

**Recluse: apuntes sobre una edición italiana y un proyecto de escenificación de Presas, de Ignacio del Moral y Verónica Fernández<sup>1</sup>**

Amy Bernardi  
Università degli Studi di Torino

**1. Presas, de Ignacio del Moral y Verónica Fernández**

La masificación de las detenciones durante la represión franquista supuso la requisición de todo tipo de edificio que pudiese convertirse en un centro de reclusión, es decir, “conventos, escuelas, residencias, mansiones aristocráticas, palacios y otros edificios militares y civiles se transformaron en cárceles que respondieron a una sola forma de poder y dominio: la de la crueldad y la del terror” (Macsutovici Ignat, 291). Los centros de detención femenina, si bien presentes en el territorio español en número muy inferior con respecto a las prisiones para hombres, compartían con estos la misma miseria, insalubridad y opresión. Lo que hoy sabemos sobre esos lugares infernales se debe principalmente a la labor de mujeres “irredentas”, como las define Ricard Vinyes (16) en su trabajo homónimo, “que quisieron ser historiadoras de sí mismas” y, en palabras de Hernández Holgado (19), lograron franquear ese “muro de silencio levantado en torno a las cárceles del franquismo” que hasta llegaba a “duplicarse en el caso de las prisiones femeninas”. Entre ellas, destacan las figuras de Tomasa Cuevas (1917-2007), a quien se debe la recopilación, a partir de los años setenta, de testimonios de mujeres que estuvieron presas bajo el régimen de Franco, intentando restituir la voz a quienes fueron silenciadas durante demasiado tiempo, y Juana Doña (1918-2003), cuyo legado autobiográfico ha ayudado y sigue ayudando a muchos investigadores en la enmarañada reconstrucción de las que fueron las condiciones de vida de las presas en las cárceles femeninas franquistas.<sup>2</sup>

Inicialmente concebida para un reparto compuesto por trece actrices y cinco actores, todos alumnos del Curso de Interpretación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid, y exhibida durante todo el mes de julio de 2005 en la Sala Triángulo de la capital, bajo la dirección de Ernesto Caballero, *Presas* se estrena en 2007 en el Centro Dramático Nacional con intérpretes profesionales, pero siempre bajo la misma dirección. La pieza de Ignacio del Moral y Verónica Fernández, articulada en veintidós escenas, se desarrolla en una prisión de mujeres situada en alguna provincia española a finales de los años cuarenta y cuenta con un *dramatis personae* prevalentemente femenino: diez mujeres encarceladas por razones distintas (robo, prostitución, adulterio, delito político, etc.), cuyas historias se entrecruzan vertebrando la acción, intentan sobrevivir como pueden a los maltratos de la vida penitenciaria, pasando hambre, frío, en

---

<sup>1</sup> Publication produced within the framework of the Project PRIN 2022 *Identity Heritage and Cultural Memory. The Elaboration of the Past through the Theatre of Democratic Spain (1975 to the Present)*, Prot. 202285ZT47 - CUP D53D23014880006, funded by the European Union - Next Generation EU, Mission 4, Component 2, Investment 1.1 Research Projects of Significant National Interest, with the supervision of V. Orazi, PI of the project and corresponding author.

<sup>2</sup> De Tomasa Cuevas, pueden leerse *Mujeres en las cárceles franquistas*, Madrid, Casa de Campo, 1982; *Cárcel de mujeres (Ventas, Segovia, Les Corts)*, Barcelona, Sirocco, 1985; *Mujeres de la resistencia*, Barcelona, Sirocco, 1986, y *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, edición de Jorge J. Montes Salguero, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004. Entre las aportaciones de Juana Doña, cfr. *La Mujer*. Serie 1, Democracia para el pueblo, Madrid, Emilio Escolar Editor, 1977; *Desde la noche y la niebla (mujeres en las cárceles franquistas)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978 y *Querido Eugenio. Una carta de amor al otro lado del tiempo*, Barcelona, Lumen, 2003.

condiciones higiénicas precarias y sin apenas atención médica.<sup>3</sup> La obra se abre con las presas entonando el himno eucarístico *Cantemos al amor de los amores*, dirigidas por las monjas que se encargan de su atención. La prisión está regentada por don Mauro, el director. Raramente las presas reciben las visitas de un médico, don Máximo, y un maestro, don Esteban que, junto con don Martín, el sacerdote de la cárcel, y don Leandro, el abogado de una de las presas, constituyen las únicas figuras masculinas en toda la pieza. La vida sigue lenta y monótona entre las estrecheces y los maltratos cotidianos hasta que la noticia de la celebración inminente del Jubileo de San Perpetuo –cuando, cada diez años, el obispo otorga el indulto a una reclusa– siembra el caos entre las mujeres, que ansían salir al exterior para reencontrarse con sus queridos. Aquí va una breve presentación de las protagonistas de la pieza.

En *Presas*, como era habitual en las cárceles franquistas, las presas políticas comparten espacio con las reclusas comunes. La acción comienza con la llegada de Violette, una joven francesa que ha sido engañada por su novio, Armando, quien se sirvió de ella para cometer un robo en una joyería que terminó en asesinato. A pesar de la traición, Violette se niega a delatarlo, aunque su abogado, don Leandro, obsesionado con ella, insiste en que es su única oportunidad para salir de prisión. Desilusionada también con él, Violette provoca involuntariamente la captura de su prometido, lo que le devuelve la libertad, pero la sume en una profunda culpa. Fuensanta, por el contrario, es una mujer con serios trastornos mentales que, según coinciden todas sus compañeras, no debería estar en la cárcel. Durante una de sus crisis, hasta llegó a quitarle la vida a su propio bebé y, desde entonces, anda acunando unos trapos como si fueran su hijo y sigue pidiendo leche para él, negándose a aceptar su fallecimiento. Magdalena se encuentra allí por haber sido la *madame* de un prostíbulo. A diferencia de la mayoría de sus compañeras, cuenta con algo de dinero, lo que le permite acceder a pequeños ‘lujos’ como jabón perfumado, un pintalabios y mantas adicionales para protegerse del frío: la mayoría de las prisiones, de hecho, “disponía de un economato que, aunque mal abastecido, posibilitaba a las presas que disponían de dinero familiar o procedente de su trabajo en la prisión, comprar alimentos” (Vinyes, 119) u otros bienes de primera necesidad. Además, al conocer ya al obispo y sus discutibles hábitos sexuales, le envía una carta, recordándole los tiempos en que él recurría a sus servicios para buscar la compañía de jóvenes imberbes:

Magdalena – Perdona usted, no soy mujer de letras, así que iré al grano, su Ilustrísima, quiero ese indulto, lo quiero y estoy dispuesta a todo por conseguirlo... [...] No se escandalice, Ilustrísima, que aunque usted no lo recuerde tenemos el gusto de conocernos. Hace años, muchos años diría yo. Ya vestía usted sotana con galones y yo le atendía en mi casa [...] A usted le siguen gustando las nalgas prietas y sin estrenar, ¿o ya ha mudado usted los gustos? Si Vuestra Ilustrísima los cambiara, cambiara yo también mi oferta... (Moral & Fernández 2007a, escena VII).

logrando chantajearlo para que le otorgue el indulto al final de la pieza. Macarena es una gitana encarcelada por robo y extraña profundamente a su marido, Antonio. Sus sentimientos quedan reflejados en la carta que le envía con la ayuda de Sor Adoración, quien le asiste en la escritura. Sin embargo, a través de las noticias que recibe de su familia durante las visitas, Macarena se entera de que su marido, lejos de esperarla, se ha liado con su prima y se desespera. Paquita es una joven encarcelada por adulterio y embarazada

---

<sup>3</sup> Sobre la caracterización de las protagonistas de *Presas*, véase también Amy Bernardi, “El universo femenino en las cárceles franquistas: el caso de *Presas*, de Ignacio del Moral y Verónica Fernández”, (en prensa).

de su amante: da a luz en prisión, pero su marido, el mismo que la denunció, decide quitarle al bebé para entregarlo en adopción. Charito, la más joven de las reclusas, es la única que disfruta de las clases de don Esteban, el maestro de la prisión. Entre ellos nace un romance que se convierte en la única esperanza de la chica, quien anhela salir de la cárcel, dejar atrás la prostitución y casarse con el maestro para alcanzar, por fin, una vida digna. Sin embargo, al descubrir que el hombre ya está casado y la ha estado engañando durante mucho tiempo, es violada por él y, desesperada, resuelve quitarse la vida ante la mirada incrédula de sus compañeras. Mari Cruz, por su parte, es una comunista comprometida que tuvo una participación activa en la política republicana antes de ser encarcelada. Incluso tras su detención, mantiene firme su lucha contra las injusticias, enfrentándose con valentía a las monjas para reivindicar y defender los derechos de sus compañeras. La Manca, a la que conocemos a través de su apodo, es anarquista y tiene un hermano pequeño al que adora, mientras que Teodosia, la mayor de las reclusas, colabora con las religiosas en todo lo que concierne el cuidado y vigilancia de las demás presas, lo que le vale el desprecio de sus compañeras, quienes la ridiculizan por comportarse como el “perrito faldero” de las religiosas (Moral & Fernández 2007a, escena V). Su historia solo se da a conocer durante una conversación con la madre superiora: tras sufrir violencias indecibles, acabó matando a su esposo, logrando así liberarse definitivamente de su verdugo. Terminamos la presentación de las reclusas con Aurelia, un personaje cuya historia se desvela únicamente al final de la obra: se trata, en realidad, del espíritu de una mujer detenida que se quitó la vida en una celda de la prisión hace algún tiempo y que, sin ser visto, acompaña la evolución de la acción en escena con su triste canto, *Cantaba la alondra de pena*, del que tendremos ocasión de discutir en la siguiente sección.

## 2. La traducción italiana *Recluse*<sup>4</sup>

Uno de los primeros desafíos a los que me enfrenté a la hora de traducir el texto al italiano fue el juego de palabras sugerido por don Esteban, el maestro de la prisión, para que Charito aprenda a leer y a pronunciar de manera correcta el sonido de la erre: como se puede ver, todos los términos emitidos por la joven contienen el mismo sonido al principio de la palabra:

*(La luz baja de intensidad y sube en un lado del escenario para iluminar a Charito y Don Esteban. Charito se aplica como nadie en la lectura de una cartilla. Lee con dificultad pero con entusiasmo. Don Esteban, el maestro de la prisión, la mira orgulloso.)*

Charito – **La ra-ta ro-fa la ro-pa... La ra-na se sa-lió de la pi-la... Na-da, ra-ni-ta, na-da...**

*(Charito busca con la mirada la aprobación de don Esteban.)*

Don Esteban – Muy bien, lo has hecho muy bien... Muy pronto sabrás leer y escribir perfectamente.

---

<sup>4</sup> En el marco del proyecto *Herencias. Scritture di memoria e identità*, nacido en 2021 y coordinado por Simone Trecca, que se propone dar a conocer entre el público italiano aquellas formas contemporáneas de escritura creativa de ámbito hispano que cuestionan los grandes relatos sobre el pasado al comprometerse con el *devoir de mémoir* que caracteriza la sociedad y la cultura actuales, nace la colección de textos *Herencias* publicada por Nova Delphi, que ya cuenta con siete volúmenes publicados. Entre los próximos títulos en programa, se encuentra también *Recluse*, la traducción italiana de *Presas*, a cargo de quien escribe, que se basa en la edición de *Presas* publicada por la editorial Caos de Madrid en 2008, proporcionada muy amablemente por los autores, a quienes van mis agradecimientos por su colaboración constante durante todo el proceso de traducción y sucesiva edición del texto. Más información sobre el proyecto y la colección puede encontrarse en <https://herencias.uniroma3.it/es/>

Charito – Me cuesta mucho, sobre todo las erres... **Ra-ta, ro-pa, ra-na...**  
 Don Esteban – Si es una bendición oírlas de tu boca...  
 (Moral & Fernández 2007a, escena VI)

y resultaba imprescindible conservar el mismo esquema también en el texto traducido, con el objetivo de que el lector entendiera inmediatamente el problema de Charito con la lectura. Por consiguiente, decidí optar por otro juego de palabras que no conserva el significado del original, pero sí la insistencia sonora en la erre, tanto al principio como en el medio de los términos escogidos:

*(La luce diminuisce d'intensità e aumenta in un lato della scena per illuminare Charito e Don Esteban. Charito si impegna come nessun'altra nella lettura di un abbecedario. Legge con difficoltà, ma con entusiasmo. Don Esteban, il maestro del carcere, la guarda con orgoglio.)*

Charito – **U-na ra-na ne-ra... nel-la re-na ros-sa... er-rò u-na se-ra...**  
*(Charito cerca con lo sguardo l'approvazione di Don Esteban.)*  
 Don Esteban – Molto bene, l'hai letta molto bene... Molto presto saprai leggere e scrivere perfettamente.  
 Charito – Faccio tanta fatica, soprattutto con le erre... **Ra-na, ros-sa, se-ra...**  
 Don Esteban – È una benedizione ascoltarle dalle tue labbra...

Además, en la versión italiana, que responde deliberadamente al criterio de representabilidad sin olvidar nunca la doble naturaleza de *Presas* como texto literario y escénico a la vez, decidí mantener en el idioma original el himno eucarístico *Cantemos al Amor de los amores*, entonado por las reclusas al principio de la obra y originalmente utilizado durante el XXII Congreso Eucarístico Internacional celebrado en Madrid en 1911, proporcionando en nota al lector una traducción mía del texto, junto a alguna información sobre la autoría de la letra y la música<sup>5</sup>. Análogamente, se conservan en español *Tatuaje* (1941), la copla popularizada en España por Concha Piquer (1906-1990) e interpretada en la escena por Macarena con la esperanza de levantar el ánimo de sus compañeras en la víspera del indulto y *Cantaba la alondra de pena*, el triste canto con el que el personaje de Aurelia acompaña –sin ser visto– el desarrollo de la acción, presagiando la tragedia final al recordar la propia, hasta el momento en el que acoge entre sus brazos el cuerpo inerte de Charito, que acaba de suicidarse tras haber sido engañada por don Esteban, asegurándole que “ya se acabó todo” (Moral & Fernández 2007a, escena XVIII). Por fin, entonces, las dos pueden despedirse de la vida terrenal cantando juntas

Aurelia y Charito – *(Cantan.)* Cantaba la alondra de pena  
 entre los barrotes presa...  
 cantaba la alondra su triste canción  
 y nadie de afuera escuchó.

Abrieron la jaula a la alondra  
 la vida le esperaba afuera

<sup>5</sup> Letra del P. Restituto del Valle Ruiz O.S.A. (1865-1930) y música de Juan Ignacio Busca de agastizábal (1868-1950). Traducción mía: Cantiamo l'Amore degli amori / cantiamo il Signore. / Dio è qui! Venite, adoratori; / adoriamo il Cristo Redentore. / Gloria a Cristo Gesù! / Cieli e Terra, benedite il Signore. / Onore e gloria a te, Re della gloria; / a te sempre amore, Dio dell'amore! / Uniamo la nostra voce ai canti / del coro celeste. / Dio è qui! Il Dio degli altari / lodiamo con angelica letizia. / Gloria a Cristo... / Cantiamo l'Amore degli amori / cantiamo senza sosta. / Dio è qui! Venite, adoratori; / Adoriamo Cristo sull'altare / Gloria a Cristo...

abrieron la jaula un día de sol  
y al gato esperando vio (*Repite*)  
(Moral & Fernández, 2007a, escena XXI)<sup>6</sup>

De todos estos pasajes cantados o poéticos, como ya se ha adelantado, se ofrece siempre, en nota a pié de página, una traducción propia, de modo que la barrera lingüística no afecte en ningún momento la comprensión global de la obra por el lector italiano.

Diferente es el caso de *Calladamente amor trata conmigo*, el soneto compuesto por Concepción de María, la madre superiora que, a pesar de mostrarse siempre muy distante y fría ante las terribles dinámicas de la prisión, confía sus pensamientos más íntimos a un poema que escribe a escondidas, ocultándolo entre las páginas de una carta que se dispone a destruir para siempre. Tampoco su fe es firme como parece: durante un coloquio con la comunista Mari Cruz, de hecho, cuando la presa, que se encuentra en una celda de castigo aislada de sus compañeras, le pregunta si cree en Dios “sin ninguna duda, en todo momento”, ella le contesta de manera inequívoca que “solo un alma cándida como la hermana Adoración puede vivir sin dudas” (Moral & Fernández 2007a, escena XVII), aludiendo a la más joven entre las monjas, Sor Adoración, quien destaca por su ingenuidad y no tiene la fuerza para oponerse a las injusticias que presencia, limitándose a rezar y cumplir las órdenes. La confesión de Concepción de María en respuesta a la pregunta de Mari Cruz, en definitiva, delata en voz alta “la fragilidad de esa frontera entre los papeles de víctima y victimaria desempeñados por las protagonistas de *Presas*, que solo aparentemente se presenta como límite sólido e infranqueable entre el mundo de las presas y el de sus guardianas” (Bernardi, en prensa).

En la edición italiana consideré oportuno traducir el texto original del soneto (ABBA–CDDC –EFG –EFG)

Concepción de María – Calladamente amor trata conmigo,  
y con despecho arranca el pensamiento,  
que me quede yo muda en este intento  
de no haber sabido atenazar el frío.  
No es eterno el placer ni lo es el llanto.  
Si esto es así, ¿por qué mi alma quiere  
expandir su dolor que tanto hiere?  
Más grande es todavía mi quebranto.  
Quien consolar quisiese algún amigo,  
después de haberle oído mil razones,  
de amor y de dolor qué le diría.  
Perdióse este consuelo ya conmigo,  
porque antes con el tiempo mis pasiones  
se van acrecentando cada día.  
(Moral & Fernández, 2007a, escena VII)

tratando de proporcionar al lector italiano otra composición poética, aunque no exactamente un soneto canónico en la lengua de Dante, que tuviera la misma estructura del original, es decir, dos cuartetos y dos tercetos con rima ABBA–CDDC–EFG–EFG, y que guardara, al mismo tiempo, el significado del poema original compuesto por la madre superiora

---

<sup>6</sup> Traducción mía: Cantava l'allodola triste / tra le sbarre imprigionata / cantava l'allodola la sua triste canzone / e nessuno da fuori la ascoltò. Aprirono la gabbia all'allodola / la vita l'attendeva fuori / aprirono la gabbia in una giornata di sole / e il gatto in attesa la vide.

Concepción de María – Amore in silenzio in me risuona  
 e con vigore la mente rapisce,  
 che nel tentar la lingua ammutolisce  
 di fuggire il freddo che non perdona.  
 Non è eterno il piacere, né lo è il danno.  
 E allor perché l'anima mia s'ostina  
 a trattener in me questa rovina?  
 Ancor più grande, sì, divien l'affanno.  
 Chi consolar volesse qualche cuore,  
 avendone ascoltato ogni ragione,  
 d'amor e di dolor che consigliare?  
 Rimedio non c'è in me a questo dolore,  
 non posso soffocar questa passione  
 che il tempo riesce solo a fomentare.

Al analizar atentamente los dos poemas, sin embargo, se notan algunas sutiles variaciones a nivel semántico, cuya justificación se debe, a menudo, a la voluntad de conservar el esquema métrico y rítmico original en italiano: véase, por ejemplo, como en la traducción del primer cuarteto se explicita la idea de que el frío no perdona y no se puede someter (*il freddo che non perdona*), solamente sugerida en el soneto español, donde la atención se centraba más en la incapacidad del yo lírico de agarrar el frío (*de no haber sabido atenazar el frío*). Asimismo, en el segundo cuarteto la voluntad del alma, que *quiere / expandir el dolor que tanto hiere* se transforma en terquedad, puesto que *l'anima mia s'ostina* a custodiar un tormento tan intenso.

En la medida de lo posible, siempre traté de respetar los cambios de registro presentes en el texto, donde se pasa del lenguaje más coloquial de las detenidas, a menudo salpicado de expresiones vulgares e irreverentes, a tonos más moderados y formales utilizados, al menos en un primer momento, tanto por las monjas como por las figuras masculinas que representan la autoridad, dentro y fuera de la cárcel. Sin embargo, en casos de locuciones sobremanera explícitas, preferí atenuar ligeramente la traducción al italiano, pensando especialmente en la representación teatral del texto y en la menor tolerancia de nuestro público frente a tales blasfemias. Al hacerlo, también tuve en cuenta que las frecuentes imprecaciones de las detenidas buscan herir la sensibilidad religiosa de las monjas, en un acto casi desesperado de resistencia y rebelión dentro de un contexto penitenciario arbitrario y corrupto, optando por soluciones que resultaran igualmente ofensivas para un católico devoto. Véase, por ejemplo, la reacción desesperada de La Manca al final de la escena XII al recibir la noticia de que su querido hermano pequeño ha fallecido

La Manca – Que se lo veo en la cara, se nos ha muerto el niño, se nos ha muerto...  
 ¿Por qué no me dijeron nada?, ¿por qué? Dígame que no ha sufrido, que no ha sufrido. Y todavía se empeñan en decir que Dios existe. Dios existe ¿para qué? Para llevarse a mi hermano en lo mejor de la vida, que acaba de cumplir los veinte... ¿Por qué no me han matado a mí? ¿Por qué no me explotó la dinamita en las entrañas? (*Mirando al cielo.*) **¡Jodío Dios, maldito seas!** ¡Si querías una muerte, haberme matado a mí y no a mi niño! Padre, hagan algo, díganle que me dejen salir, que quiero verle aunque sea muerto... que quiero verle.  
 (Moral & Fernández 2007a, escena XII).

cuyas blasfemias quedan bastante edulcoradas en la traducción italiana donde, en lugar de *¡Jodío Dios, maldito seas!* solo se lee *Che Tu sia maledetto!*

La Monca – Ve lo leggo in faccia, il mio fratellino è morto, è morto... Perché non mi avete detto niente? Perché? Ditemi che non ha sofferto, almeno questo. E ancora insistono col dire che Dio esiste. Dio esiste, per fare cosa? Per portarsi via mio fratello nel fiore della gioventù, aveva appena compiuto vent'anni... Perché non ha ucciso me? Perché non mi è scoppiata la dinamite nelle viscere? (*Guardando il cielo.*) **Che Tu sia maledetto!** Se volevi un morto, avresti potuto prendere me e non il mio fratellino! Papà, fate qualcosa, ditegli di farmi uscire, voglio vederlo, anche se è morto... voglio vederlo.

Por lo que concierne el lenguaje utilizado por Macarena, finalmente, bastante rico en expresiones coloquiales muy marcadas a nivel diastrático, consideré necesario mantener el mismo registro presente en el original, aunque decidí abandonar cualquier intento de introducir términos dialectales para calificar al personaje a nivel social, sin que su caracterización y su papel en la acción se vieran comprometidos por esta decisión traductológica: véase, a modo de ejemplo, cómo se ha traducido al italiano la reacción furiosa de la mujer al enterarse, por una visita de su madre, de que su marido Antonio, lejos de esperarla hasta que saliera de la cárcel, le ha sido infiel, acogiendo en su misma casa a su prima Asunción

Macarena – ¡¡**Mecagüen** todos sus muertos!! (*Se besa los dedos.*) ¡Por éstas que cuando salga de aquí le rajo! ¡Y en mi cama, hijo de la gran puta! ¡Poco ha tardado en meterla en mi cama! Te lo juro, madre, ¡que me parta un rayo o que el Mismísimo me fulmine ahora mismo si cuando salga no le rajo arriba abajo! ¡A él y a esa puta de la Asunción, que se ha tomado en serio lo de ser mi prima hermana **pa compartir too, hasta el marío!** ¡Los voy a matar, madre! ¡¡Los voy a matar!!

(Moral & Fernández 2007a, escena XII)

El desprecio de Macarena se traduce en el uso de una expresión malsonante de protesta como *Mecagüen*, deformación coloquial de *me cago en*, inicio de muchas expresiones de lamento, que da principio a una serie de insultos feroces contra los dos traidores. Además, en la frase *que se ha tomado muy en serio lo de ser prima hermana pa compartir too, hasta el marío* detectamos el uso del coloquialismo *pa* en lugar de *para*, puesto que Macarena está rabiando y habla muy rápido, y la pérdida de la *d* intervocálica, típica del español vulgar hablado en contextos informales y por hablantes con menor cultura (como es el caso de la presa), en *too* –en vez de *todo*– y *marío* –en lugar de *marido*. Dichas deformaciones y, en general, todos los rasgos fonéticos propios de su habla se pierden en la traducción italiana donde, sin embargo, se mantienen tanto el registro coloquial como los insultos y las blasfemias pronunciados por Macarena, rehusando a todo intento de introducir variantes dialectales de la lengua italiana

Macarena – **Figlio di puttana!** (*Si bacia le dita*). Giuro su Dio che, quando esco di qui, lo faccio a pezzi! Pure nel mio letto, quel bastardo! Ci ha messo poco a portarla nel mio letto! Te lo giuro, mamma, che mi venga un colpo, che Dio in persona mi fulmini se, uscita di qui, non lo apro da cima a fondo! Lui e quella puttana di Asunción, che ha preso molto sul serio il fatto di essere mia cugina e **condividere tutto, pure il marito!** Li ammazzo, mamma! Li ammazzo!

### 3. El montaje *Recluse* (2024), dirigido por Ferdinando Ceriani

Es a partir de esta propuesta de traducción de *Presas* que nace también la idea de un proyecto de escenificación de la pieza para un público italiano. *Recluse* se estrena el 27 de marzo de 2024 en el Teatro Palladium de Roma bajo la dirección de Ferdinando Ceriani y con la participación de la compañía universitaria Papeles en el tablado, que reúne a muchos estudiantes de Lengua y Literatura Española que están cursando su Máster o su Doctorado en la Universidad de Roma Tre. Además de recuperar el pasado traumático de las cárceles femeninas en la España franquista, rescatando los relatos de presas que sufrieron en carne propia el acoso de un régimen dictatorial a través de las historias de mujeres que nunca existieron, el proyecto de escenificación de Ceriani pretende involucrar directamente a los estudiantes-actores en la puesta en escena, favoreciendo cierta implicación con el tema de la importancia de la transmisión de la memoria a las nuevas generaciones, con el objetivo de que nunca se olvide lo que pasó, lo que siempre puede volver a pasar incluso en nuestras democracias y, sobre todo, lo que puede estar pasando hoy mismo en alguna parte del mundo. Además, el hecho de trabajar con una pieza tan sugerente como *Presas* favorece la toma de conciencia por parte de los miembros de la compañía de teatro universitario de cuáles fueron las reales condiciones de vida en las cárceles femeninas franquistas, donde a la detención se sumaba la ‘culpa’ por haber nacido mujer en un mundo totalmente patriarcal, intolerante y misógino.

Asimismo, cabe destacar el impacto social de dicho proyecto escénico, considerado que el montaje de *Recluse* cosechó muchos éxitos entre el público romano y favoreció, en palabras de Nadia Distefano, “un’immersione nella cultura ispanica in dialogo privilegiato con l’Italia”, con el Teatro Palladium abarrotado de espectadores que, sin tener conocimiento previo de la pieza española al no formar parte de la comunidad académica, gracias a la traducción italiana del texto pudieron acercarse a los horrores de las cárceles femeninas franquistas, comparándolos con otros horrores más conocidos de la historia italiana y europea del siglo XX.

La puesta en escena de *Recluse* dirigida por Ceriani es el resultado de una adaptación textual importante, puesto que nace de una reducción consistente de la traducción italiana de *Presas* que se publicará en la colección *Herencias*. En la versión estrenada en el teatro Palladium, de la que Ceriani es tanto director como versionador, los cortes interesan sobre todo las escenas y las réplicas más redundantes, cuya desaparición en ningún momento resta significación al texto representado, con el objetivo de que el espectáculo final no supere la hora y media de duración<sup>7</sup>. Sin embargo, la eliminación de algunas réplicas en algunos momentos de la pieza puede favorecer cierto desequilibrio entre la percepción del público español y la del italiano frente a las mismas escenas. Tómese a modo de ejemplo la escena VI, donde desaparecen todas las referencias al hecho de que las monjas están al tanto de la relación entre don Esteban y Charito y, sobre todo, de que este ya está casado, y no hacen nada para advertir a la joven ingenua del peligro en el que se está metiendo

Charito – Sta arrivando suor Adoración; per me, sa qualcosa, ma mi guarda con certi occhi tristi quando le parlo di quanto è buono il maestro...

Don Esteban – Non dire niente, Charito, la nostra storia deve rimanere segreta finché queste mura non crolleranno... Nessuno deve sapere. Nessuno.

<sup>7</sup> Entre las reducciones más relevantes se señalan sobre todo las que sufren la sentencia lamentable de don Martín ante una Charito arrodillada y desesperada tras la violencia padecida (escena XIV) y el enfrentamiento ideológico protagonizado por Mari Cruz y Concepción de María (escena XVII).

(Moral & Fernández 2007a, escena VI)

Asimismo, desaparece de la versión de Ceriani cualquier indicio de algo que era bastante habitual en las cárceles franquistas: a menudo, de hecho, las presas eran analfabetas y necesitaban la ayuda de alguna compañera más instruida o, como en el caso de *Presas*, de las monjas para poder escribir cartas a sus familias. Este es el caso de Macarena, que le dicta sus pensamientos más íntimos a sor Adoración para que los escriba en la carta dirigida a su marido Antonio casi sin darse cuenta de que está tratando temas escabrosos delante de una monja

Macarena – Ea, Antonio, que te echo de menos y que tengo ganas de volver contigo y de meterme en la cama contigo y de que digas esas cosas que me dices cuando... Está bien, está bien hermana, perdone usted... eso no lo ponga.

(Moral & Fernández 2007a, escena VII)

En *Recluse*, por tanto, las protagonistas absolutas de la escena son las reclusas, que leen en voz alta sus cartas o las declaman mirando hacia el público, sin ningún tipo de intermediación o censura por parte de las religiosas: cada una entra en escena y protagoniza el momento, aprovechando el tablado vacío para confiarles a los espectadores sus preocupaciones más recónditas y darles a conocer su verdadera historia.

Desaparecen también algunos de los momentos de la pieza protagonizados por las canciones, como la escena en la que Macarena intenta animar a sus compañeras entonando *Tatuaje* antes del alumbramiento de Paquita (escena XV), o los componimientos poéticos, como el soneto compuesto a escondidas por Concepción de María, pero se mantiene el canto de Aurelia *Cantaba la alondra de pena* en lengua original, imprescindible para una completa fruición de los acontecimientos representados.

Las intervenciones más notables, finalmente, se aprecian al considerar las estilizaciones en concomitancia de las escenas más violentas de *Presas*: véase, por ejemplo, cómo la escena del abuso sexual de Charito por don Esteban, que en el texto original resulta bastante explícita gracias a unas acotaciones muy puntuales, delatando la progresiva intensificación del conflicto verbal entre los dos amantes

*(Le tapa la boca. Charito forcejea. Don Esteban está detrás de ella, tapándole la boca.)*

[...]

*(Con la mano que le queda libre, empieza a desabrocharle el vestido con dedos nerviosos. Charito trata de protestar, pero él mantiene su boca tapada.)*

[...]

*(Ha terminado de desabrocharla, le baja el sujetador, le estruja los pechos.)*

[...]

*(Charito está a punto de asfixiarse, ya que la mano de él le tapa la boca y casi la nariz. Don Esteban le mete la mano en las bragas. Charito forcejea. Don Esteban la empuja contra una mesa, haciéndola doblarse hacia delante. Charito gime.)*

[...]

*(Charito niega con la cabeza. Don Esteban afloja la presión y le baja la bragas.)*

[...]

*(Don Esteban se estremece y se derrumba sobre ella, que queda de bruceas sobre la mesa. Hay una pausa. Don Esteban se incorpora. Charito empieza a acomodarse la ropa: se sube las bragas, se abrocha con la mirada perdida, como si fuera una autómatas. Silencio. Charito se vuelve. Don Esteban le da la espalda.)*

(Moral & Fernández 2007a, escena XIII)

en la puesta en escena italiana se vuelve mucho más implícita, casi elíptica, dejando al espectador la tarea de imaginar lo que solo se sugiere en escena a través de un principio de lucha física entre los dos y un repentino cambio de luces, con el tablado inundado por la oscuridad y la sala llena de las interrogaciones de un público totalmente implicado a nivel emotivo. Dichas intervenciones de Ceriani se sustentan en el hecho de que toda la puesta en escena de la pieza se construyó a partir de las exigencias, las potencialidades y, por supuesto, los límites de una compañía de actores no profesionales, que se enfrentan por primera vez a la representación de temas tan impactantes en el tablado.

Tras estudiar las aportaciones de Ceriani a nivel estructural, pasaremos ahora a un análisis de tipo dramático, donde nos centraremos sobre todo en las elecciones que interesan la organización del espacio escénico, la función de la iluminación y del espacio sonoro, y, por último, la caracterización de los personajes a lo largo de la puesta en escena de *Recluse*.

Ante todo, al tratarse de una obra coral, destaca el protagonismo del grupo en el escenario: en las escenas colectivas, que superan de por sí las escenas individuales, se aprovecha el espacio escénico para que la mirada del público no se detenga nunca en una sola de las detenidas, a no ser que esta alcance el centro del tablado, lugar privilegiado para despertar la atención de los espectadores en el momento dado. Asimismo, resulta interesante estudiar la configuración del espacio durante el enfrentamiento entre Mari Cruz y la madre superiora, mientras la presa se encuentra en una celda de castigo: las actrices abandonan el tablado para enfatizar el cambio de ambientación y se detienen en el proscenio, donde Mari Cruz aprovecha la presencia de una escalera para ponerse en una posición privilegiada con respecto a la religiosa, que se encuentra en el mismo nivel del público sentado en la platea del teatro. Esa configuración de la escena revierte la división establecida entre víctima (Mari Cruz, castigada por haberse lanzado contra Inocencio con la intención de pegarle) y victimaria (Concepción de María, representante del poder religioso que se encarga de la prisión y de la voluntad divina en la tierra), favoreciendo a la detenida, cuyas palabras resultan reforzadas por la posición hegemónica desde la que las pronuncia, e invitando al público a tomar partido en la contienda verbal.

Desde un punto de vista espacial, sin embargo, la decisión más interesante resulta ser la de representar de forma simultánea en el tablado dos situaciones que se desarrollan contemporáneamente en la obra, es decir, las conversaciones de don Leandro con Violette y las clases de don Esteban a Charito: de este modo, el espacio escénico alberga, a la vez, dos espacios dramáticos distintos, esto es, los lugares de la cárcel donde se alternan las réplicas del abogado y su cliente (a la izquierda del tablado) y las clases del maestro a la alumna (a la derecha). La iluminación juega un papel narrativo fundamental, puesto que en cada momento el foco de luz resalta la zona del escenario donde transcurre la acción, ayudando a los espectadores a orientarse en los frecuentes cambios de ambientación.

Otro tema importante a la hora de estudiar la escenificación de un texto teatral es el uso del espacio sonoro a lo largo de la función, que contribuye, en palabras de Iglesias Simón (92) a la “determinación geográfica; determinación cultural y social; determinación temporal; enfatización de la acción; representación de la identidad; creación de atmósferas y ambientes y evocación de sentimientos y estados de ánimo [...] y articulación de transiciones”. Pavis (267), en concreto, llama *musique de scène* la música utilizada durante la puesta en escena, “qu’elle soit composée spécialement pour la pièce ou empruntée à des compositions déjà existantes, qu’elle constitue une œuvre autonome valide ou n’ait d’existence qu’en référence à la mise en scène”. Hablando de espacio sonoro, Palacio Enríquez, en su contributo en el volumen coordinado por Jara Martínez Valderas & José Gabriel López-Antuñano (296), distingue entre el habla de los actantes, las musicalizaciones, los efectos de sonido (que podrán ser emitidos en directo

o grabados) y el mismo silencio. En la puesta en escena de *Recluse* dirigida por Ceriani, la música y los efectos de sonido se presentan generalmente emitidos fuera del universo dramático y sirven para acompañar la entrada en escena y la salida de los personajes, ayudando al público a orientarse entre los distintos espacios dramáticos representados por el mismo espacio escénico. En algunos casos, además, la música “produit une atmosphère, elle dépeint un milieu, une situation, un état d’âme” (Pavis, 267): véase por ejemplo el momento en el que Concepción de María, de pie en la oficina de don Mauro, lee a solas la carta que él le ha hecho llegar, dirigiéndose a ella por primera vez con su nombre propio, Aurora. El actor que desempeña el papel del director de la cárcel aparece en escena y declama las palabras escritas por don Mauro antes de abandonar la prisión para siempre, incapaz de soportar la soledad y el tormento ocasionados por el abandono de su mujer y su hijo (tormento que se representa en escena gracias al ruido incesante del viento, que vuelve loco a don Mauro). Mientras tanto, se oye en la sala *Volverás*, de Rafael Medina, una canción de amor popular en los años cuarenta, enfatizando la profunda conexión –que, a lo mejor, podríamos atrevernos a definir ¿amor?– que había nacido entre la madre superiora y el director de la cárcel a lo largo de tantos años de trabajo codo a codo. Asimismo, el trueno poderoso que se escucha en escena inmediatamente después de que don Martín ha condenado al silencio a la pobre Charito, ordenándole no contar nunca lo que ha pasado con don Esteban, se presenta como un signo evidente del desacuerdo divino ante la conducta reprochable del sacerdote, quien mira al cielo con miedo y preocupación.

Todos los cantos que se escuchan a lo largo de *Recluse*, en cambio, son emitidos directamente en escena por parte de las reclusas: la pieza, como hemos visto, se abre con las presas entonando *Cantemos al amor de los amores*, himno que las jóvenes volverán a ensayar antes de la visita del obispo, siempre dirigidas por Concepción de María. Análogamente, la triste canción de Aurelia, *Cantaba la alondra de pena*, siempre resulta “produite et motivée par la fiction” (Pavis, 267), presagiando el final trágico de la pieza con el suicidio de Charito.

Por lo que se refiere a la caracterización de los personajes, finalmente, en *Recluse* se asiste a una considerable reducción de la presencia escénica del personaje de Fuensanta por exigencias de la compañía: aunque sus réplicas resulten condensadas, su relato nunca pierde su vigor a lo largo de la pieza. Análogamente, el personaje de sor Piedad del texto español, cuyo nombre delata en realidad a la más impía de las monjas, toda crueldad y venganza, se transforma en Inocencio, personaje masculino que, junto a sus réplicas, hereda también su odio hacia los rojos y su completa falta de empatía y compasión hacia las terribles condiciones de vida en las que las reclusas intentan sobrevivir.

Más allá de brindarnos la oportunidad de reflexionar sobre el mundo de las cárceles de mujeres en la España de Franco, en definitiva, el universo femenino retratado por Ignacio del Moral y Verónica Fernández en *Presas* ofrece, en palabras de la misma autora (2007b, 21), la posibilidad de “pasar de lo particular a lo universal”, aludiendo a las analogías que pueden surgir a la hora de comparar la situación pasada de la España franquista con las condiciones actuales y concretas que viven las mujeres en muchos países del mundo. Es justamente este carácter universal de la pieza lo que la convierte en una obra digna de ser traducida a otros idiomas y representada también fuera de España, como demuestra el éxito cosechado por la puesta en escena *Recluse* dirigida por Ceriani, porque su argumento encarna perfectamente el poder del teatro como herramienta de transformación social, al ser capaz de cuestionar, provocar y conectar ideas y pueblos a la vez.

**Obras citadas**

- Bernardi, A. “El universo femenino en las cárceles franquistas: el caso de *Presas* de Ignacio del Moral y Verónica Fernández.” En prensa.
- Cuevas Gutiérrez, T. *Mujeres en las cárceles franquistas*. Madrid: Casa de Campo, 1982.
- . *Cárcel de mujeres (Ventas, Segovia, Les Corts)*. Barcelona: Sirocco, 1985.
- . *Mujeres de la resistencia*. Barcelona: Sirocco, 1986.
- . *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Edición de Jorge J. Montes Salguero. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004.
- Distefano, N. “Teatro Palladium, arriva ‘Herencias. Scritture di memorie e identità’: la rassegna di cultura ispanica contemporanea.” *Corriere della sera* 04/03/2024 [https://roma.corriere.it/notizie/cronaca/24\\_marzo\\_04/teatro-palladium-arriva-herencias-scritture-di-memorie-e-identita-la-rassegna-di-cultura-ispanica-contemporanea-7cdb235d-70ef-487c-889b-1f8c7a264xlk.shtml?refresh\\_ce](https://roma.corriere.it/notizie/cronaca/24_marzo_04/teatro-palladium-arriva-herencias-scritture-di-memorie-e-identita-la-rassegna-di-cultura-ispanica-contemporanea-7cdb235d-70ef-487c-889b-1f8c7a264xlk.shtml?refresh_ce)
- Doña, J. *La Mujer*. Serie 1. Democracia para el pueblo. Madrid: Emilio Escolar Editor, 1977.
- . *Desde la noche y la niebla (mujeres en las cárceles franquistas)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1978.
- . *Querido Eugenio. Una carta de amor al otro lado del tiempo*. Barcelona: Lumen, 2003.
- Hernández Holgado, F. *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons, 2003.
- Iglesias Simón, P. “El espacio sonoro y el diseñador de sonido: arte y oficio.” En J. N. Romera Castillo ed. *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2016. 80-101.
- Macsutovici Ignat, A. “Mujeres en las cárceles franquistas: la práctica de la escritura y lectura en la obra de Tomasa Cuevas y Juana Doña.” *Vegüeta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia* 19 (2019): 285-306.
- Martínez Valderas, J. & J. G. López-Antuñano eds. *El análisis de la escenificación*. Madrid: Fundamentos, 2021.
- Moral, I. del & V. Fernández. *Presas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007a.
- . “*Presas*”. *Cuaderno pedagógico del Centro Dramático Nacional* 6 (2007b).
- Pavis, P. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Édition Sociales, 1980.
- Vinyes, R. *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*. Madrid: Temas de Hoy, 2002.