBIA.– Con todo el respeto que te debo, Nounou, haremos lo que tú dices. Terminaremos este almuerzo que has tenido la bondad de ofrecernos como reinas y después dejamos el sitio a las visitas mayores... ¿Ves?, tienes la edad de los siglos y la serenidad hace mucho que entró en tu corazón... Pero nosotras, somos todavía jóvenes y curiosas del mundo. Estamos también aquí para vernos, recordar, e incluso llorar, sin escondernos.

NOUNOU.– Llorar ¿por quién?

BIBIA.– Por un gran Peregrino, un *hadj*, un santo, un hombre bueno, ido hace poco dejando un gran vacío.

NOUNOU.– Pero tú te consolarás inmediatamente si se te da un poco de dinero, ¿eh?

BIBIA.– ¡Nounou, no deberías hablar así aunque fuera cierto!

PRINCESA.– Nounou, se hará según tu deseo. No es preciso que seas aún más mala. Son momentos muy valiosos y breves para que los estropeemos con inútiles disputas.

BIBIA.– ¡Eso sí que es saber hablar! Estamos aquí para aprovechar este encuentro y vernos mutuamente las caras. No olvidéis queridas hermanas que la muerte separa y la vida separa. Abracémonos y pidamos perdón la una a la otra. El duelo todavía no se ha acabado y vamos a expresarlo a nuestra manera, tocando y bailando para nuestra Princesa querida.

El almuerzo ha terminado. Las mujeres se levantan en desorden y tiran a las ayudantes que recogen los platos, las esclavas se despiertan y empiezan a moverse. Caos y vaivenes.

Cambian las alfombras. Se abrazan, se felicitan, se dan el pésame con gracia y risas. Se agrupan en torno a Princesa. Tensión y emoción se intensifican de nuevo. Se habla de la muerte del peregrino bajo términos de respeto y lamentación. Todas hablan al unísono. De nuevo se levanta la loca y antes de que suelte su grito, una mujer coge el pandero y le da con él. Otros panderos aparecen como por arte de magia. Un concierto de sollozos y risas se mezclan con el ritmo acompasado de la música. Se afirma el crescendo. La princesa se levanta por fin y entra en medio de esta especie de danza... El ritmo es preciso y una voz aguda y maravillosa se alza para cantar en francés de manera zíngara... Cuando acaba la canción, se reconoce Au clair de la lune.

SEGUNDA PARTE

Oscuridad. Después de un momento, percibimos una conversación que proviene sin duda de la casa que empezamos a reconocer en medio de una luz

difusa y apenas perceptible. Es la hora de la siesta. Conversación entre Princesa y Nounou a la que no logramos ver.

NOUNOU.– Niña delicada de gran corazón.

PRINCESA.– ¿Si? Te noto algo inquieta.

NOUNOU.– ¡Que Allah nos proteja hoy!

PRINCESA.– Pues olvida por hoy adorar la desgracia. Tenemos otra cosa que hacer... ¿Qué temes?

NOUNOU.– La visita de las Ancianas.

PRINCESA.– (*Se ríe*) Las conoces mejor que yo, ¡esas viejas! ¿Por qué tengo la impresión de que hoy les tienes miedo?

NOUNOU.– Por el oráculo. La loca ha hablado. Cul-de-jatte también. Es un poco simple de mente, pero yo también le creo...

PRINCESA.– Aquí las predicciones no se hacen más que para dar malas noticias. Es por eso que las tememos. En cuanto a desgracias, el mundo está lleno. Aunque no nos están precisamente reservadas a nosotras. Conozco a todas esas viejas que se autoinvitan esta tarde y me acuerdo de la mayoría de ellas. Un poco invasoras, otras brujas, pero en conjunto, totalmente inofensivas.

NOUNOU.– El tiempo ha pasado...

PRINCESA.– Ha pasado para todos nosotros.

NOUNOU.– Algunas han cambiado y otras ya murieron. Hay algunas que ya no te quieren bien desde tu matrimonio con el extranjero. Puede que incluso haya una o dos que te odia.

PRINCESA.– Yo nunca les pedí que me adoraran. ¿No huele a café?

NOUNOU.– ¡Ah, aquí charlando y el café que rebosa! Ven niña. Esta siesta ya ha durado bastante.

PRINCESA.– ¡Oh! Es lo que he soñado. He debido dormir durante este momento de descanso y de mucho calor. La primera que venga no llegará hasta la media tarde, al menos eso espero. Quiero tener un poco de tiempo para saborear este café.

NOUNOU.– ¿Puede que no era un sueño?

PRINCESA.– Pongámonos a la sombra del emparrado para aprovechar la luz del día.

La luz se intensifica progresivamente. Las dos mujeres salen y se instalan en el patio. La Nounou dispone lo necesario para la merienda. Fuera, el ruido del pueblo.

PRINCESA.– ¿Ves? Este aroma no lo he encontrado al otro lado del mar. ¡Es único!

NOUNOU.– ¿Decías que has soñado?

PRINCESA.– Curioso, sí. No suelo tener sueños a la hora de la siesta porque ya no la hago.

NOUNOU.– No, no era un sueño.

PRINCESA.– ¡Claro que sí! Soñé con el Padre blanco, el cura. ¿Lo recuerdas?

NOUNOU.– Mi niña, tú no has soñado. Ha debido hablarte a través de la tierra y del tiempo.

PRINCESA.– También él pretendía disuadirme de que me fuera. ¡Decidida-mente...!

NOUNOU.– Escucha, Princesa, te digo que tú no has soñado.

PRINCESA.– Lo cierto es que tuve la impresión de que era real, ¿me habrá hablado a través de la tierra y del tiempo?

NOUNOU.– ¡Sin duda alguna!

PRINCESA.– Hace veinte años, al inicio de la Independencia, no me decía lo mismo. Con solo el bachillerato quería que le sustituyera. Estaba dispuesto a hacer lo que fuera con tal de prepararme para ello. Era interino en el Instituto que yo acababa de dejar para ir a la Universidad, y quería que volviera para dirigir el Colegio. No sabía nada de la vida y una responsabilidad así me asustaba.

NOUNOU.– Eso sí que es verdad. Tú no has soñado... ¿Me oyes?

PRINCESA.– Cuando se fue el Padre blanco, apareció El Renegado.

NOUNOU.– Te lo digo. ¡No fue un sueño!

PRINCESA.– Para mí que era la realidad.

NOUNOU.– ¡Chisst! ¡Habla más bajo!...

PRINCESA.– El Renegado con su botella, refunfuñón como es en la vida real. ¡Es más bueno! Y por tanto todo el mundo lo odia. ¿Por qué?

NOUNOU.– Porque no es como los demás. Es un hombre extravagante

PRINCESA.– ¡Ah si..., la botella! Intenta en vano ahogar sus inmensas penas. Pero ¿cómo se abastece si el alcohol está prohibido “en todo el territorio nacional”?

NOUNOU.– ¡Oh! Conoce a mucha gente.

PRINCESA.– ¡Vaya!

NOUNOU.– Sí, es un gran maquis. En fin..., lo era. Rindió servicios inestimables a personas que están ahora en el poder así que, puede ir a ciertos sitios reservados –pero no necesariamente de mala reputación– donde el alcohol fluye a cántaros. Para aquellos que están por encima de las leyes.

PRINCESA.– Entonces de esta manera y en un periquete, El Renegado se pone por encima de las leyes.

NOUNOU.– Digamos... al lado de.

PRINCESA.– ¿Yo pensé que sufría de la reprobación general?

NOUNOU.– ¡Bofff! Lo toleramos porque es útil. Como sabes, él es muy servicial. Además, representa el ejemplo a no seguir, el espantajo diario que sobreguarda la tribu de la borrachera... el monstruo a exhibir para asustar a los ciudadanos. Le valen todos los discursos.

PRINCESA.– Me vino a ver en mi medio sueño.

NOUNOU.– Puede ser...

PRINCESA.– Estaba inquieto, febril..., y como una cuba.

NOUNOU.– Pues ahora escúchame, tú que hablas sin apenas oír.

PRINCESA.– Ahora eres tú la que está hablando en voz alta. ¿Has rejuvenecido de repente para hablar con tanta fuerza?

NOUNOU.– No, tengo miedo.

PRINCESA.– Este café es perfecto. Te consolará saber que no he probado otro igual en ninguna parte, ni siquiera la mitad de lo que vale este. Sabes muy bien mezclar el poder del negro brebaje, la ligereza de la flor de azahar y la sensualidad del azúcar.

NOUNOU.– ¡Es la hora! Escúchame niña, hija de la hija de mi hija.

PRINCESA.– Sí, madre de la madre de mi madre, no te oigo más que a ti.

NOUNOU.– Si bien soy tu abuela, no olvides que nací esclava y que es tu abuelo–mi esposo– quien me liberó. No puedo tener derecho a la palabra si no me das tu permiso.

PRINCESA.– ¡Qué trágica, anciana madre! Te doy la palabra. ¡Adelante! ¡Di! Tú que has dado la vida a tres generaciones.

NOUNOU.– Me queda solo un deber hacia mi indigna persona, morir..., pero antes...

PRINCESA.– ¿Tengo que irme?

NOUNOU.– Sí.

PRINCESA.– ¿Dónde están esas dos pobres ancianas que se creen mis esclavas?

NOUNOU.– Ahí, donde les ordenaste que se quedaran: cerca de tu cama.

PRINCESA.– Por favor, ve a buscarlas. Después de todo nunca se sabe. Puede que me sean útiles en los momentos difíciles.

Golpes bruscos en la puerta.

NOUNOU.– ¡Demasiado tarde!

PRINCESA.– No te preocupes, son nuestras invitadas. Tu jornada no ha terminado.

Mientras que Nounou entra a buscar a las dos esclavas por la puerta izquierda, Princesa se levanta para ir a abrir la puerta de entrada. Recibe a sus visitas amablemente y con buen humor. Besos, abrazos, apretones, efusiones, exclamaciones. Las Ancianas, por la austeridad de la indumentaria, parecen plañideras. Solo el velo que les cubre el rostro, es blanco según la tradición, lo demás son colores apagados, sombríos: negro; azul marino, marrón, índigo.

Con los rostros cerrados, se esfuerzan en dar muestras de cortesía y las réplicas reglamentarias de bienvenida. A medida que van llegando, las invitadas se sientan en semi-círculo. Nounou vuelve y las saluda mientras que Princesa se instala en su sitio, flanqueada por las dos esclavas.

Mientras conversan banalidades, esperan a que toda la asamblea esté reunida para pasar a cosas más serias. La Nounou va y viene simulando que está ocupada. No puede servir ni té ni café. La sentimos inquieta, tensa, y observa atentamente a las visitas.

Por fin el patio se llena, las mujeres ya instaladas, se aprietan entre ellas para hacer sitio a las que van llegando.

Suena el canto del muecín para el rezo de la tarde, ninguna se movió de su sitio.

Algunas mujeres intercambian banalidades.

LAS ANCIANAS.— La vida separa y la muerte separa. Nunca nos cansaremos de decirlo.

¡Veinte años ya! ¡Dios es el más grande!

¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Mécelo! ¡Oh! ¡Tu dolor! ¡Oh mece! ¡Mece! ¡Mece! ¡Mécelo!

Ahí está esa.

¿La necesitamos?

¡Oh no! ¿Qué hace aquí?

Es la vecina, lleva aquí desde esta mañana.

Si es la vecina, puede volver a su casa!

No tiene importancia, no nos molestará.

¡Oh! ¡Oh! ¡Mece! ¡Mécelo!

¿No podemos hacerla callar?

No, habrá que arrearla.

Pues la atizamos... (*Dice la Decana, la más anciana de las ancianas*)

NOUNOU.— No, ¡dejadla! Está perturbada desde ayer y más aún desde que os ha visto, mujeres ancianas y honorables. Decana, he vivido demasiado y soy más vieja que tú, habla pues. En vísperas del día Santo, ¿qué quieres? Rechazas probar la sal de esta casa, es una ofensa muy grande para que no te expliques.

LA DECANA.— Esclava, hija de esclavos, ¿acaso has pedido permiso para tomar la palabra?

NOUNOU.— Hace muchos años que la he tomado gracias a la benevolencia de esta casa. No tengo nada que mendigar, ya sé que voy a morir. Es una liberación que llevo esperando desde hace mucho tiempo, como para no sentirla cuando está cerca. No me rebajaré ni ante vuestras malas intenciones, ni ante vuestro descaro. ¿Acaso habéis agradecido a Princesa por el honor que os ha hecho?

LA DECANA.— Agradecemos y apreciamos. En cuanto a tí, ¡cállate, sombra inexistente!

NOUNOU.— ¡Yo os maldigo!

LA DECANA.— Nos queda mucho por saber. Nos ocuparemos de tu insolencia en otro momento, ¡fantasma secular!

PRINCESA.— ¡Ya basta!

LA DECANA.— Todo eso no tiene importancia para nosotras. Es contigo con quien venimos a hablar. ¿Estás dispuesta a contestar a algunas preguntas surgidas de una curiosidad legítima?

PRINCESA.— Si tuviera algo que esconder no estaría aquí, tranquila y feliz de estar entre vosotras.

DISTINTAS VOCES.— ¡Es un día bendito!

¡Oh!

¡Es un día feliz!

¡Gracias a Dios, el Clemente, el Misericordioso!

Allah es el más grande y Mohammed su profeta.

¡Oh!

Las esclavas se acurrucan la una y la otra a los pies de Princesa como para mejor defenderla.

Un silencio... ¿amenazador?

LA DECANA.– Entonces estás entre nosotras, hija de santo.

PRINCESA.– Si. Y mi corazón canta.

LA DECANA.– Aquí de vuelta después de tantos años de ausencia. De tu partida hasta tu regreso, los niños del pueblo se han convertido en padres de familia.

PRINCESA.– Sin duda.

DECANA.– De vuelta de tan lejos. De un país donde no podemos ir a pie..., al otro lado del mar.

PRINCESA.– Así es. Tan lejos y durante tanto tiempo, pero os he tenido siempre en mi corazón.

LA DECANA.– Nosotros tampoco te hemos olvidado...

LAS ANCIANAS.– ¡Oh no!

¡Oh no! ¡No te hemos olvidado!

En nuestro corazón, ¡oh si!

PRINCESA.– Mis queridas ancianas madres que me habéis conocido desde niña, ¿me reconocéis ahora con vuestros ojos gastados?

LA DECANA.– ¿Quién puede olvidarse de tus cabellos de azabache, tu frente abultada, tus ojos grandes, tu nariz demasiado pequeña y esa boca que lo dice todo?

PRINCESA.– ¡Vaya... un retrato más bien halagador, ancianísima madre! ¿Dije todo lo que queríais saber?

NOUNOU.– ¡Cállate! ¡No digas nada más!

LA DECANA.– Hay que reconocer que te has portado bien en alguna ocasión.

NOUNOU.– Princesa, te lo vuelvo a repetir, ¡cállate! En memoria de lo que yo he sido para ti y delante de Dios, te lo pido, ¡cállate!

LA DECANA.– Sin embargo...

PRINCESA.– ¿Si?

DECANA.– Voy a dar la palabra a Zahra que tiene la lengua más mordaz cuando se trata de hablar de estas cosas.

ZAHRA.– Nos llegaron al oído... ciertas murmuraciones... rumores...

UNA VOZ.– ¡No hemos creído nada!

OTRA.– ¡Que Dios no lo permita!

OTRA.– ¡Es nuestra naturaleza!

PRINCESA.– Madre Zahra, cuyo nombre quiere decir flor y cuya edad es posible que ronde los cien años, ¿qué tienes que decirme que es tan terrible? Me parece que tu lengua afilada ha defendido más de una causa.

ZAHRA.– Esta será la última. Cumpló aquí un deber para con la comunidad, mujer educada a la que vi nacer.

PRINCESA.– Vayamos al grano, entonces. Cuanto antes hablemos, antes beberemos.

ZAHRA.– Mi nombre significa Flor pero yo he sido sobre todo madre, y he visto con mis ojos la cuarta generación salida de mi vientre. Como esta vieja esclava.

PRINCESA.– En efecto.

ZAHRA.– Pero yo no hubiera podido ser tu madre. Y si lo hubiera sido, tú habrías sido mi hija: entonces, te habría estrangulado muy pronto, a los primeros síntomas de tu ignominia.

PRINCESA.– ¡Estas sí que son palabras violentas!

ZAHRA.– Pues no expresan toda la violencia que llevo dentro en este día de cólera.

LAS ANCIANAS EN CORO.– En este día de cólera. ¡Que Dios nos perdone!

ZAHRA.– Hemos oído decir que te habías casado...

PRINCESA.– ¿Son estos los rumores terribles? Casarse es algo muy natural...

ZAHRA.– Casarse con un hombre, si. Si no es una ignominia...

PRINCESA.– Me retengo la risa, vieja madre, por respeto a tu blanca cabellera. Al igual que tú, tus hijas y las hijas de tus hijas, me he unido a un hombre.

ZAHRA.– ¡Oh, qué ignominia!

EN CORO.– ¡Deshonor!

¡Oh, qué vergüenza!

¡Qué reprobación!

¡Qué desesperación!

¡Agobio! ¡Agobio!

¡Qué desprecio!

¡Qué decadencia!

¡Oh! ¡Abyección! Abyección!

PRINCESA.– Me uní a un hombre con el único interés de vivir con él. ¿No es algo simple y natural?

ZAHRA.– ¡Oh, me muero! ¡Aire! ¡Agua! ¡Me va a dar un infarto!

Una mujer entre ellas se levanta para traer una escudilla de agua y se ocupa de Zahra que se ha desmayado.

LA DECANA.– ¡Calmémonos! ¡Calmémonos! Estamos aquí para hablar. Si nos dejamos invadir por la cólera y el resentimiento, no nos oiremos la una a la otra.

LA LOCA.– ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!

La loca se levanta modulando su lamento que sería bonito de escuchar si no fuera trágico.

PRINCESA.– ¡Mahboula!

LA LOCA.– (*Cesa de gritar, estupefacta*) ¡Princesa, qué alegría! ¡Has vuelto! Llevo esperándote tanto tiempo. ¿Por qué te fuiste llevando mi razón?

PRINCESA.– ¡Ven aquí! ¡Ven! Acércate a mí, aquí.

La loca obedece como hipnotizada y se sienta a la derecha de Princesa o a la izquierda, poco importa, al lado. Luego suelta una carcajada feliz, alegre, casi contagiosa.

LA DECANA.– Dios nos observa. Dios nos ve. Paz a vuestros corazones. ¡Calma hermanas, calma! (*La agitada asistencia, se tranquiliza*) Prosigamos... A tí que te llaman Princesa... ¿Decías?

PRINCESA.– Sí. De esa felicidad que es la mía y que me parece natural.

LA DECANA.– Dices “felicidad”.

PRINCESA.– Sí.

LA DECANA.– ¿Qué es eso?

PRINCESA.– La felicidad es buena para vivir pero difícil de explicar. Yo diría... la alegría de vivir..., de vivir con alguien a quien se ama... inmensamente.

LA DECANA.– ¿Qué tiene que ver la felicidad con la vida? La vida es desdicha y opresión, obligación, esclavitud y desesperación...

PRINCESA.– Tú hablas así, vieja mujer respetable, porque has visto muchas muertes. ¿Qué me dices de los placeres, de los éxtasis y de las emociones que nos ofrece a veces la vida? ¿Y la simple alegría de ver a nuestros hijos reír?

LA DECANA.– No hablamos el mismo lenguaje ya que tú has salido de nuestra lengua para adoptar otra. Ahora tú, Zhor.

Es una anciana reputada por su buen juicio. Parece que la Decana intenta evitar el pronunciar la última palabra y pasa a las otras. Esta es una iniciativa que le corresponde solo a ella. Zhor obedece.

ZOHR.– Es sencillo, para nosotras no es un matrimonio. Es una ignominia, una traición, una deserción, un perjurio...

PRINCESA.– ¿Una traición, un perjurio vivir tranquilamente con un hombre?

CORO.– ¿Qué hombre? Nosotras no vemos a ningún hombre.

La loca canturrea una canción de amor.

ZOHR.– ¡Que la hagan callar de una vez por todas! ¡Esto no es un circo!

NOUNOU.– No os cortéis, vosotras que os consideráis jueces. Yo no creo más que en el juez Supremo que os está juzgando en este mismo momento. ¡Claro que sí! No os avergoncéis. Tenéis a mano todas las ovejas del sacrificio.

ZOHR.– ¡Cállate, vieja pagana!

NOUNOU.– ¡No! Tendréis que matarme para que me calle.

PRINCESA.– Te pido que nos dejes continuar. Quiero saber el final de la historia.

NOUNOU.– No hay ninguna historia, luz de mis ojos, no hay más que traición. ¡Mírala: está delante tuya, múltiple y cubierta con velo negro! ¡Cuidado!

PRINCESA.– Madre primera, ten fe en Dios. Las de ahí..., un poco de calma. Ven, ven a mi lado.

NOUNOU.– Para que te toquen estas locas, antes tienen que pasar sobre mi cadáver.

Se aproxima y se sienta a los pies de Princesa.

PRINCESA.– Anciana madre, Zhor, tú tenías la palabra.

ZOHR.– Decía: que qué hombre.

PRINCESA.– El padre de mis hijos.

ZOHR.– ¿Quieres hablar del francés? ¿Del no circunciso?

CORO.– Ella lo ha dicho, lo ha dicho. No ha sido circuncidado, no es un hombre. Ella lo ha dicho. ¡Un incircunciso!

LA DECANA.– (*Exasperada*) ¡Vamos, vamos, prosigamos!

CORO.– Si, prosigamos.

ZOHR.– Bien pues, Princesa, estás casada. ¿Es eso cierto?

PRINCESA.– Y es un matrimonio que ha sido bendecido por Dios ya que ha tenido sus frutos.

ZOHR.– ¿Con quién te has casado?

PRINCESA.– Con un hombre sencillo y bueno.

ZOHR.– ¿Existen hombres fuera de nuestra comunidad y de nuestra religión?

PRINCESA.– Te debo nada más que la verdad, anciana madre, incluso si es ofensiva. La respuesta es que ¡sí! Fuera de nuestro bonito país, existen hombres. El mismo Dios así lo ha querido puesto que ha permitido otras religiones, bendecido otras comunidades, y creado otros colores de piel.

ZOHR.– ¡Infiel! Esto es una blasfemia.

PRINCESA.– No es la primera vez que oigo insultos a mi persona. Esto no me apena. Cuando nos distinguimos por algo nuevo, hay que esperar este tipo de reacción. Decía que Dios ha creado muchas razas, con civilizaciones y creencias diferentes, algunas muy lejanas de nosotros por la geografía y su manera de vivir. Pero el corazón que late en el pecho es el mismo. Todos somos seres humanos y en cuanto tales, iguales ante nuestro creador.

LA LOCA.– ¡Tengo sed!

ZOHR.– ¡Sacadla! Nos perturba. Que se vaya.

LA LOCA.– ¿Eres tú, Zohr, la vieja bruja de la noche? ¿Cuántas tumbas has abierto en tu larga vida? ¿Cuántas vidas has perturbado con tu brujería?

PRINCESA.– Puedes ir a beber. Hay de todo en la casa.

NOUNOU.– ¡No está tan loca como parece! Ahí la tienen en un momento de gran lucidez.

LA LOCA.– ¡Oh, qué sed tengo! Me siento viva y sedienta. ¡Es de buen augurio!

PRINCESA.– Ve, ve adentro...

LA LOCA.– ¡Pero si tengo lo que necesito!

Se dirige hacia un botijo lleno de agua fresca que recoge del suelo. Se apresura a beber a chorro cuando una mujer de la asamblea se levanta y de un revés violento, arroja el botijo. El envase se rompe derramando agua sobre la pobre loca que deja de respirar del susto.

“LA CASTIGADORA”.– No beberemos hasta que no nos pongamos de acuerdo.
NOUNOU.– Es un pecado negarle agua a quien tiene sed.

La pobre loca está acurrucada de miedo a los pies de Princesa. Se diría que tiene miedo de ser golpeada y se encoge para pasar desapercibida.

ZOHR.– (A Nounou) ¡Esclava indigna, cállate! No nos interrumpas. Estamos aquí para juzgar lo pecados más grandes de lo que tú puedes entender, ni imaginar siquiera.

CORO.– Vieja nodriza indigna. ¿Alguna vez has pensado en juzgar a esta pecadora que es también tu hija a través del tiempo?

NOUNOU.– Si es pecadora ella que ha hecho tanto bien, vosotras sois aún más pecadoras. Habéis hecho poco bien y sin duda, demasiado mal.

UNA MUJER COLÉRICA.– Si, ¡una pecadora! ¡Una zorra, una traidora, una mujer de la calle!

CORO.– ¡Que Dios nos perdone!

ZOHR.– No son sólo rumores, aquí estamos viendo y oyéndolo todo... Pero hoy, a ti a quien llamamos princesa, dices sí. Confirmas así que te metiste en el fango hasta el cuello.

LA MUJER COLÉRICA.– (Señalando a Nounou) ¡Es ella la primera pecadora ya que ha permitido todos estos pecados! Debe ser castigada la primera.

PRINCESA.– (Levantándose) ¡Eh, vosotras que estáis ahí, madres, abuelas y tatarabuelas, escuchadme! No llegaremos al final de nuestra conversación de esta manera. Dejad en paz a esta vieja nodriza que es también mi abuela. Dirigid a mí los reproches que me habéis asignado por mi conducta. Reclamo asumir toda la responsabilidad de mis actos. ¡Os escucho!

CORO.– ¡Ella lo ha dicho! ¡Ella lo ha dicho! ¡Se va a defender!

ZOHR.– A ti, Odette.

ODETTE.– Hace cincuenta años que Odette está muerta, la cristiana, la infiel. Hace cincuenta años que soy Cherifa, fiel a la religión de Allah. ¡Recordadlo!

CORO.– ¡Oh... qué bien ha hablado!

ZOHR.– ¡A ti, Cherifa!

CHERIFA.– Entonces, Princesa, te has casado.

PRINCESA.– Perfectamente. Delante de Dios y de los hombres.

CHERIFA.– ¿Podemos hablar de matrimonio en este caso repugnante?

PRINCESA.– Me sorprende oír de ti estas palabras de desprecio; tú, que por amor has desafiado la opinión de todo un país para vivir con el hombre que habías elegido. Tú que durante tanto tiempo has sido rechazada por ambas comunidades.

CHERIFA.– Esta comparación es intolerable. Yo me convertí, y ¿tú? ¿Has convertido a ese hombre del que hablas, el favorito?

PRINCESA.– ¿Favorito?

CHERIFA.– ¿Sí o no?

CORO.– ¿Sí o no? ¿No o bien si? ¡Elige!

PRINCESA.– Es mi esposo ante la ley y ante Dios.

CHERIFA.– ¿Lo has convertido?

PRINCESA.– (Algo agresiva) ¡No!

CHERIFA.– Entonces esa no es ni nuestra ley ni nuestro Dios.

PRINCESA.– Anciana tía querida, es simplemente increíble que oiga esto de ti después de haber mecido mi infancia con historias de “Ch’ti”. Eres más bruja que las otras y me duele tanto que sea así.

CHERIFA.– ¿Por qué ese extranjero del otro lado del mar no ha querido acogerse a nuestra fe?

PRINCESA.– Porque no se lo he pedido.

CHERIFA.– Es una falta muy grave. Eres más culpable que él. ¿Cuándo piensas convertirlo?

PRINCESA.– ¡Nunca!

CHERIFA.– ¿Por qué?

PRINCESA.– Porque es el mismo Dios en todas partes y para siempre. Tanto el uno y el otro, lo llevamos en el corazón y nos entendemos bien de esta manera.

CHERIFA.– Es falso. Nada es comparable a la pureza del Islam.

PRINCESA.– Aquellos que se acercaron a mi marido, dicen que es un buen musulmán porque su corazón es bueno y generoso.

CHERIFA.– ¡Poco importa lo que piensan los viajeros dudosos! Nosotros pedimos hechos: entonces vives en concubinato con un infiel. Tus hijos son bastardos.

PRINCESA.– Han sido concebidos como los demás niños.

CHERIFA.– Decididamente nos confirmas la bajeza en la que has caído.

PRINCESA.– Mujeres de honor, aclárenme el por qué de vuestra visita.

CHERIFA.– Para oírte y juzgarte.

CORO.– ¡Juzgarte! ¡Juzgarte!

PRINCESA.– ¿Juzgarme?

CHERIFA.– Tal como tu padre quería. El formuló un deseo mucho antes de su muerte. Es el testamento que dejó al pueblo. A los viejos y viejas del pueblo. A todos los venerables. Una herencia. Nos delegó el honor de que a tu vuelta tengas un juicio y en caso de fracasar, darte una condena.

CORO.– ¡La última voluntad de un muerto es sagrada!

Las esclavas, Nounou y la loca se estrechan alrededor de Princesa. Esta suelta una risa incrédula. Un silencio.

PRINCESA.– Un testamento que coincide con una herencia, ¿eh? Entonces será necesario ejecutarme si queréis aprovechar las riquezas del viejo peregrino.

LA DECANA.– No, mi hija, no entiendes. Nuestra acción no es para nada interesada. El santo nos dejó sus riquezas al morir: Ya nos hemos beneficiado, la estamos disfrutando. Es por ello que le debemos fidelidad y debemos cumplir la promesa que le hicimos en su lecho de muerte, juzgarte.

PRINCESA.– (*Sorprendida*) ¿ya os habéis beneficiado?

LA DECANA.– Razonablemente... Nosotros los ancianos y ancianas tenemos pocas necesidades. Este pueblo está un poco olvidado por el gobierno, pero nosotros ya lo fuimos arreglando en estos tres meses. Estamos construyendo una mezquita. Gastamos para la grandeza del Islam más que por nuestro bienestar.

PRINCESA.– ¿Todo el pueblo ha tenido su parte de la herencia?

LA DECANA.– ¡Oh, sería injusto! Nosotros fuimos los elegidos por el santo porque nos la merecemos.

PRINCESA.– ¿Vosotros?

LA DECANA.– Nosotros, los ancianos y ancianas.

PRINCESA.– (*Entre intrigada y divertida*) Y... ¿los más jóvenes?

LA DECANA.– ¡Ah no! Primero porque no han trabajado lo suficiente y luego... la fe de los jóvenes es un poco dudosa. Encuentran la religión exigente, no podemos fiarnos de ellos. Nosotros somos, por así decirlo..., santos y santas. Actuamos por encima de nuestros intereses y deseos personales. Pero ellos..., ellas..., los jóvenes..., te conocen..., te quieren..., te respetan..., te admiran..., hay quienes incluso te adoran.

PRINCESA.– ¿Y vosotras?

LA DECANA.– ¡Nosotras adoramos a Allah! Dios el Clemente, el Misericordioso.

PRINCESA.– Nounou no lo sabía. Y por tanto es anciana. Ella pertenece a vuestro clan.

LA DECANA.– ¿Esta vieja puta que se embarazó para ser libre?

PRINCESA.– Es mi madre a través de los siglos... Los demás ancianos sin duda ignoraban la existencia de ese testamento. ¿El anciano padre era de los vuestros?

LA DECANA.– ¿Ese renegado que le encanta el alcohol? ¡Nunca!

PRINCESA.– ¿Y Cul-de-jatte?

LA DECANA.— ¿Ese medio hombre que anda sobre las nalgas ante el que una mujer no está obligada a cubrirse? ¡Qué tontería!

PRINCESA.— Justo lo que yo pensaba. Son los más puros los que me siguen siendo fieles. Voy sin vuestro permiso a beber sola porque tengo sed.

LA DECANA.— ¡No! Después de tu juicio.

PRINCESA.— De acuerdo, pues sometámonos a ese juego ridículo y terminemos de una vez.

La loca se levanta y se queda de pie al lado de Princesa. Esta le acaricia suavemente el cabello.

PRINCESA.— ¡Hablad, mujeres de honor, mi conciencia está intacta!

CORO.— ¡Hablad! ¡Hablad!

PRINCESA.— ¿Os he conocido a todas? ¿Os acordáis de mí?

JADIYA.— Yo, te traje al mundo. Me acuerdo como ayer. Tu madre era joven pero muy gorda. Por poco se muere.

PRINCESA.— Se murió poco después, sin duda, golpeada por la evidencia de su infortunio al vivir con tal hombre que no eligió: ¡mi padre! Pero no quiero provocaros. Más bien, dime anciana madre, ¿dónde fue a parar tu célebre belleza?

JADIYA.— ¡Que Dios me perdone si no contesto a semejante pregunta! No quiero caer en la trampa de los sentimientos. Estamos aquí para juzgarte.

PRINCESA.— Y tú, Olgia, ¿has permanecido digna a tu gran pobreza?

OLGIA.— Y he perdido hasta la memoria de tus favores. Ahora obedezco a otra voluntad más grande: la del difunto.

LA DECANA.— ¿Estamos aquí para recordar y llorar?

UNA VOZ EN CÓLERA.— ¡Estamos aquí para saber y para juzgar!

PRINCESA.— Te reconozco, mujer colérica. No me acuerdo ahora de tu nombre pero tú también eres hija y nieta de peregrino... ¿no has tenido gemelas?

LA MUJER COLÉRICA.— He tenido gemelas, por la voluntad de Dios.

PRINCESA.— Ahora pueden estar en edad de procrear. Las últimas de la nidada, ¿eh?

La mujer colérica se pone a llorar inesperadamente.

PRINCESA.— Por aquel entonces estaban muy enfermas. Es la suerte de los hijos de viejos. ¿Las curaste como te había dicho?

La mujer colérica se asfixia en sollozos.

LA DECANA.— ¡Basta! Ahora soy yo la que va hablar hasta el final.

PRINCESA.— Te escucho.

LA DECANA.— Voy a hablar.

UNA VOZ MALEVOLENTE.— ¡No! ¡Soy yo!

LA DECANA.— ¡Ah, es la malvada! ¿Sabrás llevar esto hasta el final? Pues bien, la palabra es tuya.

UNA VOZ MALEVOLENTE.— Si, quiero hablar. Ya bastante me he callado.

PRINCESA.— ¿De dónde eres tú que no te conozco?

LA MALVADA.— Poco importa. Es después de tu partida que vine a vivir en este pueblo del que ya formo parte. Soy vieja, fea, interesada y malvada. Conmigo no tienes ninguna salida. No tenemos recuerdos comunes, ni te conozco de niña, ni te deseo ningún bien. Estoy aquí por voluntad del santo y beso la tierra que él pisó (*besa el suelo cerca de sus pies*).

CORO.— ¡La tierra que pisó!

PRINCESA.— Por tu acento diría que vienes de la montaña, de allá, del Este.

LA MALVADA.— Y si es así. Hermanas, acercaos y ayudadme.

El semi-círculo de mujeres se estrecha alrededor de Princesa.

CORO.– ¡Contigo! ¡Contigo!

LA MALVADA.– Tú que has venido a nosotros, ¿dinos?

PRINCESA.– Vine aquí por mi propio agrado y hablaré sin temor ninguno. Yo no le temo a nadie.

LA MALVADA.– ¿No le temes a Allah?

PRINCESA.– Yo no tengo por qué temerle, no he hecho nada reprochable.

LA MALVADA.– Te casaste con un extranjero, un infiel. Nos has engañado a todos.

PRINCESA.– Me casé con un hombre por la serenidad de su rostro y la inmensidad de su corazón.

LA MALVADA.– Prosigo; ¿debe convertirse?

PRINCESA.– ¡No!

CORO.– Ha dicho no! ¡Lo ha dicho! Lo ha dicho!

LA MALVADA.– Sin conversión no hay circuncisión, ¿es así?

PRINCESA.– ¡Sí, así es!

LA MALVADA.– ¿Y te propuso vivir toda la vida con ese prepucio de más?

PRINCESA.– No estoy obligada a responder a una pregunta tan íntima, digamos que lo hemos hablado y decidimos... dejar las cosas como están.

LA MALVADA.– ¡Simplemente es intolerable!!!

PRINCESA.– (*Recordando*) al inicio de la Independencia, cuando yo ni me imaginaba unirme a un hombre, me enteré de muchos casos de matrimonios mixtos. En el sentido de “Extranjeros-Argelinas”, ya que en el caso contrario, no es un problema: no importa si el hombre pudiente y bien situado se casara con la sueca de sus sueños. Entre estos extranjeros que se casaban en la época con la chicas de aquí, había de todo: militares, comunistas, boyscouts, soñadores, institutores e incluso... militares franceses. Todos tenían en común el amor hacia este país. Algunos llegaron a que se le practicara la circuncisión, intervención dolorosa a la edad adulta y por tanto, inútil. Porque me permito decir, mujeres analfabetas, que la circuncisión es un rito semita que pertenece tanto a los judíos como a los musulmanes.

LA MALVADA.– ¡Qué blasfemia!

PRINCESA.– (*Sin alterarse*) ha habido cientos o miles de matrimonios mixtos entre los cuales a algunos se les hizo la circuncisión. La mayoría se convirtieron al Islam, pero no todos. ¿Cómo se podía saber con exactitud?

CORO.– ¿Como saberlo con exactitud?

PRINCESA.– Después las autoridades empezaron a dudar. Demasiados matrimonios mixtos. El país perdía a sus muchachas más instruidas. Algunas ya se habían ido, las otras partirían un día para reunirse con sus esposos. Lo peor: eran felices. Entonces la ley vino desde arriba, no más conversiones, ni matrimonios, ¿no es así? Está un poco lejos de la religión este pequeño cálculo, ¿o vosotras no lo veis así?

Silencio. Un ruido extraño en las escaleras. Las cabezas se tornan hacia el que llega. Una cabeza surge por fin de las escaleras, y después unas manos calzadas: ¡es Cul-de-jatte! Está descompuesto y sin aliento.

CUL-DE-JATTE.– (*Grita*) ¡vete, Princesa, vete deprisa! Yo les detendré. Caerán sobre mi cuerpo. ¡Vete! ¡Deprisa! ¡Ahora!

PRINCESA.– Hombre a medias y de honor entero, ¡has vuelto!

CUL-DE-JATTE.– No hay tiempo para hablar. ¡Vete! ¡Rápido!

PRINCESA.– Pareces aterrorizado.

CUL-DE-JATTE.– Y lo estoy. Estás condenada de antemano. No importa lo que digas, ¡te matarán! Lo han prometido. Acabo de saberlo. Créeme. ¡Vete de aquí!

LA MALVADA.– ¡Fuera engendro! ¡Arrojadlo por las escaleras! ¡Qué descaro!

CUL-DE-JATTE.– Vuela sobre mi cabeza y no te detengas. Vete deprisa a tu casa, al otro lado del mar... Aquí no tienes ninguna posibilidad de sobrevivir.

PRINCESA.– Hombre de corazón, no te preocupes por nada. Me sabré defender.

CUL-DE-JATTE.— No es un juego justo. No tienes ninguna posibilidad de salir con vida. Te lo suplico, Princesa.

PRINCESA.— Te escucho y te comprendo. ¡Ve a esperarme fuera!

CUL-DE-JATTE.— No, primero tú. Sal delante de mí, yo te protegeré.

CORO.— ¡Fuera, medio hombre!

CUL-DE-JATTE.— Nadie ha querido nunca mi vida. Te la ofrezco hoy. ¡Ven! Tu padre ha dejado detrás esclavas enriquecidas y atadas a su voluntad. ¡Ven!

LA MALVADA.— ¡Arrojadlo por las escaleras!

CUL-DE-JATTE.— En nombre del amor que le tienes a tu extranjero, ¡vete de aquí!

Tres mujeres se levantan, agarran al pequeño hombre en su conjunto con determinación y lo arrojan escaleras abajo sin miramiento ninguno. Él grita: “Princesa”, mientras cae por los empinados escalones y se muere en el último escalón. No se le vuelve a oír. Las tres mujeres se vuelven a sentar tranquilamente. La tensión se intensifica.

PRINCESA.— Cuando conocí al hombre que se iba a convertir en el padre de mis hijos, me hice muchas preguntas.

LA MALVADA.— Eso no te desvió del mal camino.

PRINCESA.— Miré la cara de ese extranjero y no encontré más que bondad: entonces le miré aún más.

LA MALVADA.— ¿Sin prejuicio ninguno?

PRINCESA.— ¡Sin prejuicio ninguno! Y después de años de vida en común, nos amamos con la misma emoción del primer día.

NOUNOU.— (*Sale en su defensa*) todo matrimonio fuera de convencionalismos está legitimado por los frutos que nacen del mismo.

LA MALVADA.— Esclava de ayer y de hoy, mujer de cabeza vacía y la lengua larga, ¿quién te ha dado permiso? ¡Impedid de una vez que ésta abra la boca! Entonces, Princesa, ¿la vida es hermosa en pecado?

De nuevo se oye un ruido de pasos en las escaleras. Aparece El Renegado.

EL RENEGADO.— ¡Mujeres, esperad! Permitidme decir...

LA MALVADA.— ¿Qué puede decir un vulgar borracho?

EL RENEGADO.— ¡Escuchadme, por favor!

LA MALVADA.— Aquí no habla nadie más que yo. No te necesitamos, renegado. Hermanas, todas reunidas, no tenéis tanta hiel como la que llevo dentro... ¿Estáis de acuerdo en eliminar a este viejo desvariado?

EL RENEGADO.— (*Insiste con valentía*) mujeres humildes y madres orgullosas de partos repetidos, escuchadme. No hagáis nada de lo que después podáis sentir remordimientos. ¿No iréis a condenar a esta niña?

Obedeciendo al gesto de La malvada, algunas de las mujeres se levantan, golpean a El Renegado, lo tiran al suelo y se sientan encima de él.

LA DECANA.— ¡Deprisa! ¡Acabemos ya con esto!

Las esclavas, la loca y Nounou, se aprietan contra Princesa que está tranquila.

NOUNOU.— (*Hablando bajo*) ¿no tenéis nada que hacer hoy? O habrá que pasar sobre mi cadáver.

LA MALVADA.— Es fácil, hace mucho que ya no existes. Será muy sencillo quitarte del medio.

NOUNOU.— ¿Cómo? ¿Hasta este punto habéis podido olvidar los favores de esta niña?

LA MALVADA.— Yo no veo aquí a ninguna niña, sino a una vieja a quien voy a callar la boca.

Todas las mujeres se levantan. Sacan un palo debajo del vestido y golpean a Nounou concienzudamente hasta que ésta se desploma. Princesa observa en silencio, no cree lo que ven sus ojos. De esta manera el proceso estaba trucado, la condena antes del proceso. Princesa se levanta; quiere morir de pie. Espera a que el círculo malintencionado se acerque y elimine a las esclavas y a la loca, una a una.

Princesa está sola en medio de sus enemigas.

LA DECANA.— ¿Quieres acabar tu defensa, princesa valiente?

PRINCESA.— No, anciana madre. Es totalmente inútil, por lo que veo...

LA DECANA.— ¿Cuál es tu último deseo?

PRINCESA.— No te lo diré pero se cumplirá.

LA MALVADA.— Por última vez, ¿quieres convertir al infiel?

PRINCESA.— ¡No! Ya que esta pregunta me hará arrodillarme y suplicaros. No haré nada de eso. No os daré la satisfacción de verme llorar. Voy a morir con los ojos secos ya que voy a morir.

LA MALVADA.— ¡Allah está con nosotras!

PRINCESA.— Adiós mis amores, Allah está conmigo.

Las mujeres empiezan una danza de la muerte, dan vueltas, gritan, saltan y por fin, arrancan a Princesa de su sitio y la matan metódicamente a palos.

La música, los gritos, el canto, van en crescendo mientras que Princesa yace en el suelo. Algunas histéricas caen también...

De repente, los hombres entran.

EL DECANO.— ¡Ya basta! (Todo cesa, la música, los gritos, la danza...) ¡Mujeres, he dicho basta! Habéis cumplido vuestra dulce misión. Ahora, ¡iros!

Las mujeres se retiran arrastrando a las bailarinas y los cuerpos sin vida de Nounou, las dos esclavas y la loca.

Solo queda el cuerpo de Princesa. Los hombres la miran moviendo la cabeza con satisfacción.

Oscuridad. Silencio.

FLASH A MODO DE CONCLUSIÓN

El mismo patio. Las alfombras en el suelo. Todo en orden. Princesa ha sido preparada para ser enterrada. Los hombres, colocados en los lados, están de rodillas rezando por su alma.

Todo está bien para ellos. Cumplen su deber de buenos musulmanes.

Canto del muecín.

Oscuridad progresiva.

FIN

ANEXO 2

Ghita
Aicha Harun Yacoubi

ESCENA I

Espacio cerrado, blanco, aséptico. Un psiquiátrico no común y una MUJER en medio de una sala blanca sentada sobre un carro del cual le cuesta o no puede moverse. Está medio desnuda, envuelta en una manta gris que cubre su piel aún más pálida que su rostro demacrado, casi borrado. Su cuerpo es incoloro por la luz que proyecta una pantalla en blanco suspendida al fondo del escenario. La mujer permanece inmóvil con la mirada fija en la pantalla. Silencio. De pronto se oye una voz seca que surge en medio del vacío.

UNA VOZ EN OFF.– ¿Tomaste los medicamentos?

MUJER.– (*Ajena, se dirige al público con voz cansada*) El dos de agosto. 1998. 30 años encerrada en esta celda negra, entre cuatro paredes, o tres, porque ésta (*Indica hacia el público*), ha permanecido para siempre abierta... (*Un suspiro*) Una brecha por donde puedo respirar aire. O al menos eso es lo que me hacen creer. 30 años con la cara aplastada contra la pared para no ver lo que está detrás de mí.

Dijeron que estaba loca.

(*Haciendo el gesto con la cabeza*) No lo estoy... (*Un silencio*) No, no lo estoy... No quiero serlo.

Y ustedes, ¿qué creen...?

Ustedes también esperan ver a una vieja loca agitarse, arrastrar una muñeca de cabellos rizados, sin un brazo, sin ojos, sin una pierna...

Nadie sabe que los cabellos de una muñeca no deben mojarse.

¡Esperan ver a una loca! Pero yo no llevo una bata blanca como esas que se ven en los hospitales... Arrastran los pies como cocodrilos salidos del barro, pies hinchados y sonrisa desdibujada por el paso de los años mientras repiten para sí una y otra vez que no están más locos que el resto.

¡No todos estamos locos! Muchos estamos aquí para huir de lo que está ahí fuera.

Cambia de posición y con el dedo índice, dibuja imaginariamente las palabras a medida que las pronuncia.

¡BROMAZEPÁN!

¡Maprotilín!

¡Alprazolam!

¡Heptaminol!

¡Fluoxetín!

¡Tuneluz, heptamyl, ludiomil, alpraz, ansiol...

(*Agitada*) ¡Por favor, esa luz, y CÁLENSE de una vez! No me gusta la luz, y los ruidos... los ruidos me molestan. (*Un silencio*) ¿No me oís? ¡He dicho la luz!

Otro silencio. Se frota los brazos como si tuviera frío.

Se dirige hacia un carro cubierto de plástico del que sobresalen cuatro palos por los ángulos. La mujer coge la cabeza de una muñeca y la acaricia con ternura.

(*Se vuelve*) ¡Pobre loca! Tú crees que te oye... Hace mucho que nos ha abandonado. ¡Dios nos ha abandonado!

¡Chissst! ¡Te va a castigar! Estarás condenada a errar por los siglos de los siglos sin rumbo fijo... ¡Sola! ¡Muy sola!

Acerca la cabeza de la muñeca a su rostro y le susurra al oído.

El sabe lo de mamá...

(Alterada) ¡No me llames así!

¿Así cómo?

¡Mamá! No se ha ido. Está ahí, siempre mirándome como si yo fuera un bicho... Continuamente mirándome, haciendo que sude por todos los poros de mi cuerpo.

¡Idiota! Tú crees que él se acuerda de esa... *(Tono confidencial)* ¡Hemos hecho bien en dejarla!

(Gira la cabeza hacia la pantalla) ¡Cállate! No hemos hecho ni bien ni... ¿Pero qué haces? Estás medio desnuda. ¡Cúbrete!

Recupera un viejo vestido del carro.

¡Se puede enfadar! ¿Pero qué mierda es este enredo?

Recoge una madeja del carro y corta con los dientes el hilo que enreda el vestido.

(Escupe el hilo) ¡Se enfada por cualquier cosa! Levanta la mano y ya...

Vuelve a escupir. Pero el hilo se le queda pegado a la lengua. Mete la mano en la boca para limpiarse la lengua. Continúa hablando, metiendo la mano en la boca y escupiendo el hilo.

... Ya la tienes plasmada en el rostro. Te cruza la nariz en dos... *(Risas y más escupidos hasta que empieza a toser)* Quería decir la cara en dos. Sí... ¿No me creéis? *(Baja los hombros y empieza a ponerse el vestido)* ¡Claro! ¡Cómo me vais a creer!

Sigue la línea del hilo mientras imita una voz.

“¿Ghita?”

(Al público) ¡Chisst! Ghita duerme...

LA VOZ EN OFF.– ¿Tomaste tus medicamentos?

La mujer vacila un instante. Suelta un suspiro.

Si, ya los tomé.

LA VOZ EN OFF.– ¿Tomaste tus medicamentos?

(Al público) La misma pregunta que se repite hasta la saciedad. *(Imitando la voz)* “¿Tomaste tus medicamentos?”

(Risas) Yo contesto siempre igual: Sí, ya los tomé...

Cesa de reír y de nuevo queda con la mirada perdida.

Sólo tomando esta porquería de medicación, logro expresar mis pensamientos. Muchos pensamientos, pero... a veces incluso tomándolos, no logro descifrar en palabras esta nube agitada por el viento de la incertidumbre.

(Tono acelerado) No lo consigo sin haber sido antes consumida por esta ansiedad contenida aquí en el centro de mi misma... *(Suspira)* En mi pecho...

(Un silencio) ¿Ahora?... Ahora, estoy aquí, delante vuestra, y no me apetece decir nada, ni una sola palabra...

Sólo quiero estar, y observar a un ser... que está de paso en mi vida: ¡Ustedes...!

Escuchar la angustia de este vasto silencio. Y de nuevo, me atraviesa este frío, quizás un pensamiento poco habitual..., y continúo observando..., siempre observando.

Un largo silencio. Coge el otro extremo de la madeja.

(Cambio de tono) ¿Oyes este silencio? Te está hablando, quiere acariciarte los oídos, ¿lo oyes ahora, Ghita?

LA VOZ EN OFF.– ¿Tomaste los medicamentos?

Ves como está ahí, me oye, me mira, no pasa un instante sin recordarme que está ahí.

La mujer ríe estruendosamente. Corre de un lado a otro de la escena.

Uno por uno, uno. Uno por dos, dos. Uno por tres...

(Se detiene ante el hilo imitando de nuevo la voz) ¿Tomaste tus medicamentos...?

(Un silencio... desenreda el hilo que arrastró al correr) Una mirada, muda en mi silla... *(Deja de desenredar y mira al público)* Quería decir algo... ¡Ah! Quería expresar con frases poco usadas un pensamiento pero..., una vez más vivo presa en este silencio, en esta sensación de miedo que me paraliza, invade mi cuerpo y lo hace inservible. *(Apretando la cabeza con las dos manos)* ¡Está aquí! Siempre presente, unos segundos apenas, pero siempre presente.

Se sienta en el suelo y tararea el desecho de una canción al tiempo que enreda de nuevo el hilo.

(Cesa de cantar) Una mujer en negro... La mirada fija en la gente que ve pasar pero ausente, ausente del viento que deliciosamente, milagrosamente, dibuja caricias sobre sus cabellos, viejos por momentos, jóvenes por momentos...

(Tono ligero) Ella se apresura a contestar: Sí. En el lugar de siempre, en mi silla. Ya las tomé. Dos por la mañana, dos a mediodía y dos al acostarme, señora... *(Se ríe histéricamente)* ¿Qué? ¡Butterfly!

Enreda más y más el hilo... De repente, lo suelta y retrocede hacia la pantalla. Con un tono frío, subraya las palabras y mueve las manos como si las quisiera despegar del cuerpo...

¡Lo siento! Nunca suelo acordarme de los nombres. Al momento se me van de la memoria.

Se desplaza por la escena con desenfado.

Y espero pacientemente la mano que me saca a bailar... Aquí, siempre en mi mente... *(Alzando la voz)* Un instante de paz, de risa, de velocidad aclamada, sedienta de amor. Este amor que me destruye mientras me muestro sonriente, ausente, LIBRE...

(Cambio de tono, ahora más dulce pero su mirada está ausente, vacía) Mme Butterfly, a mí también se me olvidan los nombres...

Pausa. Cambio de luz, de un blanco intenso a otro más cálido. Tono casi susurrado.

Aprendí a leer en una cartilla: “mi mamá me mima”

Nunca conseguí repetir la frase sin equivocarme una, dos, ¿tres veces quizás?...

Se dirige hacia el carro. Coge una tijera y se sienta.

(Al público) “Mi mama me mimaa”, ¿la conocen?... ¿No?

Corta el hilo y deposita la madeja en el suelo haciendo que ruede por el escenario.

(Decepcionada) ¡Ya veo que no! (Un silencio) Tenía una cruz grabada en la tapa de un cuaderno donde tenía escrito el nombre de mi padre.

(Confidencial, al público) Nunca me gustó la escuela. Se confundían de nombre, me llamaban Roberto... No sabía quién era el tal Roberto, ni por qué pensaron que yo podía llamarme así. Por supuesto, a usted, Madame, no la pueden confundir de nombre, ni pueden olvidarse de usted. Su nombre no es nada común, ¿verdad?...

(Bajando la cabeza) ¿Le hablé ya de Mehdi?

¡Chist! ¡Te va a oír!

Pero si mamá no está...

¡No importa!

No importa ¿el qué? No ves que a él también lo confundieron con otro.

He dicho que no importa. Mme Butterfly no está para oírte. Se ha ido, ¿lo entiendes?

¡Pero él, no! Está ahí (señalando hacia la pantalla).

Vuelve a recoger la madeja de hilo y empieza a desenredar... Las luces bajan de intensidad.

ESCENA II

Luz tenue. Suena una música a lo lejos. En la pantalla aparece la imagen de una niña de nueve años cantando la misma canción. Es Ghita. Está jugando en la calle. Los rizos negros le cubren la frente y parte de la mejilla derecha. Se detiene y mira fijamente, parece que le sonrío a alguien y de nuevo continúa jugando. Al mismo tiempo, la silueta de la mujer se mueve de un lado a otro del escenario.

Se oyen risas y voces de más niñas. Ahora la imagen es borrosa. La luz se hace más intensa. Ghita está sentada en la orilla de un río.

(Risueña) ¿Te acuerdas, Mehdi, te acuerdas cuando jugábamos en el río?

Te gustaba meterte en el agua para refrescar las tardes de verano.

Quería aprender a nadar como tú pero tenía mucho, mucho miedo. El río había arrastrado a mucha gente.

Mamá siempre nos lo recordaba: “¡Cuidado, que no se os ocurra acercaros al río!”.

Se ríe mientras chapotea con los pies en el agua. Salpica el suelo con un líquido blanco de una jeringuilla. Luego se moja la cara y los brazos con el mismo líquido...

No hacíamos caso a nada que dijera o dejara de decir. Aprovechábamos un descuido e íbamos corriendo como locas.

El agua estaba fría. Yo metía sólo los pies, tú en cambio, te arrojabas entero y me salpicabas entera. Volvía a casa con la ropa y los cabellos mojados. (Risa infantil) No podía chivatearte. Tenía que tragármelo y no decir nada.

Siempre te librabas de la paliza que me daba mamá después de haber puesto la ropa a secar. (Más bajo) Para que papá no se diera cuenta de nada. Papá no tenía que saberlo.

¡Oh sí... papá! (Risas) El tampoco quería que nos acercáramos al río. Decía que las niñas no deben aprender a nadar... (Más risas) ¿Te acuerdas? Dime que te acuerdas...

¡No, no me acuerdo de nada!

¡Como que no! ¡Mentirosa! ¡Niña mala! ¡Te dejaste caer en el agua como una idiota!

(*Negando con la cabeza*) ¡No, no y no! ¡Fuiste tú! ¡Tú me arrojaste porque te parecía divertido mojarme! (*Hacia la pantalla*) ¿Quieres que papá me castigue? ¡Ha! ¡Ya sé, lo que quieres es comerte la mermelada del sargento tú solo! ¿Es eso verdad? ¡Dime, dime asesino!

¡Chissst! (*Haciendo un gesto lento con la cabeza*) ¡Está muy mal lo que dices! ¡Si continuas diciendo estas cosas te voy a castigar! (*Risas*).

Cesa de reír. Un largo y frío silencio.

GHITA NIÑA.– ¡Tengo frío! ¿Tú no? ¡Está helada!

GHITA.– Al principio, luego te acostumbras... ¿Quieres que me meta yo primero?

GHITA NIÑA.– No, no, tú quédate ahí vigilando. Puede vernos alguien, y si lo dicen a nuestro padre, estamos perdidos.

GHITA NIÑA.– ¿Mehdí?

GHITA.– (*Mostrando impaciencia*) ¿Quééé?

GHITA NIÑA.– Tengo miedo...

GHITA.– ¡No digas más tonterías! Todos los niños lo hacen.

GHITA NIÑA.– Ya lo sé..., y ¿si me ahogo?

GHITA.– ¡No fastidies! ¿Cómo vas a ahogarte? Estoy aquí... contigo. ¡Venga, un poco más!

Un silencio. Se oye un golpe seco en el agua y un grito.

Ghita suelta la jeringuilla y realiza movimientos con los brazos, intenta respirar como puede pero el agua la arrastra hacia el fondo.

Otro silencio, más prolongado esta vez. Ghita está paralizada, por un instante se le corta la respiración. De repente, saca la cabeza del agua, y empieza a correr de un lado a otro mientras llama insistentemente. Al principio la llamada es a media voz, como si no quisiera que alguien la oyera, pero al no obtener respuesta, la llamada se convierte en un grito desesperado

¡Ghita! ¡Ghita! ¡¡GHITA!!!

Se arroja al agua buscando desesperadamente el cuerpo de Ghita niña. Saca la cabeza para respirar, se sumerge de nuevo. Lo intenta varias veces consecutivas, la mirada de estupor sobresale de su rostro completamente desencajado... Continúa intentándolo hasta que por fin, se oye la voz de Ghita niña en la penumbra.

GHITA NIÑA.– ¡Mehdiiiiii (*Risas*)

GHITA.– ¿Ghita?

GHITA NIÑA – No la menciones Mehdi.

No la menciones...

GHITA.– ¿Ghita?

GHITA NIÑA.– ¡Chissst! Ghita duerme...

La luz se vuelve menos intensa. Un rasgado musical llena el espacio de inquietud y angustia. Instantes después, Ghita sale del agua completamente exhausta. Intenta recuperar el aliento, se sienta en la orilla y sopla palabras apenas inteligibles.

¡Mamá, Ghita... ha muerto mamá...!

Y después... nada, un silencio profundo llena el espacio. Oscuridad progresiva.

ESCENA III

Luces. Música suave que nos evoca otro espacio. Ghita canta a media voz la misma canción de antes mientras arrastra el carro. Sobresale la cabeza de la muñeca sobre algunas prendas y objetos rotos: ropa militar, flotadores, guantes, gorras, botas, un trozo de tela que parece una bandera...

(Cesa de cantar. Al público) ¡Chist! Ghita duerme...

¡Con tanto bla bla... la vais a despertar! ¡Claro que a vosotros, os importa una mierda si mi hermana se despierta...!

(Cambio brusco de tono, esta vez más dulce, más calmada) Hace tanto que se olvidaron de ella. *(Sonríe)* Duerme todo el tiempo, ¿saben...?

LA VOZ EN OFF.– *(Fría e impersonal)* La luz la perturba un poco.
Le hace daño en los ojos.

(Mirando con sigilo en el interior del carro) ¡Es muy tranquila..., dulce, hermosa! Pero...

(Se acerca más al público con un levísimo tono de complicidad y una gran sonrisa) No le gusta que la molesten cuando duerme, se pone nerviosa y empieza a comportarse como si... *(Entre sorprendida y horrorizada, se tapa la boca con una mano. Vacila un instante)* ¿Está loca?

(Coge la muñeca y empieza a sacudirla) ¡Eres mala, Ghita, mala! ¡Tú no quieres a nadie! La gente se quiere continuamente y tú, tú ¡estás DORMIDA!

Hace Pausa. Ahora la mece delicadamente y con ternura.

(Infantil. A la muñeca) ¡Despierta, Ghita! Habla con ellos... *(Moviendo la cabeza)* ¡No...! La gente no es mala. La gente sabe escuchar, la gente sabe dar, la gente sabe...

(Una breve pausa. De repente su mirada se cristaliza e irradia un odio retenido) La gente... sabe morder hasta que sangres, hasta que te pudras, hasta que te descompongas y pierdas la razón. ¡Hasta que te MUERAS, Ghita!

(Un silencio) ¡¿Mueras?! *(Aterrorizada, esconde la cabeza de la muñeca en su regazo)* no, no quería..., sé que estás muy enfadada, no me castigues, no me duelas Ghita...

Pausa. Mira a su alrededor y abraza la muñeca.

(Tierna) No les dejaré que te hagan daño. Mi dulce, mi pequeña, Ghita. Mamá está tan orgullosa de ti...

Baja la mirada y observa la muñeca. Un silencio. La envuelve con la tela de su vestido y la aprieta fuerte contra su pecho. Con una frialdad gélida y la mirada marmórea, le susurra algo al oído.

¿Acaso dudas de mis palabras? ¡Siempre has mostrado desconfianza! Pero a mí me puedes creer. ¡Debes creerme, Ghita!

Un largo silencio... Empieza a tararear la misma canción. Levanta la mirada muy lentamente. Oscuridad progresiva.

ESCENA IV

Luces progresivas. Ghita sale del carro. Lleva puesto un vestido “verdecino” y una pamela del mismo color. Se abanica con una elegancia caduca. Deja de abanicarse. Fija su mirada sobre alguien de entre el público. Un largo silencio. Se quita la pamela y la deposita en el carro. Con un lápiz de khol, empieza a trazar la mirada con una insistencia que crispa el ambiente.

(Mientras se traza los ojos) Mehdi se ha ido sin darme un beso en la mejilla.

Ya sabes por qué se fue mamá.

No, no sé nada... Mehdi...

¡Soy yo Mehdi, mamá!

(Seca) ¡Cállate! No eres más que una desgraciada que ha venido al mundo para amargarme la existencia. Una imbécil... que no puede imaginar ni por un instante lo que pasó... mi bebé, aquel que nació del amor es...

Se queda estática. Intenta oír a alguien que la está hablando pero no lo logra. Los murmullos en su cabeza no la dejan oír con claridad. Se muestra molesta, gesticula con cierto enojo...

(Al público) ¡¡¡Chissst!!!

Luego, empieza a moverse de un lado a otro del escenario, buscando de dónde proviene lo que solo ella puede oír. Un instante, se detiene en medio del escenario, lanza una mirada complaciente al público y sonríe.

¿Lo oyes? Es Mehdi. *(Desplazándose hacia la pantalla)* ¿Estás ahí verdad? Yo sé que sí, siempre has estado...

Hace pausa, y haciendo gesto de recordar algo, se dirige de nuevo hacia el carro, saca un espejo, se observa en el mismo, lo arroja con desdén en el carro, coge unos zapatos de tacón, se los pone, se arregla las arrugas del vestido, y... levanta la vista.

¡Ghita es una mentirosa!

(Afirma con la cabeza en señal de respuesta) Ya lo sé. Me lo dijeron en el sanatorio... No, no, no te preocupes por ella, va bien. La visito todos los días que puedo. *(Mostrándose más presumida y orgullosa)*. Bueno..., los días que él no viene...

(Cambio leve en el tono) Me ha dejado claro que la mantequilla está rancia. Se lo dijeron en el economato. Tampoco tendremos el azúcar prometido... A este paso no podré pagar la luz, nos lo van a cortar y no podremos quejarnos. Pero me ha prometido más mermelada y pan, no del duro, él sabe cómo hacerlo...

Saca del carro una silla que coloca en el centro del escenario y se sienta de cara al público.

Esta vez tendremos pan blanco, de días pero al menos las migas no se esparcirán por todos lados. Es una pena tener que tirar las migas porque se han caído al suelo. Las migas hay que recogerlas estando sobre la mesa y cocerlas en agua, añadir un poco de ajo, de ese que tu abuela trae en el saco... *(Lanza un suspiro y gira levemente la cabeza hacia la pantalla)* Estaba orgullosa de ti, decía: “¡un varón! ¡Un soldado!” *(Suelta otro suspiro)* Tú hubieras sido el tercer soldado en la familia y... me hubieras regalado toda la mantequilla que hubiera querido.

Se levanta y de nuevo alisa las arrugas del vestido. Hace una mueca ridícula y se toca los talones con una mano.

(Quitándose los zapatos) Las vecinas estarían locas de envidia. *(Mostrando un zapato)* Como ahora..., me envidian porque él viene a verme... No dicen nada, no, pero en la mirada se les nota el roído del corazón. *(Se vuelve a sentar, esta vez, mirando hacia la pantalla)* Cualquiera diría que está mal... Cada día que pasa, tiene los cabellos más rubios y los ojos más azules, como él...

Hace una breve pausa. Sonríe con cierta indiferencia, arroja un zapato a una distancia del carro y se vuelve hacia el público.

En el sanatorio me han pedido su cartilla. Les tuve que dar la tuya. Fue él quien me acompañó si no, ¡ha! No me hubieran permitido tenerla ahí... ¡El sargento! Sí, el sargento Córdoba... (*Mostrándose sensual y afectiva*) Es tan buena persona.

La mirada se vuelve indecisa. Con un gesto fugaz y preciso, se quita el otro zapato, lo alza hacia arriba y de nuevo, queda mirando fijamente al público.

(*Con los ojos lacrimosos y el tono entrecortado*) Me cuida ¿sabes?... Él me cuida.
(*Arroja el otro zapato*) ¿Ese inválido de mierda?...

Quiere decir algo, pero se retiene. Corre hacia el carro y saca una especie de carta.

Le di tu carta, mamá... La leyó tantas veces que me la aprendí de memoria. (*Una pausa.*) Cada palabra era un suspiro de amor que desbordaban las 'as' finales y las 'eses' (*Cesa de leer. Arruga el papel y lo arroja al suelo*). Las 'eses', esas 'eses', mamá, eran más peligrosas, sabían a prohibido, a pecado, a demonio encerrado en este pecho de miniatura, un pecho de brebajes, de hechizo...

En cada palabra podía ver el puño de tu sargento.

En cada giro de lápiz.

En cada letra y un puño...

(*Cambia el tono de dolor por un tono más relajado*) Esta noche viene a verme...

(*Con la voz seca y rotunda*) ¡No..., mamá! Es a mí a quien venía a buscar.

(*Hace pausa. Vacila un instante*) Quiere que le devuelva las pesetas que me prestó para pagar la luz de este cuarto.

(*Sarcástica*) ¡Ah! ¡Qué chorrada! ¡Despierta vieja loca! ¡Pagar la luz! Una luz que ni siquiera me dejabas encender. Que nunca encendimos... Pero ¿dónde demonios crees que estás, mamá?

(*Enérgica*) ¡Mira mamá! ¡Mira! ¡Esto es lo que tenemos! (*Empuja el carro con rabia*) ¡Esta es nuestra casa! La única luz que conoces, mamá, es la que ves cuando estás debajo de ese cabrón de tu sargento.

¡Chist! Nos va a oír (*señalando la pantalla*).

¿Ah sí? (*Acercándose a la pantalla*) ¡Pues que me oiga! ¡Es por tu culpa que estamos aquí! ¡Maldita sea! ¿Quieres enloquecerme? ¿Quieres verme como tú, maldita loca?

(*Rotunda*) ¡Yo no soy Ghita! (*Señalando la pantalla*) Y ahí, ahí, no hay nadie. Se acabó. Está muerta, ¿me oyes? ¡Ghita, tu sargento, papá, todos están muertos!

(*Bajando la voz*) ¡No hables tan alto, te puede...!

(*Mostrándose más alterada*) ¿Qué mamá? ¿Qué puede hacer? Pero, ¿a qué tienes tanto miedo mamá?

Deja caer los hombros, suelta un suspiro de derrota y queda en silencio. Un silencio repleto de tristeza.

(*Tono grave*) Llevas el miedo en las tripas. Como todos... No quieres darte cuenta de que todo ha terminado. El sargento, mamá, tu sargento..., ha muerto y nunca más volverá a aterrorizaros....

Pausa. Se sienta junto al carro con el rostro ausente y la mirada muda. A lo lejos, se oye la voz de la niña. Está cantando...

GHITA NIÑA.- Tengo una muñeca vestida de azul,
Con su camisita y su canesú.

La saque a paseo y se me constipó
La tengo en la cama con mucho dolor... con mucho dolor...
Tengo una muñeca vestida de azul,
Zapatitos blancos y gorro de tul...

(Ida en sus pensamientos, hace gesto de recordar) Me acuerdo de ese último beso, mi primera sangre y de nuevo el último beso, de mis secretos detrás del árbol.

LA VOZ EN OFF.– ¡Mentira! ¡Tú nunca tuviste la primera sangre..!

¿No...? Pero como si la hubiera tenido, mamá. Era una sangre sufrida, vivida... ¿Acaso no es lo que siempre me has estado reclamando? *(Una pausa. Tono más relajado, triste)* ¡Uf! ¿No te parece que hace más calor que de costumbre? De encantadores de serpiente y vendedores de lana sin curtir...

Pero a ti no te afecta el calor, continuamente sientes frío.

Recupera la cabeza de la muñeca que está junto al carro.

Ahora que te veo diría que estás más pálida, diría que empiezas a arrugarte, como mamá... Estás cambiando Ghita, cada día te pareces más a ella. ¿O soy yo? ¡No sé! Tantos años encerrada con grilletes, entre hierros y alambradas dosificadas en miligramos, en cuentagotas... Los muros son cada vez más altos, más sólidos. Lo único sólido que tiene esta porquería que ahora llamamos mundo. *(Alzando la voz)* Sólo quedamos tú y yo Butter-fly, cara a cara ante este gran muro invisible.

(Haciendo gesto) ¡Off...! Me asfixio cada vez que recuerdo a ese inválido de mierda untándome los dedos del pie con mermelada.

Cambio de luces. De espaldas al público, Ghita empieza a bajar lentamente la cremallera de su vestido. Saca un brazo, luego otro...

(Tono cálido, aterciopelado) Me arrastro hasta la puerta de hierro y me dejo llevar hacia dentro. Me quita el manto que cubre palmo a palmo, piel y gasa.

Mientras, termina de quitarse el vestido y lo deposita en el carro. Ahora lleva puesta una enagua de color salmón anaranjado, suelta el cabello y se vuelve hacia el público.

Un momento largo, inmóvil, observa cada temblor de cascabel que surge de mis caderas. Luego...

Se acerca más, y luego más, se acaricia suavemente la entrepierna y se desliza en el suelo.

... Libera la lengua para acariciarme el muslo, lo besa, la introduce, y con un suave vaivén de nana..., lo aprieta contra sus labios, contra la pared de piedra y paja. Con las uñas dibuja jeroglíficos de placer... No se detiene, insiste e insiste... *(Suelta un suspiro).*

De repente, su rostro vislumbra una sensación de frustración. Como si la atravesara un rayo, junta las dos piernas con rigidez y cubre sus pechos con las dos manos.

Yo me mantengo inmóvil, inoxidable a sus labios, a su lengua, a sus uñas, al tiempo...

Un silencio. La luz se hace más intensa. Ghita lanza otro suspiro, esta vez, distinto del anterior. Acto seguido se incorpora con naturalidad y se acurruca.

(*Tono neutro*) ¡Es tan simple! Todo transcurre rápido. Apenas un momento y ya no te acuerdas de nada, sólo que te duele todo el cuerpo. (*Con voz penetrante*) ¿Lo ves mamá? Siempre me has reprochado que me gustara mirar tras los árboles. ¡No! ¡No andaba espiándote! Eras tú la que obligaba a...

(*Se recoge el pelo*) Ahora haces como que no sabes nada. Yo estaba ahí, mamá. (*Mirada inquisidora y subrayando las palabras*) Yo veía como ese cerdo te untaba los dedos del pie con esa porquería que racionaba por cada besa pies.

(*Haciendo el gesto*) ¡Venga mamá, golpea! (*Coge el viejo vestido y empieza a destrozarlo*) Veía como disfrutabas, gemías, de pié, acostada sobre tu vientre... Podía oír a las lechuzas cómo aclamaban con sus gritos ese placer. A ellas también les hubiera gustado tener, aunque fuera un poco, sólo así de poco de tu goce pero... Tú, tú permanecías indiferente a sus gritos no muy lejos de donde yo estaba... Como un cachorro que buscaba a su madre. ¡Yo estaba ahí, mamá, justo detrás del árbol!

(*Se tapa los oídos con las dos manos*) ¿Lo ves mamá? ¿Lo ves? ¡Las dos nos impregnamos de mermelada para darle placer a ese cerdo!

Un silencio opaco inunda el espacio.

Si hubieras rechazado, al menos yo no habría nacido,
al menos no habría crecido en tu vientre con la piel de un niño,
al menos no me habrías llamado Mehdi...

Una música suena en los oídos de Ghita.

(*Molesta*) ¡Uf, este maldito calor! Y... Esa música...

Ghita se sienta en el suelo y se ovilla. Con la cara vuelta hacia el público y la mejilla pegada al suelo, habla en voz baja, a modo de susurro.

¿Estás enfadada? ¿Muy enfadada, mamá? No entiendes que deseo vivir esta vida. Consumirla a mordiscos y que no quede ni un pedazo que darle a... ¿Ghita?

Ya no eres tan joven... Demasiado rencor... ¡Rencor, mamá! Dolor... Porque todos te abandonan: tu padre, papá, Mehdi...

(*Arrastrando las palabras*) Ese niño de nueve años que no supiste guardar en tu vientre, ¡MAMA!

Si lo hubieras guardado..., se habría salvado de este duelo perpetuo, de la descomposición continua, de la mugre radioactiva que lleva cayendo todo este tiempo que Ghita duerme. ¡Dormir para no sentir tu dolor, tu rechazo, tu odio, mamá!

(*Se incorpora, mira hacia la pantalla*) Sólo tú sabes odiar tan bien... (*Se levanta con rapidez y recorre el escenario*) Castigas el tiempo por no haber sabido darte la paz que necesitas. Te avisé, te dije que te fueras pero no me hiciste caso. Querías estar con él, morder el pecado con ansias, con retazos de caricias, gemidos, sueños... ¡Ese inválido de mierda! Y ahora te arrugas como si no supieras nada, como un gusano. Los gusanos heridos en su orgullo de gusanos, se esconden bajo la tierra que los vió nacer a unos y a otros, a él también, pie todopoderoso y omnipresente que aplasta, ahoga y asesina... aplastahogaasina, aplastina, aplastina...

Jadeante y con el rostro bañado en sudor, se detiene en medio del escenario.

Tú eres tan culpable como él, como papá, culpable de haber disparado, de haber dejado en libertad ese pájaro negro que tranquilamente cruza el océano y vuelve a la lumbre. La lumbre que enciendes tras los muros de esta casa...

(Con un tono pausado y como si se hablara a sí misma) Se dejó arrastrar por su inconsciencia de un niño de nueve años. (Un silencio) Arrugas, heridas, amor, mamá.

Surge de nuevo la voz.

LA VOZ EN OFF.– ¡Mentira! ¡Mentira! No eran sandías robadas sino podridas, podridas... *qdub, qdub, dellah ma kanch mesrouq, kan khamej, khamej...*

Ghita, suelta una risa histérica. Cesa de reír, luego, mira fijamente al público.

(Desafiante) ¿Quieres encerrarme como lo hiciste con mi hermana Ghita? Ella duerme todo el tiempo, en cambio yo, yo quiero vivir, divertirme, mojar mis labios de sustancias prohibidas y no esta porquería que me dais de dos en dos ¿eh? ¡BUTTER-FLY O MADRE!

*Retrocede hacia atrás. Se sienta junto al carro.
Oscuro progresivo.*

VOZ DE GHITA.– (En la oscuridad) ¡No ha sido mi culpa, Ghita! Lo que ocurre... es que nunca me has comprendido... Nunca has comprendido nada de nada, ¡imbécil!

ESCENA V

Luces. Un tam-tam suena lejos, muy lejos de donde se encuentra Ghita. Esta se arrastra por el suelo y empieza a cavar...

(Al público) ¿Por qué me miráis así? Del hambre que tengo me comería vuestra piel. Que no se os haga extraño... ¿Cuántas veces habéis visto pieles curtidas y listas para deleites, para afinar paladares y caprichos?

Hoy en día eso es tan normal... Ya estoy acostumbrada a que un desconocido se acerque y sin apenas mirarme a la cara me diga: “¡Tú, deja eso!”

(Burlona) El “tú”, es dueña y señora, ¡idiota! Pero, ¿quién demonios te has creído que eres? ¿Eh...? ¡Vienes con esos aires a darme órdenes en mi propia casa!

Cesa de cavar. Se encoge de hombros y se ríe tapándose tímidamente la boca.

Y no me creyó. Pensó que le estaba mintiendo. ¡Claro! Quién se iba a creer algo parecido. ¡Mucho menos ese maldito! (Risas) Pero era cierto...

Surge la voz. Con tono de complicidad.

LA VOZ EN OFF.– ¿Te oyó cuando ladraste?

No creo, andaba demasiado ocupado.

Yuyús de alegría que rompen el ambiente en fiesta. Panderos y cantes a lo lejos. Voces de mujeres que le cantan al Profeta... En la sala se desprende un olor fuerte a henné e incienso. Ghita saca del carro una tela blanca y la extiende en el suelo. Rodea los bordes con hojas de hierba buena e instala en el centro una sandía que saca del carro. Se sienta tranquilamente y coge la sandía en sus brazos, la mece con ternura.

Pausa. Ghita se sumerge en un laberinto de sensaciones confusas, entre una felicidad desconocida y una desdicha profunda. Desliza su cuerpo lentamente por el suelo. En su rostro empiezan a dibujarse

despiadadas punzadas de dolor. Intenta aferrarse a la sandía y resistir, pero al instante, abandona y se abre las piernas. Respira cada vez más fuerte, resopla, jadea, inspira y espira entrecortadamente... Parece que se ahoga, gime, se retuerce, se muerde los labios, aprieta el vientre con las dos manos y... por fin, logra extraer el grito de su vientre.

Pausa. Ghita, apenas sin aliento, se incorpora con lentitud.

(Exhausta) Y naciste, Ghita..., en verano pero Mehdi... Mehdi nació en tiempos de las sandías... Andaba un poco mareada por la falta de alimento y de pronto... *(Se le ilumina el rostro)* De pronto lo vi. *(Con entusiasmo)* ¡Era el vendedor de sandías nuevas!

LA VOZ EN OFF.– ¿Comiste sandía robada?

¡No, no!

LA VOZ EN OFF.– ¿Comiste sandía robada?

Ghita se siente acorralada. Se levanta con la sandía en brazos, mira por todos lados, corre hacia un lado, luego hacia otro, busca desesperadamente un sitio donde esconder la sandía...

Termina volviendo al mismo lugar y deposita la sandía sobre la tela blanca, coge la tijera, la clava en la misma y la despedaza con furia. Pausa. Ghita queda observando la gran mancha roja en la tela.

LA VOZ EN OFF.– ¿Comiste sandía robada?

No, no era robada, se la pagué... Eran tiempos duros, muy duros... hambre, miedo, el cuerpo y los pies desnudos, el alma rota por un pedazo de pan duro, negro como el miedo...

El grande se tragaba al pequeño y el pequeño a otro más pequeño. Le vi la cara al frío de una navaja, al calor de un disparo... *(Empieza a comer con ansias)* Cristales rotos, basura, mucha basura que llenaba rincones y que solo el río podía limpiar. *(Deposita el trozo de sandía y se pasa el dorso de la mano por la boca)* Pero el río me traicionó también, se la llevó y con los pies ensangrentados volví a casa con el olor a arbustos y a tierra seca... A miedo...

GHITA NIÑA.– ¡Grita! ¡Grita..!

LA VOZ EN OFF.– Comiste sandía robada...

Grité a la noche, pero la noche no me contestó.

GHITA NIÑA.– ¡Grita! ¡Grita..!

LA VOZ EN OFF.– Comiste sandía robada...

Ambas voces se entremezclan. Ghita recoge uno a uno los restos de la sandía y los oculta rápidamente en el carro para que nadie la viera. Con la respiración entrecortada, se limpia las manos en la tela blanca impregnada de manchas rojas de la sandía.

Las voces son cada vez más agudas e insoportables. Ghita se tapa los oídos y cierra los ojos con fuerza.

¡No tenía con qué pagarle más sandía..! Ese puto vendedor de sandías quería más y yo, yo no tenía con qué... *(Jadea)* ¡No tenía más! ¡Maldita sea! *(Agarra un trozo de sandía y lo arroja enérgicamente hacia el público)* Ese cabrón quería más, y más, pero ¡con qué mierda yo le iba a pagar! Esa sandía, y la otra, y las otras que vinieron después, todas, absolutamente todas, eran inmaduras y yo..., yo, yo sólo quería que me diera una, sólo una... Pero ¡NO! ¡Él decidió dárme las todas inmaduras! Para reírse, porque, porque era eso, solo pretendía reírse de mí y quedarse él con las buenas... Ese cabrón, ese maldito cabrón, me engañó...

LA VOZ EN OFF.– ¿Comiste sandía robada?
¿Comiste sandía ROBADA! ¡¡¡COMISTE SANDIA ROBADA!!!

Con una gran angustia que inflama todos los poros de su cuerpo, Ghita intenta huir, refugiarse en alguna parte. Mira hacia un lado, luego a otro, pero no halla salida ninguna... Empieza a hacer unos movimientos extraños con el manto y grita con todas sus fuerzas.

(Tensa) ¡No, mentira! ¡Mentira! ¡Se la pagué! Pero esa sandía no estaba madura, no era buena, era una sandía mala, mala... ¡Como tú GHITA...!

Suena el tam-tam, y su voz se hace inaudible, como si gritara debajo del agua. Ghita lía la sabana alrededor de su cuerpo y dejándose llevar por una inmensa rabia, baila frenéticamente, sin tregua consigo misma. Instantes después, el tam-tam cesa en seco y Ghita se desploma en el suelo. Oscuro.

ESCENA VI

En la pantalla aparecen unas imágenes en blanco y negro: cientos de mujeres esqueléticas, con el rostro demacrado y mirada anoréxica, la ropa y las manos sucias, caminan sobre el asfalto bajo un sol de plomo... Arrastran carros y maletas atadas con cuerdas... Aviones, bombardeos... y destrucción.

Cambio de imagen, esta vez de color, reciente: Ghita está de pie, mira por unas cristalerías rotas de un viejo edificio. Lleva un abrigo negro que le llega hasta los pies.

En el escenario, todo está oscuro, solo una diminuta luz ilumina el carro. Un gran silencio. Poco a poco, se divisa una cabeza que sobresale del carro. Es Ghita. Lleva puesto una casaca militar y unas botas. Sale del carro y realizando un gran esfuerzo, logra empujarlo por todo el escenario.

GHITA.– (Empujando el carro) El Sargento, ¡no! Ya no está en el frente.

GHITA EN LA PANTALLA.– ¿Qué frente? No estamos en guerra, mamá.

GHITA.– La de tu abuelo..., ¿recuerdas al abuelo? Nadie se acuerda de él. ¡Tú! (Señalando a alguien entre el público) Tú sí, ¿no? ... Le llamaban el cabo Mohamed. Un poco menos que un sargento...

GHITA EN LA PANTALLA.– ¡Un inválido de mierda que me chupa los dedos del pie untados con mermelada!... La trae por raciones. Lo justo para consumirla en un besapies. Me la da en su boca. El muy cerdo, ¡puf!

GHITA.– ¡Pagar la luz! ¿Para qué?

GHITA EN LA PANTALLA.– Esa era una causa que el abuelo no conocía... Ni siquiera le explicaron el porqué se encontraba ahí...

GHITA.– Un soldado más entre los muchos que cayeron en emboscadas o se accidentaron de manera casi estúpida en maniobras y absurdos simulacros... Y mientras los soldaditos de plomo juegan al escondite..., el abuelo aprendió a coger machetes y fusibles, correr tras liebres con la misma piel aunque con otro tipo de pelo y liquidarlas al instante. Disparar, donde fuera y a quien fuera, el caso era disparar...

GHITA EN LA PANTALLA.– Obedecer la orden de matar a cambio de unas pesetas y una libreta de racionamiento con derecho a pan duro, mantequilla y azúcar. Pero el abuelo volvió, no como aquellos que decidieron quedarse porque las alpargatas estaban rotas. El abuelo sabía caminar descalzo... Sin alpargatas ¡claro!

GHITA.– El abuelo tenía una manta gris... No tenía las alpargatas, pero sí la manta...

GHITA EN LA PANTALLA.– Esa fue su guerra, mamá. La guerra del abuelo era una manta gris... ¡Como la que tú diste a Ghita! La mía hubiera sido distinta si me hubierais dejado

El ruido de los pasos se hace cada vez menos audibles. La puerta se cierra. En la pantalla aparece Ghita, tiene unos nueve años. Está medio desnuda y tiene los cabellos largos y enmarañados, como la muñeca que esconde tímidamente detrás de ella. La muñeca tiene cuerpo, pero le faltan los ojos, los brazos y las piernas.

En el escenario, Ghita se acerca lentamente a la pantalla y acaricia su propia imagen. Retira la mano y se queda observándola durante un instante. Después, se desplaza al carro y vuelve a sacar la tijera. Ghita se sienta en el suelo y con una gran serenidad, empieza a cortarse las mechas del pelo, una a una.

GHITA EN LA PANTALLA.– Lo que pienso... es que Dios nos ha dado el don de la palabra incluso si ésta es usada para agredir y destruir al Otro.

GHITA.– Tenemos un arma con qué defendernos de la injusticia, de la mentira, del poder, de la no verdad.

GHITA EN LA PANTALLA.– Sin embargo, aún estamos lejos del camino...

GHITA.– Sin embargo, nos ahogamos en nuestra ignorancia pretendiendo acogernos a una identidad inventada por y para el HOMBRE.

GHITA EN LA PANTALLA.– La lucha por el poder, por la dominación y la manipulación de cerebros.

GHITA.– Nos integramos al juego, como aquel que tanto nos divertía cuando éramos niños, Ghita.

GHITA EN LA PANTALLA.– Cierto.

GHITA.– También es cierto que yo intente liberar mi palabra, mi grito de este yugo cósmico y de toda esta mierda que fuimos heredando.

GHITA EN LA PANTALLA.– ¡Es cierto!

GHITA.– Digo que el mundo está en estado de feto... Y que los héroes no han nacido todavía. *(Levanta bruscamente la cabeza hacia la pantalla)* ¿Quién eres?

GHITA EN LA PANTALLA.– ¿Que quien soy? Y tú, ¿quién eres tú?

La luz es menos intensa. Apenas se distingue el rostro de Ghita que permanece sentada, en silencio, observando los mechones de pelo que sostiene en la mano...

ESCENA VII

El ruido de la puerta que se vuelve a abrir. Aparece la silueta de un hombre que cojea. Lleva un abrigo largo de color oscuro y el pelo muy corto. Avanza lentamente hacia la pantalla donde está proyectada Ghita. Al acercarse, la débil luz que desprende la pantalla, ilumina parcialmente su rostro. Ghita lo mira con la respiración retenida.

GHITA EN LA PANTALLA.– *(Estupefacta)* ¡¡Papa!?... Papa, no has venido a verme ni un solo día...

El hombre no contesta. Un largo silencio.

VOZ EN OFF.– *(Grave y ronca)* Sentí el cansancio de buscar algo que llevaros a la boca. No poseía más que una cartilla de racionamiento que no servía para nada... ¡Había tan poco que racionar! Trabajar, en el monte, cargando bultos de una frontera a otra como ratas de superficie, estábamos tu abuela y yo. Mujer castigada por la ausencia, esposa del cabo Mohamed 1745 Regulares 3, y madre del soldado Mohamed 2222 Regulares 3.

La luz se hace más intensa. Realizamos que el hombre es Ghita. Recorre la distancia entre la pantalla y el público, se sienta con dificultad sobre una silla. La voz en off dobla a la de Ghita en el escenario. Ambas voces se producen como ecos la una de la otra.

No sabía que eso me pudiera costar una pierna...

Fue rápido, de cuajo, un disparo y ¡paf!, sin pierna para el resto de mis días. Llegué a casa con los pies ensangrentados, oliendo a arbustos nocturnos y a persecución. Robándole al sustento su sustento para llenar nuestras bocas y la rabia de tu madre. Rabia por haberse casado con un hombre que se había quedado cojo. Un inválido...

VOZ EN OFF.– Me odiaba porque no podía tener dos piernas...
Como ese sargento suyo... A ese cerdo le faltaban las dos...

GHITA.– (*Quitándose el abrigo*) ¿Dónde estabas durante todo este tiempo? Recorriendo tierras ajenas, campos con otros frutos, otros árboles, muchos árboles que esconden vergüenzas ajenas y a niños con miedo, a niños que ven como su madre se retuerce de placer con una casaca militar! ¿Dónde estuviste? Eh? No me puedes contestar... Demasiado tarde para todo ¿eh, papá?

VOZ EN OFF.– ¡Qué distinto hubiera sido todo si estuvieras despierta!

GHITA.– ¡Soy yo Ghita!

VOZ EN OFF.– Tú eres Mehdi. Ghita hace mucho que duerme...

GHITA.– (*Interrumpe.*) ¡Cállate! No lo menciones...

GHITA EN LA PANTALLA.– ¡Dile! ¡Dile lo que ha pasado!

GHITA.– (*A la pantalla*) ¡Tú te callas!

GHITA EN LA PANTALLA.– ¡Lo sé todo! ¿No recuerdas? Yo también estuve ahí...

VOZ EN OFF.– (*Grave*) ¿Te duele, verdad?

GHITA.– ¿Por qué ha de dolerme? ¿Eh?

VOZ EN OFF.– Porque era tu hermana, tres años menor que tú.
Nació el día que el río arrastró mucha gente.

GHITA.– (*Levantando ligeramente el tono*) No... Como siempre te equivocas. Nació en el tiempo de las sandías inmaduras...

GHITA EN LA PANTALLA.– ¡Me arrastró el agua!

GHITA.– ¡Tú tampoco sabes nada! ¡Nada! ¡Pobre loca...!

GHITA EN LA PANTALLA.– (*Canta la misma nana. Cesa de cantar y mira fijamente a Ghita*) No es en el vientre de una madre donde comienza la vida, sino en el regazo de las olas, te cantan una nana y te balancean hasta quedarte dormida. Respiras paz, te sientes arropada, protegida de todo ser mayor. ¿Qué puede existir aún más grande que el mar o un río, como aquel donde desaparecimos? ¿Sabes ahora quién soy?

Ghita siente una paz extraña... y por un instante, cierra los ojos mientras en su rostro se traza una sonrisa amarga.

GHITA.– Yo era el mayor pero también el más pequeño, la más pequeña de las cosas que tuviste, Ghita... De todas esas cosas que tuviste...

GHITA EN LA PANTALLA.– No, Mehdi, nunca tuve nada excepto una manta gris...

En cambio tú..., escuchabas tras los árboles y nadie se enteraba, me mojabas y quedabas sin castigo, me hacías cómplice de tus travesuras, de tus juegos, tus mentiras, me hacías daño y quedabas invulnerable, indiferente... ¡Maldito seas!

(*Un silencio*) Yo te amaba Mehdi, adoraba tus rizos de pelo amarillo, tus ojos azules, muy azules... Tan azules como los de ese inválido de mierda que...

Un chirriante ruido de una puerta que se cierra. Ajena al ruido, Ghita se dirige hacia el carro, saca la vieja manta gris y se la coloca sobre los hombros.

GHITA.– (*Meciendo el carro*) ¡Chisst! Déjala que descanse... ¡Oh! ¡Pobre Ghita! Tú que no sabes escribir tu nombre. Tú que no conoces tu nombre...

(*Un largo silencio*) No recuerdo muy bien. Cuando caíste al agua hice todo por salvarte. La corriente se lo arrastraba todo o lo poco que había. No podía quedarme ahí. Eché a correr, todo estaba oscuro y no sabía que había perros, cientos, miles de perros que te ladran, te muerden, se pegan a tu carne y no te sueltan. Continúan mordiendo... ¡Quieren más carne, carne rabiosa, carne podrida como las sandías. Todo estaba podrido, el aire estaba podrido.

(*Encima del carro*) Estrangulación masiva de cerebros y voces, muchas voces que se repiten y se repiten como el silbido de un frío helado entre dos montañas.

“¡Colocadlo sobre la mesa, tendrá su carne el muy rabioso!” Le oí decir a uno de los soldados.

“¡A sus órdenes mi sargento!” Contestó ese otro. ¡Un inválido de mierda que chupa los dedos del pie untados con mermelada! ¡Colocar carne... carne fresca en el brasero era sólo una orden! ¡Robarle al tiempo su libertad, meterlo en una vasija de cristal era solo una maldita orden... ¡

Recupera la cabeza de la muñeca y la presiona con fuerza.

¿Eh, mamá? Tú estabas ahí, lo viste todo y no hiciste nada para impedirlo. Nada. NADA.

Cesa de presionar. Se mira las manos y llora.

Fue un accidente Ghita... No quise arrojarte al río, ni mojarte, ni salpicarte, yo no... Mi intención, mi intención era sujetarme a ti, fuerte, huir de los perros. Creí que no podían nadar, que no estarían adiestrados para soportar el frío del río.

Te arrastré conmigo, nos ahogamos Ghita, nos ahogamos, tú en el río y yo... en tu recuerdo, en una vieja manta gris, con el cuerpo desnudo, frío, abatido por el peso de un sargento, ahogado en su peso, en su puño... ¡Pero tú ya estabas muerta, Ghita, muerta...!

Pausa. Ghita deposita la cabeza de la muñeca en el carro, la cubre con el plástico. Coge la silla y la desplaza en el proscenio. Se sienta y con un gesto pausado, se quita un pecho y luego otro.

Ghita creía en el destino. Yo, en cambio, no creo en nada, ni siquiera en mí mismo. Con el tiempo me convertí en Ghita o en mi madre, mujer seca, ácida, arrugada...

Una vez llegada la noche, me vienen momentos de lucidez y abandono esta pesadilla, de repente, los remordimientos empiezan a estrangularme, a asfixiarme y una sustancia maligna, un fermento de hiel me llega al cerebro y ahí se produce lo que durante todos estos años he estado transmitiendo a los demás.

Empieza a quitarse los restos de maquillaje. Las luces se van apagando. Solo queda un foco que atraviesa el cuerpo de Ghita, lo hace transparente.

30 años...

¿Mehdi, Roberto o Ghita? No lo sé. No del todo. Tampoco sé la edad que tengo... porque nunca he nacido.

LA VOZ EN OFF. – ¿Tomaste los medicamentos?

¡No! Nunca me has dejado encender esa maldita luz... ¡MIERDA!

La silueta de Ghita es tragada progresivamente por el oscuro de la escena.

¡Chissst! Dejad que mi hermana Ghita duerma...

FIN

ANEXO 3

Demencias Jalila Baccar

I. PRÓLOGO

Se levanta el telón rojo.
Ocho actores están de pie de cara a la sala
delante de un inmenso telón gris.
Dos micrófonos sobre sus soportes,
están colocados a un lado y otro del grupo de actores.
Un largo silencio
Los actores empiezan a moverse
lentamente, discretamente,
entran y salen de su personaje,
se relacionan y se separan.
Un tiempo...
Lentamente, pesadamente,
todos hacen mutis por un lado y otro del escenario
excepto ELLA Y NUN.
Cada uno se dirige a un micrófono.

II. PRIMER ENCUENTRO

NUN y ELLA están de pie
cada cual delante de un micrófono.
Voz asfixiada, pesada y disléxica de NUN.

ELLA.– ¿Cómo te encuentras esta mañana?

NUN.– Ganas de matar...

Un tiempo.

ELLA.– ¿A quién?

NUN.– Ganas de atrapar una mujer,
cortarle la cabeza, los brazos, las piernas,
después degollarla, destriparla, despedazarla, y quemarla,
esconder sus cenizas bajo las baldosas de la cocina... y acabar de una vez.

Un tiempo

ELLA.– Y ¿por qué estas ganas de matar?

NUN – ¡No soy yo, es el Otro!

ELLA.– ¿Qué otro?

NUN.– ¡Él!

ELLA.– ¿Quién?

NUN.– ¡El Otro que está en mí! Él quiere matar y yo le vigilo.

Yo mato y me vigilo para no matar.

Yo mato y me digo: “no hay que matar”.

Estoy cansado. ¿Por qué no soy como los demás?

¿Por qué este cuerpo me tortura?

He intentado alejarlo de mí, rechazarlo,

pero es más fuerte que yo.

¡Me detesto y detesto a las mujeres!

ELLA.– ¿Por qué?

NUN.– ¡Porque son la causa de todos los desastres!

Mi padre siempre me dijo: “¡aléjate de ellas! Están poseídas por el demonio.

Sales con una de ellas y te lo transmite.

Luego él, te habita, te posee, te obsesiona, te rompe”.

Debo matar, degollar, destripar, violar, para calmarme...

*Sale tambaleándose. ELLA lo sigue con la mirada
Un tiempo. ELLA se torna hacia la sala, vacilante,
como si escribiera mentalmente su monologo,
tacha las palabras, las intercambia.*

ELLA.– El primer instante...

El mismo instante en que las miradas se cruzaron,

Y un rayo cegador, fulgurante, la penetró,

la sacudió en lo más profundo de sí misma,

el mismo instante en que lo vio en marzo del 98,

Apoyado contra la pared en el patio del hospital,

con la espalda curvada, la mandíbula apretada, los ojos encendidos.

Ella recibió la fuerza de su mirada

y comprendió su diferencia... su error.

Durante meses esperó que llamara a su puerta.

Durante meses, ella lo espía escondidas,

como si sostuviera una pelota enmarañada en la mano.

Y tirando lentamente del hilo rojo tendido entre ellos, evitando así que se rompiera,

un día, una hermosa mañana de junio,

cuatro meses después de que se vieran por primera vez,

traspasó por fin la puerta de su despacho

y como si tal cosa, le dijo: “debo matar, degollar, destripar, violar a una mujer, para calmarme”.

El médico de guardia que le había admitido en urgencias, anotó en su expediente:

“crisis de despersonalización presentando un cuadro de disociación esquizofrénica”,

y ordenó su ingreso.

NUN, veinticinco años, en paro,

abandona la escuela a los doce años,

a los catorce, conoce los centros de menores,

a los diecisiete, la prisión,

a los dieciocho, el ejército,

y a los veinticuatro, el asilo psiquiátrico.

Familia: padre aduanero, muerto desde hace dos años,

la madre con once hijos de los cuales dos nacieron muertos,

el hijo mayor en prisión

la hija mayor casada con un extranjero,

en la casa no quedan más que NUN y sus tres hermanas,

uno de los hermanos en un centro de menores, y otros dos, han “quemado”¹⁰³ a Italia.

Durante los dos meses que pasaron,

NUN fue internado con camisa de fuerza varias veces.

Por huir del internamiento forzado

y por violencia en la casa o en la vía pública.

Entraba así en la fase crónica que ella tanto conocía.

NUN entra arrastrando una silla.

¹⁰³ “Quemado” es de uso coloquial. Significa emigrar de manera clandestina (N.de T).

*Detrás de él baja el telón rojo.
Recoge su micro y avanza hacia adelante.*

Solía girar la cabeza cuando se cruzaba con ella en un pasillo o en el parque del hospital.
También solía empujar la puerta de su despacho para hablar de su dolencia.
Ese día, entró con vacilación y nerviosismo,
los puños apretados, tratando de que sus manos no delaten
la mínima prueba de su demencia,
la mirada ausente, el cuerpo dolorido,
y el pensamiento errante, flotante en espacios insospechados,
como nubes reventadas, volteadas por los vientos.

NUN se sienta.

III. SEGUNDO ENCUENTRO

*NUN se sienta, roto, aturdido.
ELLA se dirige hacia él, le coloca un micro delante de su boca
y vuelve a colocarse detrás del suyo.*

ELLA.– ¿Hoy estás mejor?

NUN.– ¡No!

ELLA.– ¿Por qué?

NUN.– Los medicamentos no me hacen ningún efecto. Tengo que dejarlos.

ELLA.– En tu estado todavía los tienes que tomar.

NUN.– ¡No! ¡Son el mal!

Los medicamentos es la huida.

Cuando me pierdo, me evado en mi cuerpo y mi cuerpo en los medicamentos.

Entonces, ¿hacia dónde huir?

ELLA.– ¿Huir de qué?

Un tiempo.

NUN.– Mi cabeza

ELLA.– ¿Tu cabeza?

NUN.– La voz

ELLA.– ¿La voz?

Un tiempo.

NUN.– La voz que está en mí, que le habla a mi mano.

ELLA.– ¿Qué le dice?

NUN.– Sácale los ojos. Mi mano quiere sacarme los ojos.

ELLA.– ¿Y tú no se lo puedes impedir?

NUN.– Yo no tengo ningún poder sobre ella.

ELLA.– Entonces, ¿quién lo tiene?

NUN.– La voz, la voz que está aquí, en mi cabeza.

Es ella la que tiene todo el poder sobre mí

ELLA.– ¿Qué te dice?

NUN.– Huye de SATÁN. Evita las mujeres, nunca las mires.

Aléjate de ellas. No te acerques a ellas. No les hables nunca

No las dejes acercarse a ti, ni tocarte, ni penetrarte.

Huye de SATÁN.

Yo no puedo resistirle, ni mentirle,

debo matar, degollar, destripar, violar para desahogarme.

ELLA.– ¿De qué?

NUN.– De las imágenes que pasan vertiginosamente por mi cabeza

ELLA.– ¿Qué imágenes?

NUN.– De sangre, torrentes de sangre,

Ríos desbordados, torrentes escarlatas inundando la ciudad,
montañas de cuerpos ensangrentados, desarticulados, destripados,
carroñas descompuestas, reventadas,

árboles arrancados de sus raíces, secos, calcinados,

Cadáveres despedazados, dispersos,

y yo, de pie, decapitado, cuerpo sin cabeza, tronco-fuente, chorro carmesí,
espectador estupefacto, bañado en lágrimas.

Y la voz me dice: “coge un cuchillo y apuñala, degüella, mata”.

Sé que es una enfermedad, yo lo sé.

A las 21h 30, después de la desinformación,

vi en la tele *El estrangulador de Boston*.

Degollaba mujeres.

Era más fuerte que él, no podía evitarlo.

Yo soy como él.

Un tiempo.

ELLA.– ¿Qué sientes, NUN?

NUN.– Mi cuerpo se deshilacha como una nube,

tengo que hacer algo para acabar con este sufrimiento.

*Levanta el jersey para taparse el rostro
y destapa su pecho lacerado, cicatrizado.*

ELLA.– ¿Quién te ha hecho eso?

NUN.– En el ejercito

ELLA.– ¿Una pelea?

NUN.– Hice el servicio militar para huir del infierno de mi familia

Pero el ejército era peor que mi casa.

Me asfixiaba, quería morir.

Me tallé el pecho con una cuchilla,

me cosieron, me drogaron y me enviaron de vuelta a casa.

Un tiempo.

ELLA.– ¿Cuándo llegaste aquí por primera vez?

NUN.– Ellos me echaron...

ELLA.– ¿Cuándo fue tu primer ingreso en el hospital?

NUN se muestra ausente.

NUN.– ...

ELLA.– ¿NUN?

NUN.– ¿Sí?

ELLA.– ¿Cuándo...?

NUN.– El día de la boda de mi hermana.

Yo era el padrino de la novia

ELLA.– ¿Eres el mayor?

NUN.– El mayor está en prisión y mi padre está muerto

No sé lo que me pasó. Apenas empezaron a recitar el CORÁN,
me dio un ataque de risa.

Incapaz de controlarme,
Me reía, reía, reía...
Luego empecé a llorar, a llorar,
hasta asfixiarme, hasta desmayarme...
Entonces me internaron, hace un año.

*Cambia el tono.
Ataque súbito de ira.*

Ya te dije que tus medicamentos no me hacen ningún efecto.
No quiero tomarlos.
ELLA.– Aun los necesitas.
NUN.– Los medicamentos son el Mal
No quiero hablar más.
No quiero decir nada más.
Quiero morir.
Mi cuerpo, todo mi ser sufre.
El vientre, las piernas, los cojones,
hasta los cabellos sobre mi cabeza me torturan a morir.
Y tú, tú estás aquí consolándome como un verdugo a un condenado a muerte
Exijo que me hagan los análisis, un chequeo,
quiero saber qué tengo

*Se contorsiona en silencio.
Un tiempo.
ELLA se torna hacia la sala.*

ELLA.– Con el fin de tranquilizarlo,
Ella exigió que le hicieran un chequeo completo.
Descubrieron otra enfermedad.
NUN.– La sífilis

NUN se levanta y sale tambaleándose.

ELLA.– Enfermedad grave y contagiosa que tenía que curar lo antes posible.
Pero no en el hospital, puesto que nunca se quedaba mucho tiempo.
En su casa era más seguro.
Una enfermera le visitaría para ponerle las inyecciones
y se ocuparía de él, lejos del ambiente hospitalario.
Después de largas y agotadoras discusiones,
obtuvo por fin el aval de la administración.
Para ella fue una oportunidad inesperada
poder presentarse en casa de su paciente
y conocer a la familia del “demente”

*ELLA se quita la bata.
Oscuridad progresiva.*

IV. LA FAMILIA DE NUN

*Subida del telón rojo.
NUN está apoyado sobre un lado de una mesa.
La familia, está sentada de cara a la sala,
en línea recta, como si estuviera paralizada.
SA, WAW y KAF, las tres hermanas,*

*JYM, el amigo negro, y CHA, LA MADRE, con un cigarrillo en la boca,
los ojos vidriosos y la mirada ausente,
observan un horizonte incierto...
El ruido de las olas a lo lejos.
ELLA, con la bata en la mano,
atraviesa el escenario sin quitarles la vista de encima.
Se coloca detrás del micro.*

ELLA.– Ese día llegó muy tarde,
la familia estaba terminando de cenar.
NUN estaba apoyado en la mesa de la cocina.
Ella no sabía si dormía o si estaba ido.
Ella le saludó, él la ignoró.

SA se levanta

SA.– Hoy no ha venido.
ELLA.– Ella le preguntó: ¿quién?
SA.– Tu enfermero.

*SA, arrastra violentamente la mesa,
la saca afuera.
NUN queda con un brazo suspendido en el aire.*

ELLA.– Solían llegar juntos,
El enfermero y ella.
Pero ese día, ella fue retenida
por el ajetreo que hubo en el hospital,
Un paciente había agredido a una enfermera
Le rajó la garganta con una botella rota.

*NUN se deja caer en el suelo.
WAW sale de escena.*

Ella se aproxima a NUN y le dice: “¿Estás bien?”
Él ni siquiera la oye.
“¿Has tomado tus medicamentos?”
La ignora
“¿Te sientes mejor?”

LA MADRE coge un micro y habla.

LA MADRE.– ¿Mejor que quién?
ELLA.– Ella la contesta: “mejor que antes”
LA MADRE.– Mejor que ayer, no creo.
Mejor que mañana, solo Dios sabe.
ELLA.– Ella le pregunta: “¿contestas siempre en su lugar?”
LA MADRE.– Hace tres días que no ha abierto la boca,
ni para hablar, ni para beber, ni para comer.
ELLA.– ¿Ha tomado su medicación?
LA MADRE.– ¿Notas ese olor?
ELLA.– ¿A medicamentos?
LA MADRE.– No.
ELLA.– ¿Olor del mar?
LA MADRE.– No... el olor de la casa.

*LA MADRE sale de escena con su micro.
NUN permanece tendido en el suelo.
JYM empuja a KAF con un gesto violento.
ELLA se dirige a él.*

ELLA.– ¿Cómo se encuentra hoy?
JYM.– Muy cansado.

*WAW vuelve.
JYM se acerca a ella y le susurra al oído.*

JYM.– Dile lo del medicamento.
WAW.– ¿Tienes VALIUM?
ELLA.– ¿Para qué?
WAW.– Para dormir.
ELLA.– ¿Con un VALIUM?
WAW.– Tengo jaqueca.
ELLA.– Yo no proporciono medicamentos.

*ELLA saca un pitillo de su bolsillo.
NUN la ignora y se dirige a su hermana.*

NUN.– Dile que no fume.
WAW.– No quiere que fumes.
ELLA.– ¿Le molesta?
NUN.– Dile que eso la molesta.

ELLA coge una silla y se sienta.

ELLA.– ¿Ha ido a la playa hoy?
WAW.– El agua está cortada.

*NUN continúa ignorándola
y apuntando con un dedo hacia arriba.*

NUN.– Pregúntale si ha visto la foto de mi padre.
WAW.– ¿Has visto la foto de su padre?
ELLA.– ¿No es también el tuyo?
WAW.– Se le parece, ¿no?
NUN.– Dile que no me gusta su enfermero.
ELLA.– ¿Por qué?
NUN.– Tiene bigotes y me quiere ligar.
ELLA.– ¿Qué te ha dicho?
NUN.– Yo no espero a que me lo diga,
Sé lo que le ronda por la cabeza.
Sé lo que piensa de mí.

Se dirige de nuevo a su hermana.

NUN.– Pregúntale si reza.
WAW.– ¿Rezas?
ELLA.– ¿Y tú?

JYM vuelve a entrar y se arrima a WAW.

JYM.– Yo rezo
NUN.– Yo amo a Dios y Dios me ama

Entra LA MADRE.

LA MADRE.– Si te amara, te habría curado hace mucho tiempo.

NUN se levanta.

LA MADRE.– ¿A dónde vas?

NUN.– A meter la cabeza en el agua,
hacer mis abluciones
y presentarme ante Dios para el rezo.

LA MADRE.– ¡¡No vayas a la playa!!

NUN.– Iré a donde me dé la gana.
No tienes ninguna autoridad sobre mí,
ahora tengo vello en las piernas

*Se dispone a salir, pasa delante de WAW que
va ligera de ropa y con JYM pegado a su cuerpo como una lapa.
NUN se dirige a ella.*

NUN.– Y tú, cúbrete
Si no Dios te castigará.

Mete la mano entre ella y JYM para separarlos.

.– Tú, no te arrimes tanto a ella o te corto... la lengua.

*Sale chillando.
LA MADRE vocífera.*

LA MADRE.– ¡No vayas a la playa!!

NUN.– Voy a la playa.

Voy a la mezquita.

Voy al paraíso.

Y vosotros, es en el infierno dónde vais a acabar

*Oímos un portazo.
Un tiempo.
Ella termina por encender el cigarrillo y se vuelve hacia LA MADRE*

ELLA.– ¿Teme por él?

LA MADRE.– Se ahogó dos veces.

ELLA.– ¿Cuándo?

LA MADRE.– A los cinco años.

ELLA.– Ahora es un hombre.

LA MADRE.– Para mí es todavía un niño.

LA MADRE sale de escena.

WAW.– ¿Tú crees que se va a curar?

ELLE.– ¿De la sífilis?

*SA vuelve a aparecer con un cubo de metal que hace de cenicero
y lo deposita delante de la “psi”.*

SA.– Una locura, ¿es contagiosa?

ELLE.– ¿La locura?

SA.– La sífilis.

ELLA.– Solo por vía sexual.
SA.– ¿Cuántas inyecciones le quedan?
ELLA.– Dos
SA.– Después lo llevas al hospital.
ELLA.– Aún no lo sé.
SA.– ¡Tiene que volver al hospital!
ELLA.– ¿Por qué?
SA.– ¿Tú no lo has visto?
Pasa el día durmiendo, o insultando, o amenazando,
y SA, aquí, gastando y dando de comer.
ELLA.– ¿Quién es SA?
SA.– La gilipollas que está frente a ti.
WAW.– WAW lo prefiere en casa.
ELLA.– ¿Quién es WAW?
WAW.– La desgraciada que está ante ti.
JYM.– Yo también lo prefiero en casa.
SA.– Después de la última inyección lo mando al hospital.
WAW.– Todavía no eres la dueña de esta casa.
SA.– ¿Y quién manda aquí?
WAW.– Antes, tienes que esperar a que madre estire la pata y se vaya al otro barrio.
SA.– Para entonces, yo ya tengo poder sobre ella, sobre ti,
y sobre el gorila asqueroso que tienes pegado al culo.

*SA sale de escena.
Un tiempo.
ELLA se dirige a WAW.*

ELLA.– ¿Por qué prefieres que se quede en casa?
WAW.– Porque él es como yo.
ELLA.– ¿Cómo?
WAW.– Le horrorizan los hospitales, las jaulas y las rejas
ELLA.– ¿Trabajas?
WAW.– Mamá no quiere.
ELLA.– ¿Por qué?
WAW.– No hay un trabajo que me conviene.
ELLA.– Y cuál es el trabajo que te conviene...

Reaparece LA MADRE.

LA MADRE.– En el que paguen mucho sin partirte la espalda.
ELLA.– ¿Quién mantiene a la familia?
LA MADRE.– Yo.

JYM se pega mucho más a WAW.

JYM.– Yo también.
ELLA.– ¿Tú trabajas?
JYM.– No.
LA MADRE.– Más bien trabajamos por él.
JYM.– Tengo a mi padre
ELLA.– ¿Es rico?
JYM.– Muy rico
ELLA.– Es una suerte
JYM.– pero no quiere que me case con ella
ELLA.– ¿Con quién?

Señala a WAW.

JYM.– Con esa.

ELLA.– ¿Por qué?

JYM.– En mi familia no se casan con las blancas.

WAW le da un empujón a JYM y se va.

LA MADRE.– ¿Quién sabe, a lo mejor la doctora te encuentra una negra desteñida?

JYM le da un corte de manga y se dirige a la Psi.

JYM.– ¿Se queda a cenar con nosotros?

LA MADRE.– ¿Te crees que estás en tu casa?

ELLA.– Un vaso de agua es suficiente, gracias.

*Reaparece KAF como por magia.
Le tiende un vaso de agua a la Psi,
recoge el cubo y se va.*

JYM.– ¡No beba!

ELLA.– ¿Por qué?

JYM.– El agua está cortada.

ELLA.– Quizás la trajeron de casa de los vecinos.

JYM.– ¡Tonterías! Los vecinos no les dan nada.

LA MADRE.– De la tienda.

JYM.– Hace lustros que el tendero no te fía.

LA MADRE.– Me ha dado una botella.

JYM.– Solo les da fiado a tus hijas.

Cuando tienen algo que ofrecerle, ¡claro!

LA MADRE.– Yo no le he ofrecido nada y por tanto...

JYM.– Algo le habrás ofrecido.

LA MADRE.– ¿El qué?

JYM.– Lo que estas acostumbrada a ofrecerle.

LA MADRE.– Pues...te voy a regalar un poco de lo que le he ofrecido,
¡mi puñetazo en el careto y un patada en el culo, negro apestoso!

JYM.– ¡Vieja bruja! ¡Esqueleto disecado!

LA MADRE.– Que te despellejo delante de la doctora.

JYM.– ¡Alcahueta!

LA MADRE.– ¡Salvaje!

JYM.– ¡Saco mierda!

*LA MADRE arranca el vaso de la mano de la Psi,
arroja el agua sobre JYM y se va.
Un tiempo.*

JYM.– ¿Ve lo podrido que está este ambiente, doctora?

Voy a decirle una cosa, señora:

yo, cuando mi padre se haya ido al otro barrio,

y espero que sea muy pronto, gastaré toda la herencia si es necesario,
para salvar a NUN.

Lo llevaré a curarse en el extranjero, es mejor para él.

NUN es lo único que me queda en este mundo,

es mi hermano, pero... si se queda en este agujero...

*SA reaparece con un vestido rojo sexy y un bolso en la mano.
Se dispone a salir.*

-. Está loco, tú...

SA se acerca a la Psi.

SA.- ¿Me depositas en el camino?

ELLE.- ¿A dónde vas?

SA.- A trabajar.

Reaparece WAW y le cierra el paso a su hermana.

WAW.- ¿Y dónde es eso, si puede saberse?

SA.- Clases nocturnas.

JYM.- ¿Bordel School como de costumbre?

WAW.- ¡Abre el bolso!

*LA MADRE, pañuelo en mano,
Atraviesa apresuradamente la escena.*

LA MADRE.- No quiero que se bañe.

Demasiado peligroso para él

Aparece KAF de detrás de los telones,

tira de la mano de la Psi

y desaparecen tras los telones.

SA se precipita para salir.

WAW le cierra el paso y le ordena a JYM.

WAW.- ¡Abre ese bolso!

JYM se coloca detrás de SA y le impide salir.

WAW.- ¡Cachéala!

SA abre el bolso.

JYM agacha la cabeza para mirar lo hay dentro del mismo.

*SA le golpea con el bolso en la cabeza y le atiza una patada en la
entrepierna. Él se desploma en el suelo y lanza un grito.*

Oscuridad.

