

GRADO EN LENGUAS, LITERATURAS Y CULTURAS
ROMÁNICAS

TRABAJO DE FIN DE GRADO



románicasusal

TEATRO, FEMINISMO Y DENUNCIA EN LA OBRA DE
MARICLA BOGGIO
Ana Moraleja Domingo

TUTOR: Milagro Martín Clavijo
2024-2025

GRADO EN LENGUAS, LITERATURAS Y CULTURAS
ROMÁNICAS

TRABAJO DE FIN DE GRADO



románicasusal

TEATRO, FEMINISMO Y DENUNCIA EN LA OBRA DE
MARICLA BOGGIO
Ana Moraleja Domingo

TUTOR: Milagro Martín Clavijo
2024-2025

Índice

RESUMEN.....	2
ABSTRACT.....	2
1. Introducción	3
2. Contexto histórico de los años 60 y 70	4
2.1. La juventud y el Movimiento del 68'	5
2.2. Influencias internacionales.....	5
2.3. La Segunda Ola Feminista en Italia.....	6
2.4. <i>DEMAU</i>	7
2.5. Los grupos de autoconsciencia.....	8
2.6. <i>Rivolta femminile</i>	9
3. Espacios de creación femenina.....	12
4. El Teatro della Maddalena.....	14
4.1. Organización interna del teatro della Maddalena.....	15
4.2. Temáticas.....	16
4.3. Obras más representativas.....	17
5. Maricla Boggio.....	20
5.1. Producción teatral.....	21
5.1.1. Política.....	21
5.1.2. La guerra.....	22
5.1.3. Figuras históricas.....	22
5.1.4. Mitos.....	23
5.1.5. Intelectuales.....	23
5.1.6. Problema del VIH.....	24
5.1.7. Religión.....	24
5.1.8. Condición femenina.....	25
6. <i>Marisa della Magliana</i>	26
6.1. Argumento.....	26
6.2. La obra como emblema del Teatro della Maddalena y reflejo de su contexto.....	27
7. Conclusión.....	33
8. Bibliografía.....	34

RESUMEN

En la década de los setenta el movimiento feminista italiano experimenta una fase de auge conocida como la Segunda Ola Feminista, expandiendo su influencia hasta las formas artísticas. Resulta de especial importancia la creación de colectivos feministas como el Teatro della Maddalena, donde la dramaturga Maricla Boggio destacará debido a su compromiso. De entre su elevada producción, se analizará la obra *Marisa della Magliana*, la cual representa un testimonio y una crítica de la opresión que las mujeres de baja condición tienen que sufrir.

PALABRAS CLAVE: Segunda Ola Feminista, Teatro della Maddalena, Maricla Boggio, *Marisa della Magliana*.

ABSTRACT

In the 1970s, the Italian feminist movement experienced a boom known as the Second-Wave of Feminism, expanding its influence into artistic forms. The creation of feminist collectives such as the Teatro della Maddalena, where playwright Maricla Boggio will stand out due to her commitment, is particularly important. Among his high production, we will analyze the work *Marisa della Magliana*, which represents a testimony and a critique of the oppression that low-status women have to suffer.

KEYWORDS: Second-wave feminism, Teatro della Maddalena, Maricla Boggio, *Marisa della Magliana*.

1. Introducción

El presente Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo analizar la relación entre el teatro feminista y la denuncia social a través del estudio de la obra *Marisa della Magliana* de Maricla Boggio, una de las dramaturgas más destacadas y comprometidas del teatro feminista italiano de los años setenta. La obra constituye un importante testimonio artístico y político del momento de auge de la Segunda Ola Feminista.

Durante los años sesenta y setenta, Italia experimentó una intensa agitación en los ámbitos político, cultural y social. La incorporación de la mujer al mundo laboral, las movilizaciones de estudiantes en 1968 y la creación de diversos colectivos feministas propiciaron la creación de un nuevo clima de reflexión y reivindicación en torno a la condición del sujeto femenino.

Fue en este contexto en el que el arte, y en particular el teatro, se convirtió en un medio distinguido para denunciar las formas de opresión, visibilizar las experiencias femeninas y provocar una toma de conciencia en las mujeres. Dentro de esta corriente, el Teatro della Maddalena, del cual Maricla Boggio fue una de las fundadoras, impulsó una nueva forma de entender la dramaturgia.

Este estudio ha tenido como finalidad examinar la forma en que la pieza *Marisa della Magliana* plantea una denuncia, desde una voz femenina, a los problemas que hacían frente las mujeres de clase baja en los años setenta. Se analizarán cuestiones como la maternidad, la militancia en los barrios periféricos o la toma de conciencia femenina. También se atenderá al lenguaje utilizado en la obra y a la elección del monólogo como una forma expresiva que refuerza la dimensión testimonial del texto.

Una de las razones que han motivado la elección del tema es la menor difusión que ha tenido Maricla Boggio en nuestro país. A pesar de contar con una trayectoria consolidada y haber recibido importantes premios en Italia, su obra sigue siendo poco conocida fuera de su país. El análisis de *Marisa della Magliana* representa una oportunidad para poner en valor un teatro comprometido y para entender el papel de este en la lucha feminista.

2. Contexto histórico de los años 60 y 70

Con la llegada del “Boom económico” entre los años cincuenta y sesenta, Italia experimentó una profunda transformación económica y social. Este periodo estuvo marcado por un crecimiento industrial muy fuerte, que permitió la incorporación de la mujer al mundo laboral. Mientras que anteriormente las mujeres quedaban relegadas al cuidado de la casa y de los hijos o al trabajo en el campo, ahora se abren para ellas las puertas de nuevos sectores a los que antes no habían conseguido acceder, entre los que destaca la industria. Esta incorporación al mundo laboral desencadenará una toma de conciencia sobre la importancia de su papel en la sociedad.

En las fábricas, las mujeres encontraron el principio de una forma de desafiar la estructura patriarcal tradicional, pues al recibir sus propios ingresos obtenían un poco más de independencia. Sin embargo, su incorporación no se produjo en condiciones de igualdad, sus salarios eran visiblemente más bajos que los de los hombres, y las condiciones tampoco eran las mismas. Isabella Marsala (2021: 15) sostiene que “le donne nel mondo del lavoro erano considerate di seconda categoria rispetto agli uomini, sia per i generali pregiudizi misogini nei loro confronti, ma anche perché, in caso di maternità, avrebbero dovuto ricevere attenzioni e privilegi maggiori”. Por otro lado, las mujeres debían hacer frente no solo a la realidad laboral fuera de su casa, sino también a una carga dentro de ella, porque no abandonaron sus tareas domésticas.

De esta forma, el desarrollo económico había transformado no solo la economía italiana, sino también las dinámicas familiares y los roles de género. Las mujeres empezaron a ocupar espacios que antes tenían prohibidos y a cambiar la percepción de sí mismas dentro de la sociedad. Este proceso sentó las bases de lo que más tarde desembocaría en la Segunda Ola Feminista de los años setenta.

2.1. La juventud y el Movimiento del '68

En este contexto, surgió un nuevo grupo social, la juventud, que buscaba reivindicarse como sector diferenciado del de los adultos. Este nuevo grupo provocó la explosión del llamado Movimiento del '68, una revolución que empezó con los estudiantes universitarios, pero que acabó extendiéndose a otros sectores de la sociedad, como los trabajadores de las fábricas o, también, las mujeres. El movimiento protestaba contra los regímenes autoritarios, y se inspiraba en otros movimientos análogos como la guerra de

Vietnam o las protestas antirracismo en Estados Unidos. Como explica Elda Guerra (2005: 31), “Ma proprio nel corso di quelle vicende si produsse una frattura nell'esperienza storica condivisa tra giovani: le donne cominciarono a guardare sé stesse dando inizio ad un nuovo differente movimento”. Las jóvenes mujeres que habían participado en este movimiento se vuelven conscientes de la necesidad de luchar por la libertad de las clases oprimidas, entre las que ellas se encontraban simplemente por ser mujeres. María Teresa Bellenzier (1980: 182), sostiene que

“scoppia per le donne la contraddizione: nell'università e davanti alle fabbriche dove si doveva sancire l'unità fra studenti e operai, le donne sentirono fortemente la loro “diversità”. È questo il punto di partenza del neofemminismo italiano, certo influenzato da quanto aveva preso avvio negli USA dal 1964 in poi, e parallelamente a quanto andava maturando in alcuni Paesi europei”.

Por lo tanto, se puede afirmar que hay una estrecha relación entre el Movimiento del '68 y el nacimiento de la Segunda Ola Feminista.

Las mujeres denuncian un movimiento que no ha cumplido el objetivo ideal. A pesar de que se lograron muchos cambios en política, educación o derechos civiles, el Movimiento del '68 no cuestionó seriamente el patriarcado ni la opresión femenina. Lo que buscaban las feministas era continuar la revolución, denunciando el modo en que se estructura socialmente la relación entre hombres y mujeres.

2.2. Influencias internacionales

En Estados Unidos el feminismo empezó a ganar cada vez más popularidad y comenzó a afirmarse de manera más visible en la sociedad. Un momento clave en este proceso fue la publicación del libro *The Feminine Mystique* en 1963, donde Betty Friedan da a conocer el “problema sin nombre” que sufrían tantas mujeres. Muchas sentían frustración al ver que su país había proyectado en el extranjero a través de películas y periódicos la imagen de la “happy housewife”. Se trata de una mujer que vive únicamente su rol doméstico, dedicada al cuidado de los hijos, del marido y de la casa, y que aparentemente es feliz en su realidad.

La influencia estadounidense no hizo más que reforzar las ideas que resonaban en el Movimiento del 68' y que pronto se tradujeron en acciones concretas. Tras una de las

conferencias de la asociación “Students for a Democratic Society”, en 1966, las mujeres decidieron actuar de forma independiente. Este simple gesto dará lugar a una importante corriente en la historia del feminismo, el llamado “separatismo”. Según Elda Guerra (2005: 32), “Le ragazze della generazione che sarebbe divenuta protagonista del femminismo contemporaneo, erano infatti cresciute in una tendenziale condivisione di spazi - dalla scuola, all'università, ai luoghi del tempo libero - con i loro coetanei maschi: ora questo processo si interrompeva per scelta e venivano creati o ricreati spazi femminili autonomi”.

Mientras que en Norteamérica ya ha nacido el feminismo, en Europa están empezando a escucharse los primeros ecos, y así lo señala Elda Guerra (2005: 32), “Gli anni compresi tra la fine del 1969 e il 1971 sono quelli in cui in Italia appaiono i segni forti del movimento, già presente sulla scena internazionale”.

2.3. La Segunda Ola Feminista en Italia

Se ha precisado establecer el término de Segunda Ola Feminista con la intención de desvincularse de los movimientos feministas desarrollados en los años anteriores y referirse a una nueva etapa de activismo femenino. En palabras de Martina Pozzan (2021: 7), “Si può parlare di esso come femminismo della seconda ondata, poiché prima di quegli anni, la donna si era già movimentata per diverse ragioni politiche e/o sociali che la riguardavano personalmente e collettivamente”.

Este movimiento rechazaba completamente el ideal de igualdad con el hombre. Buscar la igualdad implicaba, en muchos casos, asimilarse a un modelo masculino por el cual la mujer debía adaptarse a normas o formas de vida que históricamente habían sido definidas por y para los hombres. Según Paola Susana Solorza (2013: 1), “Desde sus comienzos, el feminismo italiano seguirá mayoritariamente una línea ideológica bien definida: la del feminismo de la diferencia, postulando una absoluta desidentificación de las estructuras patriarcales, lo cual implica no solo un rechazo del matrimonio y la familia, sino también de la política de izquierda”. En lugar de reclamar la igualdad entre hombres y mujeres, las feministas italianas buscaban el reconocimiento de su propio género. Este feminismo de la diferencia no buscaba que las mujeres se integrasen en el mundo en las mismas condiciones que los hombres, sino que fuesen libres, sin copiar ni adaptarse a los modelos patriarcales establecidos. Por otro lado, rechazaban la convención de familia tradicional, donde la mujer era dependiente económica y socialmente de su marido. Su valor como

persona se medía en una escala de utilidad en sus acciones hacia los demás, en la que primaba lo que ofrecía como madre y esposa. Y en cuanto a la política, consideraban que ni siquiera los movimientos más revolucionarios de izquierdas habían sido capaces de tomar en serio la opresión que sufrían las mujeres, no por su clase social, sino por su condición biológica.

No dejaron de lado el tema del aborto, que se convirtió en una de las cuestiones fundamentales del movimiento. No rechazaban la maternidad, defendían que debía ser una elección libre, y en ningún caso un deber impuesto por la sociedad patriarcal. Como explica Maria Teresa Bellenzier (1980: 186), “La donna quindi può continuare ad essere madre (soltanto se è quando lo vuole), rifiutando però ogni strumentalizzazione del suo ruolo e servendosi di strutture e mezzi che la società ha il dovere di fornirle in modo che la maternità sia compatibile con l’esplicazione di tutti i suoi diritti individuali e sociali”. Así, defendían el derecho al aborto, pero también el derecho a ser madre sin renunciar al resto de su vida.

Como consecuencia directa de la expansión de este movimiento, las mujeres empezaron a crear grupos autónomos alrededor de todo el país. Elda Guerra (2005: 61), afirma que “Tra il 1970 e il 1973, in diverse città, si sussegue la formazione di gruppi e collettivi differentemente connotati anche in termini di riferimenti culturali e ideologici, alcuni più contigui al movimento degli studenti, altri invece più lontani”.

Gracias a que en estos espacios de formación exclusivamente femenina las mujeres compartían sus experiencias vitales, se dieron cuenta de que lo que hasta entonces habían considerado problemas individuales, eran vivencias comunes que afectaban a todas. Los grupos feministas permitieron transformar esas experiencias en materia de reflexión colectiva y política. Como afirma nuevamente Elda Guerra (2005: 57), estos grupos fueron “forse l’invenzione più profonda e significativa del neofemminismo, la forma in cui s’incarnò e prese corpo, nel senso letterale del termine, la distanza tra l’esperienza storica femminile e quella maschile”.

2.4. *DEMAU*

Demistificazione dell'autoritarismo es el primer grupo feminista italiano fundado en Milán en 1965 por Daniela Pellegrini. Se trataba de un grupo completamente independiente de organizaciones políticas, que estaba formado en su mayoría por mujeres, pero también por algunos hombres. Su objetivo era denunciar los mecanismos

de poder presentes no solo en la sociedad, también en el ámbito personal. Lea Melandri (2015), explica que “svolgeva essenzialmente un’attività di studio, i riferimenti erano all’antropologia e alla psicanalisi con l’intento di trovare le radici dell’oppressione femminile non solo nell’ambito del lavoro, della politica, del sociale, ma anche e soprattutto nell’ambito della sessualità e del rapporto uomo-donna”. Su legado es testimonio de que incluso antes del Movimiento del ’68 algunas mujeres ya intuían que una verdadera transformación social debía pasar también por un cambio en las relaciones de género.

Al año siguiente de la formación del grupo se publica el *Manifiesto programmatico del Gruppo DEMAU*, con Daniela Pellegrini como teórica principal. En este documento se rechaza la simple integración de la mujer a la sociedad en cuanto continúe siendo patriarcal, pues solo provocaría un aumento de la desigualdad, porque le conduciría a una sobrecarga de trabajo, en el hogar y fuera de él. Se debe cuestionar la división tradicional de las tareas entre los géneros, pues está basada en el autoritarismo, reforzando un sistema social estructurado a base de jerarquías y desigualdades. Toda esta estructura está diseñada para mantener los privilegios de los hombres en la sociedad patriarcal.

El grupo busca que las mujeres piensen por sí mismas y reflexionen sobre quienes han sido y quienes son sin aceptar previamente los roles impuestos por el modelo masculino. Tienen que tomar conciencia crítica del lugar que han ocupado en la historia. Solo después de este proceso, las mujeres podrán contribuir activamente a la construcción de una nueva sociedad, basada en principios nuevos.

El último punto del manifiesto trata un tema poco común entre los discursos feministas de la época, la emancipación del hombre como parte del proceso de transformación de la sociedad. Afirman que el hombre se encuentra también en una situación de opresión al no poderse identificar con valores asociados a la feminidad. Por eso, deben reconciliarse con los valores que han despreciado históricamente, como la sensibilidad. Sostienen que la emancipación femenina debe implicar también una revisión de los roles masculinos, para evitar que haya nuevos desequilibrios.

2.5. Los grupos de autoconsciencia

Comenzaron a desarrollarse, gracias a la influencia de los grupos ya formados en Estados Unidos, los grupos de autoconsciencia. Consistían en la organización de reuniones de pequeños círculos de mujeres en los cuales compartían sus experiencias personales y

hablaban de su percepción del mundo desde su condición femenina. Según Isabella Marsala (2021: 37) “La presenza delle donne nelle professioni e nelle aree produttive le aveva messe in contatto diretto con gli uomini e per la prima volta le aveva fatte confrontare con le regole e i privilegi della società patriarcale nella quale vivevano da sempre”. En estos espacios mixtos las mujeres no habían encontrado su lugar, se enfrentaban por primera vez de forma directa a una estructura social marcada por reglas y privilegios masculinos. Estos grupos sirvieron no solo como vehículo de expresión de la experiencia femenina en un sistema patriarcal, sino como instrumento ideológico.

2.6. *Rivolta Femminile*

Rivolta Femminile, nace en 1970 en la ciudad de Roma, y fue uno de los grupos más importantes de la Segunda Ola Feminista en Italia. Se trata de un colectivo feminista formado solo por mujeres que destacó por su radicalidad, y entre cuyas fundadoras está Carla Lonzi. Según María-Milagros Rivera Garretas (2019: 9), “Rivolta Femminile nació de la necesidad de existencia simbólica de un número indeterminado de mujeres. Existencia simbólica significa sentido libre del ser mujer, sentido libre del referente patriarcal, incluyendo en el referente patriarcal la oposición al patriarcado, lo que entonces se llamaba liberación de la mujer”. Las mujeres querían existir no solo de forma física, sino ser reconocidas por su propio valor y encontrar un lugar en la sociedad que no estuviera definido por los hombres.

El recorrido de este grupo inició con la publicación del *Manifesto*, que, en palabras de María Burguillos Capel (2019 :40), “sintetiza las principales reivindicaciones del colectivo y pone en relieve la condición de subalternidad de las mujeres en la cultura, denunciando la existencia de una jerarquía de sexos bajo cualquier tipo de ideología, la mutilación sublimada que el dominio masculino ha ejercido sobre la mitad de la población humana”. Entre las ideas principales encontramos la reivindicación de la autonomía del sujeto femenino, las mujeres no quieren ser definidas en función a un hombre, sino que exigen ser reconocidas como sujetos autónomos. Rechazan el modelo masculino porque no buscan la igualdad a través de la adaptación a los modelos masculinos, y por eso, abogan por la necesidad de espacios exclusivos para mujeres, donde no haya intervención masculina. Además, critica los movimientos de izquierda, pues consideran que han ignorado el problema de la opresión de género.

No apoyan tampoco el matrimonio ni los valores tradicionales asociados a la mujer como la virginidad o la fidelidad, pues son formas de controlar a la mujer para que encaje en un modelo familiar que la subordina al hombre. Asimismo, el divorcio se convierte en un refuerzo de la teoría, pues es solo un cambio de esposo dentro de la misma estructura opresiva.

Por último, destaca que la maternidad debe ser una elección y no una imposición, las mujeres deben tener el control de sus propios cuerpos y considera que la negación del derecho al aborto es una forma de romper con esa autonomía.

Este manifiesto, ideado en gran parte por Carla Lonzi, no es la única obra revolucionaria que escribió. En el mismo año, Lonzi publicó *Sputiamo su Hegel*, ensayo en el que toma conciencia de la posición de las mujeres dentro de la sociedad. Es una crítica a la filosofía occidental masculina, representada por figuras como Hegel o Marx, en cuyas teorías se ha ignorado la experiencia femenina. Como explica María Burguillos Capel (2019: 40), “La dialéctica amo-esclavo alude a una lucha de poder interna, inmersa en un mundo eminentemente masculino, y cuya solución no elimina el problema de la opresión femenina, puesto que se construyen en torno a ejes distintos”. Esta lucha proletaria revela una visión masculina del conflicto, pues el problema de las mujeres va más allá de la dominación, porque no han sido reconocidas como sujetos de la historia. Su opresión no es solo política o económica, también se refleja en aspectos como el cuerpo o la cultura.

La solución que propone Lonzi a esta situación es la toma de conciencia de las mujeres, que actúen en el presente y llenen el vacío del pasado afirmándose como los sujetos independientes que son.

Un año más tarde dio a conocer uno de los textos más representativos de su carrera, *La donna clitoridea e la donna vaginale*. Al separar la función reproductiva del placer, Carla Lonzi nos presenta dos tipos de mujeres. La “donna vaginale” es aquella que funciona como madre y esposa, que no vive su propia sexualidad porque está al servicio del placer masculino y de la reproducción. En palabras de María Burguillos Capel (2019 :41), “pone de manifiesto la imposición de una sexualidad determinada a las mujeres, basada en la sumisión, como una forma de violencia culturalmente difundida y aceptada”. En cambio, la “donna clitoridea” es capaz de experimentar el placer sexual de forma autónoma, más allá de la función reproductiva, apartándose del modelo tradicional de mujer. Esta obra es una crítica feroz hacia el modo por el cual el placer femenino ha sido modelado y

absorbido por la imposición masculina, que consigue en un mismo acto placer y reproducción. Lonzi aboga por que la sexualidad de la mujer sea autónoma sin fines procreativos.

3. Espacios de creación femenina

El arte y la cultura se convierten también en espacios de emancipación femenina. Las mujeres empiezan a cuestionar no solo las estructuras sociales, sino también las formas tradicionales de creación. De ahí surge la necesidad de desarrollar nuevas formas expresivas que partan directamente de la propia experiencia de la mujer. Como sostiene Mirka Pulga (2011 :20) “comunicarono l’urgenza neofemminista di erigere una cultura delle donne specifica, separata da quella dominante del sistema patriarcale e contro la visione di una figura femminile unicamente cliente e spettatrice della creatività maschile”.

Este proceso se ve reflejado en la creación de espacios culturales exclusivamente femeninos. Luisa Muraro, junto con otras feministas, fundó en 1975 La Librería de las Mujeres de Milán. Fue un espacio clave para el desarrollo del pensamiento de la diferencia, reconociendo que la cultura dominante invisibilizaba a las mujeres. Caterina Duraccio (2019: 6) sostiene que “La Librería de las Mujeres se presenta desde el primer momento como uno de los centros neurálgicos del feminismo italiano de la diferencia y una referencia en toda Europa”. Se trataba de un lugar de reflexión y producción del pensamiento feminista, donde las mujeres se reunían para leer, escribir o debatir fuera de las influencias masculinas, nunca fue concebido solo como una librería. Esta organización perseguía la difusión de obras escritas por mujeres o que trataran temas relativos a las mujeres, y siempre desde una perspectiva no patriarcal.

En este clima de voluntad creativa y política, el teatro emerge como uno de los lenguajes más potentes para comunicar las inquietudes del movimiento feminista. Desde las primeras manifestaciones teatrales, los hombres han ocupado un papel central y casi exclusivo ya sea en la representación como en la autoría de las obras. Haciendo un breve recorrido histórico, podemos percibir la escasa participación del género femenino en el teatro. Comenzando por el teatro griego clásico, a pesar de haber sido considerado una referencia, no permitía que las mujeres actuaran ni tampoco escribieran, y sus personajes eran interpretados también por hombres. Durante la Edad Media, las representaciones teatrales se desarrollaban en su mayoría dentro del ámbito religioso, el cual excluía de nuevo a las mujeres. Con la llegada del Renacimiento y de la Commedia dell’Arte, el teatro comienza a abrir tímidamente sus puertas a las mujeres, aunque todavía lejos de convertirse en una regla eran más bien excepciones. A partir del siglo XX se produce una

inflexión, con la entrada gradual de las mujeres a los escenarios y al mundo de la escritura teatral.

Sin embargo, fue con la irrupción del movimiento feminista en los años setenta cuando comenzaron a crearse numerosos grupos teatrales formados únicamente por mujeres, haciendo del teatro uno de los espacios más ricos para la experimentación. En palabras de Maria Morelli (2019: 3), “Ma occorrerà attendere l’ondata rivoluzionaria del Sessantotto, che in ambito artistico si traduce nella ricerca di un nuovo linguaggio e nello scardinamento delle forme estetiche vigenti, per vedere le donne, finalmente, protagoniste di una profonda spinta rinnovatrice”.

4. El Teatro della Maddalena

En Italia, uno de los casos más representativos de esta transformación es el Teatro della Maddalena. Esta asociación fue fundada en el año 1973 por un colectivo feminista dentro del cual destacan Maricla Boggio y Dacia Maraini, entre otras. El origen del nombre viene del propio barrio en el que establecieron su sede, “quartiere della Maddalena”. El grupo se formó junto a la revista *Effe* y a Maddalena libri.

Sus inicios fueron humildes, pero el esfuerzo colectivo hizo que consiguieran sacar adelante un gran proyecto. Se instalaron en una antigua tipografía y con sus propios ahorros y la ayuda económica de las mujeres de la industria cinematográfica del momento consiguieron comprar el material necesario para comenzar.

Sin embargo, la iniciativa no precisaba solo de un esfuerzo económico, sino también simbólico, al representar la voluntad de romper con la dependencia de cualquier estructura cultural patriarcal. El objetivo era crear un teatro que estuviese autogestionado por sus colaboradoras, donde las ideas de las mujeres pudiesen desarrollarse sin censura masculina. De esta forma, Mirka Pulga (2011: 49) afirma que “Il Teatro della Maddalena era interamente gestito da donne, per la prima volta impegnate a ricoprire tutti i ruoli, attoriali e non, essenziali per la felice riuscita di un buon prodotto scenico, dalla scrittura al testo, passando per la regia e la scenografia, sino alla composizione delle musiche”. Por lo tanto, todas las funciones necesarias para llevar a cabo una obra de teatro eran asumidas por mujeres. La presencia masculina se limitaba a la participación de algunos hombres que apoyaban las ideas de la Segunda Ola Feminista. La asociación no buscaba excluir a los hombres por oposición, sino más bien establecer un espacio libre de su influencia. No obstante, el público al que iban dirigidas las representaciones no dejaba fuera a los hombres, aunque sí se hicieron representaciones exclusivamente dirigidas a mujeres.

El objetivo del Teatro della Maddalena era que a través de estas obras el público tomase consciencia de la situación de opresión que sufrían las mujeres. Por lo tanto, la iniciativa deja de tener solo fines artísticos para incorporar también fines políticos que respaldasen el movimiento feminista. Maria Morelli (2019: 5) afirma que “Così facendo, questa nuova generazione di drammaturghe riesce a dare voce a una delle rivoluzioni sociali e culturali più significative del Novecento, quella femminista, cui viene riconosciuto il merito di aver portato al superamento dell’ambito domestico e materno in quanto orizzonte

privilegiato della realizzazione personale femminile”. Dentro del Teatro della Maddalena las mujeres podían expresarse artísticamente y al mismo tiempo cuestionar el origen de los límites que se habían impuesto sobre sus vidas.

4.1. Organización interna del Teatro della Maddalena

Una de las características más interesantes del colectivo fue su modelo organizativo, basado en la colaboración con la voluntad de que todas las integrantes pudieran tomar decisiones y participar en cada fase del proceso creativo.

La metodología de trabajo que utilizaba el grupo era, por tanto, totalmente colectiva, todas las decisiones se tomaban en conjunto, tanto las de carácter artístico como las relacionadas con el funcionamiento del grupo. Las reuniones del grupo se organizaban semanalmente, cada lunes, y se convertían en el momento ideal para las discusiones y la toma de decisiones. Durante estos encuentros, las integrantes del Teatro della Maddalena, organizadas previamente en pequeños grupos de trabajo, presentaban una propuesta de obra a sus compañeras para después dar comienzo a una especie de asamblea en la que las demás participantes podían expresar su opinión, proponer cambios o aportar nuevas ideas sobre las obras presentadas.

El proceso no siempre resultaba sencillo, pues podían surgir desacuerdos al intentar alcanzar un consenso entre voces diversas. Sin embargo, la decisión final sobre si una obra se llevaría adelante o no se tomaba siempre de forma colectiva, cuando la propuesta había sido aprobada por la mayoría. Además, a nivel económico, la asociación contaba con unos recursos muy limitados. La financiación de las obras y proyectos se realizaba mediante aportaciones internas, actividades autogestionadas o algunas donaciones, y su uso era gestionado directamente por el grupo que había impulsado la propuesta.

Este sistema organizativo demostró que era posible producir arte de calidad fuera de los esquemas patriarcales tradicionales, fomentando la participación y el aprendizaje de forma colectiva. Según afirma Mirka Pulga (2011: 51) “La valenza storica della Maddalena non si esercitò soltanto nella ricerca di registi e di drammi composti unicamente da donne, ma anche nella divulgazione, attraverso corsi di formazione interni al teatro”. Esta iniciativa estaba destinada a formar a cualquier mujer que quisiera dedicarse de forma profesional al mundo del teatro. Funcionaban también como lugares de reflexión sobre el papel de la mujer en la sociedad y en el ámbito cultural, pues se

empezaron a cuestionar las estructuras de poder que tradicionalmente habían impedido el acceso de las mujeres a la creación de arte.

4.2. Temáticas

Como ya se ha comentado, las integrantes del Teatro della Maddalena buscaban reivindicar con sus obras, hacer política. Su producción teatral no buscaba simplemente entretener al espectador, sino que estaba pensada como un instrumento de concienciación y de denuncia. A través de las obras trasladaban al escenario situaciones de opresión o vivencias cotidianas de las mujeres, situaciones que durante años habían sido sistemáticamente ignoradas por el teatro tradicional.

El grupo compartía un núcleo temático común, que era la representación de las luchas de las mujeres y su emancipación. El Teatro della Maddalena no se erguía como una excepción o una experiencia aislada en su contexto, sino como parte de un fenómeno más amplio, que es la Segunda Ola del feminismo en Italia. De esta forma, Claudia Messina (2012: 155) sostiene que:

“Come nucleo di scrittura e di pensiero il teatro della Maddalena si presenta drammaturgicamente [...] come interprete del processo di trasformazione del femminismo da lotta per l’emancipazione civile a forma di interpretazione globale della realtà femminile all’interno della società a capitalismo avanzato per metterne in discussione l’intera impalcatura socio-politica, con le sue istituzioni e i suoi saperi, diffondendo, al contempo, la nuova coscienza femminista”.

Las integrantes de la asociación convirtieron el escenario en un espacio de resistencia y de denuncia de las desigualdades que sufrían, proponiendo una relectura del mundo, esta vez desde su perspectiva.

Una de las temáticas con más peso en la producción del grupo fue la experiencia del cuerpo femenino. Según Maria Morelli (2019: 5), “Attraverso la rappresentazione del sé, cambia per la donna il modo di sentire e abitare il proprio corpo, che diviene soggettività incarnata”. El cuerpo de la mujer deja de ser algo representado desde la mirada masculina, y pasa a convertirse en algo propio y autónomo representado a través de la experiencia femenina.

Por otro lado, se rompe con los modelos de feminidad impuestos por la tradición patriarcal, que representaban a mujeres estereotipadas con roles de madre, de esposa o de musa. En su lugar, proponían representaciones tomadas del mundo real, mujeres que trabajaban y que se rebelaban frente a las injustas imposiciones patriarcales.

Otra línea temática fue la relectura de figuras históricas y mitológicas desde una nueva perspectiva feminista. Ejemplo de ello son las obras *Maria Stuarda* de Dacia Maraini o *Medea* de Maricla Boggio.

Destaca también la crítica a la institución familiar, donde las mujeres deben asumir una carga de responsabilidades desproporcionadas, y se cuestionan los modelos de maternidad tradicionales. No se idealiza la maternidad, sino que se muestran las tensiones y las contradicciones que experimentan las mujeres. Esta crítica no implica una negación del deseo materno, es más bien una reivindicación de la libertad de decisión y vivirlo desde la libertad, y nunca desde la imposición.

4.3. Obras más representativas

La primera obra que representó el Teatro della Maddalena el 7 de diciembre de 1973 fue *Mara Maria Marianna*, escrita por Dacia Maraini, Edith Bruck y Maricla Boggio. Esta obra da voz a tres figuras femeninas, que son Mara, Maria y Mariana, personajes elaborados a base de la recogida de testimonios de mujeres de distintas situaciones y clases sociales. Según Mirka Pulga (2011: 54), “I temi toccati erano quelli dell’aborto, della maternità, del diritto alla casa, della violenza sessuale, del lavoro, del rapporto impari uomo-donna”. A través de la exposición de estos temas, lo que buscan es denunciar los problemas relacionados con la liberación de la mujer.

Una de las características más interesantes de esta obra es la estructura poco convencional que presenta, creada a partir de una serie de monólogos en los que cada una de las protagonistas relatan su experiencia femenina. Esta estructura rompe con las convenciones narrativas del teatro clásico, eliminando los diálogos para crear un discurso comprometido y político. Así, Maria Morelli (2019: 7), afirma que “Si tratta di un teatro, soprattutto agli inizi, dichiaratamente polemico e d’intervento”. La elección permite reivindicar la voz individual de cada mujer a la vez que articula una denuncia colectiva contra las formas de opresión que sufren las mujeres.

Al mismo año pertenece la obra de Dacia Maraini *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, escrita en colaboración con Lú Leone. Como indica ya el título, es un diálogo entre un joven y una prostituta, donde ella es la voz central de la obra, habla con sinceridad y es perfectamente consciente de su condición y del sistema que la oprime. El cliente representa la mirada masculina dominante, con una actitud prejuiciosa que evidencia la relación desigual que existe entre hombres y mujeres. Mirka Pulga (2011: 90), apunta que “il cliente non capiva la linearità del pensiero di Manila che riconosceva nel loro incontro esclusivamente una pratica commerciale di «beni» venduti ed acquistati, mentre lui, al contrario, lo identificava come un esercizio del proprio diritto di conquista e di possesso della femmina”. A pesar de que la prostituta elige participar voluntariamente en esta práctica comercial, esto no implica necesariamente su libertad. Mientras que la idea patriarcal de dominio del cuerpo femenino siga influenciando, las mujeres continuaran siendo víctimas de una gran desigualdad.

A partir de estas primeras experiencias de creación colaborativa, el Teatro della Maddalena empieza a dar paso a voces individuales.

Pasaban los años y el local donde se encontraba la sede del Teatro della Maddalena comenzaba a resultar cada vez menos funcional, las sesenta butacas con las que contaba no eran suficientes, no había camerinos para las actrices y la humedad estaba tomando el control hasta el punto de deteriorar incluso los vestuarios. En este contexto de dificultad es donde surge el colectivo Isabella Morra, una especie de extensión más flexible del proyecto original que pretendía llevar el teatro a nuevos espacios y explorar nuevas formas artísticas.

A finales de la década de los 80 el Teatro della Maddalena cierra definitivamente sus puertas por falta de sustento económico. Sin embargo, la idea de defender el feminismo a través del teatro no se detiene, pues en los años 90 se produce la formación de la asociación Isabella Andreini comica gelosa, que toma su nombre de la famosa actriz y dramaturga del siglo XVI. Así, en una entrevista concedida a Daniele Cerrato, la propia Maricla (2020) comenta que “È stato un po’ il proseguimento della Maddalena, mentre lì c’erano delle donne che davano vita a personaggi che non avevano voce, le popolane parlavano attraverso la voce delle attrici che le interpretavano in teatro”. De esta forma, la asociación retoma la voluntad de dar voz a historias de mujeres silenciadas.

El Teatro della Maddalena ha marcado un hito en la historia del teatro feminista italiano por convertirse en un espacio de creación, reflexión y denuncia en modo colectivo, además de estar gestionado únicamente por mujeres. Entre las muchas voces que a lo largo de sus años formaron parte de la experiencia, destaca la figura de una de sus fundadoras, Maricla Boggio.

5. Maricla Boggio

Más conocida como Maricla, Maria Clara Boggio nació en Turín el 11 de diciembre de 1937. Cursó estudios universitarios graduándose en Derecho por la Universidad de Turín. Sin embargo, su vocación artística la llevó rápidamente a interesarse por el teatro, participando en su etapa académica en el teatro universitario y conociendo personas que frecuentaban la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" de Roma, donde más tarde se graduó en dirección teatral. Allí ejerció como docente de interpretación, teoría y técnica de la actuación y dramaturgia y también impartió clases de expresividad teatral en la Universidad de Viterbo.

El hecho de que Maricla estudiase derecho antes de dedicarse al teatro influye de forma determinante la producción de sus obras, pues son numerosas las ocasiones en las que la dramaturga demuestra su preocupación por los mecanismos de injusticia social, especialmente cuando afectan a un sector tan vulnerable como las mujeres. La dramaturga, en la misma entrevista de Daniele Ceccarini (2020) explica que "I due studi in realtà non sono in contrasto, perché è sempre un discorso di vita e di regole, il teatro e il diritto sono molto vicini. Ho studiato molto volentieri all'Università anche sapendo che non avrei mai fatto l'avvocato, ma che nel mio futuro c'era la regia".

Además de sus facetas como autora y docente, Maricla Boggio ha desarrollado una carrera como periodista y como crítica teatral. Hoy en día continúa participando de forma activa en la vida cultural italiana. Su producción teatral continúa expandiéndose, ya que sigue escribiendo y reflexionando sobre los temas que han marcado su obra. El año pasado llevó al teatro *Maria Urtica. Un'infanzia nel '45*, tomada de su obra escrita, y que cuenta la historia de una niña que vive refugiada de los bombardeos de la guerra. Paralelamente, Maricla colabora con la revista de teatro *Ridotto* como directora editorial.

Entre los numerosos reconocimientos que ha recibido a lo largo de su carrera, destaca el Premio Giacomo Matteotti, el cual Maricla Boggio obtuvo por primera vez en el año 2005 gracias a la obra *Matteotti, l'ultimo discorso*. Volverá a recibir el premio en una segunda ocasión con la obra *La Merlin*. A estos se suman otros premios importantes como el Premio IDI, concedido hasta en tres ocasiones por las obras *La monaca portoghese*, que vence también el Fondi La Pastora, *Rosa Delly* y *Schegge - vite di quartiere e un tramonto*, que se adjudica también el Premio Studio 12.

5.1. Producción teatral

Dado el volumen y la diversidad de la producción de Maricla Boggio, es conveniente realizar una estructuración temática de su obra para observar con mayor claridad cuáles son los diferentes compromisos y preocupaciones que atraviesan su escritura.

5.1.1. Política

Su debut como autora y directora se produce en marzo de 1969, con la obra *Santa Maria dei Battuti - rapporto sull'istituzione psichiatrica e sua negazione in quindici misteri*, coescrita junto a Franco Cuomo. La obra estaba organizada en quince misterios, inspirados en episodios reales vividos dentro de instituciones psiquiátricas. En la entrevista realizada por Ceccarini (2020), la dramaturga comenta que, para componer la obra “noi siamo stati un mese ad ascoltare eseguire gli incontri dei medici, degli infermieri e dei degenti, poi abbiamo scritto un testo”. Con esta representación se busca denunciar los abusos y las prácticas médicas autoritarias que humillaban la dignidad de los internados, un acto reivindicativo antes de que se aprobase la Ley Basaglia, la cual transformaría la psiquiatría en Italia. Y no será esta la única ocasión en la que Maricla colabore con Franco Cuomo siguiendo esta línea política, pues en 1972 presentarán *Compagno Gramsci*, que aborda la vida política y personal del pensador comunista Antonio Gramsci, condenado por el régimen fascista.

En 2004 presenta *Matteoti, l'ultimo discorso*, una obra que reconstruye el último discurso del político Giacomo Matteotti en 1924, en el que denuncia los fraudes electorales del fascismo, sabiendo que aquel acto le costaría la vida pocos días después.

En esta misma línea, Maricla Boggio escribe la obra *La Merlin*, centrada en el debate parlamentario que llevó a la abolición de las casas de prostitución legales, que tuvieron que cerrar tras la aprobación de la Ley Merlin en 1958, la cual recibe el nombre de la senadora italiana Lina Merlin.

Su vocación de compromiso político lleva a la dramaturga a interesarse también por temas de la mafia, escribiendo *Gardenia – sette giornate e un tramonto*, obra que se construye a través del monólogo de una niña que observa cómo el mundo que la rodea está corrompido por la violencia, y cómo esta experiencia infantil se convertirá con los años en una toma de conciencia sobre el peligro de la criminalidad organizada.

Estas obras enmarcarán su producción dentro de un teatro comprometido con la realidad social y política de su tiempo, pues Maricla Boggio quiere denunciar las injusticias que viven ciertos sectores de la sociedad con el fin de provocar cambios que mejoren la situación. De nuevo, recupero sus palabras en la entrevista de Ceccarini (2020) donde Maricla explica lo que es para ella el teatro comprometido: “Non basta dire io parlo della violenza alle donne per fare teatro impegnato, il teatro è qualcosa di diverso. Si rischia di trasformare in una moda i concorsi e le rassegne su temi delicati come l’immigrazione o la violenza alle donne e se il teatro non è espressione di un’esigenza deve essere la coscienza di un popolo e di ognuno di noi”.

5.1.2. La guerra

De la misma manera en que ha denunciado las injusticias y la corrupción política, Maricla Boggio dirige también su mirada hacia las consecuencias de los conflictos bélicos con obras como *Spax*, cuyo título evoca de forma irónica el contrario de “pax”. Para la construcción de esta obra se inspira en la tragedia clásica, con dos comunidades enfrentadas y una serie de personajes que exponen las devastadoras consecuencias de la guerra. La obra se cierra con la intervención de una divinidad que declara que la gracia y la condena están sus propias manos.

Seis años más tarde pero dentro del mismo núcleo temático escribe *La senteza y Dalle sbarre allá luce*, dos piezas unidas en una misma representación. La primera cuenta la historia de un hombre y una mujer que pertenecen a bandos opuestos pero que tienen que refugiarse de los bombardeos en un mismo espacio. La segunda propone una especie de reflexión sobre la fidelidad a los principios éticos frente a los sistemas de opresión, con tres monólogos de personajes históricos condenados.

También podemos incluir en esta corriente la obra *Il racconto di maggio*, una obra dedicada a la memoria del Holocausto desde la experiencia de los supervivientes, con la misión de transmitir esa memoria a las generaciones más jóvenes para intentar evitar caer en la repetición de los hechos.

5.1.3. Figuras históricas

Para comprender mejor su producción, es fundamental reconocer su constante atención a los personajes históricos. La obra *Maria dell’Angelo* está inspirada en la mística calabresa Natuzza Evolo, que recibe continuas visitas de personas que le cuentan sus

problemas mientras que ella les ofrece palabras de esperanza y consolación. Sobre la misma figura, Maricla realizó junto a Luigi Maria Lombardi Satriani un documental.

También es importante la obra *Anna Kuliscioff – con gli scritti di Anna Kuliscioff sulla condizione della donna*, inspirada en la activista socialista y feminista que luchó a favor de los derechos de las mujeres. O *Anita Garibaldi – l'ultimo sogno di Anita Ribeiro sposata Garibaldi*, donde Anita, en forma de monólogo, le habla a su hijo como si estuviera recordando el paso de su vida antes de morir. Y todos estos recuerdos están marcados por el amor hacia su marido y la lucha por la libertad. La propia autora (Cerrato 2020) afirma que elige estos personajes femeninos porque “sono emblematici di situazioni che riguardano anche altri”.

Con estas tres obras hemos podido comprobar el evidente interés de Maricla Boggio por las voces femeninas históricas. Sin embargo, su mirada no se limita exclusivamente a lo femenino, pues hay personajes masculinos que también reciben su atención. Es el caso del conde Cavour, protagonista de *Cavour, l'amore e l'Opera Incompiuta*. La construcción de la obra se conecta en cierto modo con la anterior, pues en ella Cavour revive los momentos importantes de la lucha por la unificación de Italia justo antes de fallecer.

5.1.4. Mitos

Más allá de los personajes históricos concretos, Maricla Boggio también encuentra inspiración en las figuras de los mitos, con obras como *Antigone*, *Fedra* o *Medea*. Esta última es particularmente interesante por la reversión que hace del mito. Como sostiene Milagro Martín Clavijo (2017 :354), “La scrittrice italiana affronta il mito da punti di vista, prospettive e mentalità diverse per poi offrirne una reinterpretazione originale, filtrandola attraverso le idee del femminismo degli anni Settanta”. Maricla Boggio presenta a Medea como una mujer contemporánea que se va identificando con las distintas versiones míticas del personaje creadas a lo largo de la historia. Poco a poco deja va dejando atrás estos modelos mientras avanza en su camino hacia la autoafirmación.

5.1.5. Intelectuales

Además de las figuras históricas y mitológicas, la dramaturga se interesa por los grandes intelectuales que han marcado la historia del pensamiento, como Jean-Paul Sartre y la obra *Ritratto di Sartre da giovane*, donde establece un reflexivo diálogo con Simone de

Beauvoir. También se detiene en figuras literarias y escribe obras como *D'Annunzio mondano*, basada en los escritos juveniles del autor o *Pirandello – Abba, Frammenti*, que explora la relación entre el escritor y su musa Marta Abba en base a las cartas que se intercambiaron. Y no se olvida de las voces femeninas, pues recupera la figura de la destacada periodista y escritora Matilde Serao, en una obra que expone la belleza de su ciudad natal Nápoles y a la vez denuncia los problemas

5.1.6. Problema del VIH

En la década de los noventa se enfrenta a un tema de crucial importancia, el VIH. Siguiendo la misma metodología que utilizó para la creación de *Santa Maria dei Battuti*, Maricla recurrió a la recogida de testimonios reales de personas que convivían con el virus. En colaboración con la RAI, llevó a cabo un reportaje televisivo titulado “Storie dallo Spallanzani”, que se emitió por primera vez en 1992, con el objetivo de visibilizar el problema del VIH y humanizar a las personas que estaban siendo marginadas por contraer la enfermedad. En palabras de la propia autora (Ceccarini, 2020), “Era l’esperienza dell’uscita dalla tossicodipendenza raccontata dalle persone che la stavano vivendo, i progressivi gradini dell’uscita, non era la droga morbosa con la siringa”.

Al mismo año pertenece la obra *Laica Rappresentazione*, que utiliza el tema del VIH para explorar diferentes historias de personajes vivos y muertos con la figura central de la Madre, que actúa como enlace entre ambos mundos.

Y no aborda el problema solo con el teatro, sino que escribe también un ensayo titulado *Il volto dell’altro – aids e immaginario* y dos libros, *La casa dei sentimenti* y *Farsi Uomo*.

5.1.7. Religión

En otras ocasiones, Maricla Boggio se adentra en la dimensión espiritual y aborda el tema de la religión. *Abelardo Eloisa Eloim - storia d'amore e teologia* presenta un diálogo entre razón y fe a través de las figuras de Abelardo y Bernardo y una trágica historia de amor entre Abelardo y Eloisa. Maricla conecta esta obra con *Il volto velato*, inspirada en la monja Teresa de Lisieux, pues, según afirma la autora (Ceccarini, 2020) “la ragione [...] è quello che mi ha affascinato di questi personaggi, compresa Teresa di Lisieux, morta a ventitré anni, che non era un mistica, era una giovanissima che aveva il senso concreto, non del paradiso lassù, ma di quello che deve essere anche qua in terra, un discorso di umanità”.

5.1.8. Condición femenina

Otro eje transversal en la dramaturgia de Maricla Boggio es la exploración de la condición femenina, una preocupación constante que se manifiesta en otras obras como las inspiradas en figuras históricas, míticas o en personajes contemporáneos. Su empeño desembocó en la fundación del Teatro della Maddalena, el primer teatro feminista en Italia.

El grupo nace en sintonía con la vocación política y social de Maricla, pues buscaban crear un espacio artístico donde dar voz a un grupo social oprimido. La dramaturga ya había demostrado una gran sensibilidad social con sus obras anteriores, por lo que esta experiencia significó un paso lógico para poner el teatro al servicio de la lucha feminista. Durante este periodo surgen obras como las ya citadas *Marisa della Magliana* o *Mara Maria Marianna*.

Contemporáneamente a su participación en el Teatro della Maddalena, Maricla entra a formar parte del colectivo Isabella Morra, y junto con Dacia Maraini y Armanda Giudici, Maricla Boggio escribe la obra *La casalinga è da buttare*. Y tras el cierre del Teatro della Maddalena entra a formar parte de la asociación Isabella Andreini comica gelosa.

Este recorrido vital y artístico de la figura de Maricla Boggio permite comprender la profundidad de su compromiso, el cual la ha llevado a utilizar el teatro como una herramienta para denunciar e intentar transformar la sociedad. El análisis de su producción demuestra una mirada crítica hacia las estructuras de poder opresoras y una gran sensibilidad hacia las voces silenciadas, especialmente hacia las voces de las mujeres.

En este contexto, *Marisa della Magliana* se convierte en una de las obras más representativas de su producción, pues como ella misma afirma (Ceccarini, 2020) “È una donna della periferia romana ed è emblematica della situazione femminile, una ragazza madre che protesta per il lavoro, per la casa come tante donne”.

6. *Marisa della Magliana*

Después de haber recorrido los principales ejes temáticos que atraviesan la producción de Mariela Boggio, nos detenemos ahora en la obra que será objeto de análisis de este trabajo, *Marisa della Magliana*. La pieza constituye un verdadero retrato de la vida de una mujer en los barrios marginales de Roma, símbolo de una realidad silenciada.

6.1. Argumento

La obra nos presenta a Marisa, una mujer de clase trabajadora que cuenta en primera persona su experiencia como madre, trabajadora y militante viviendo en la periferia de la ciudad de Roma.

Con tan solo dieciocho años, Marisa conoce a un hombre mayor que ella mientras está esperando al autobús para ir al trabajo. Él se muestra como un señor amable y muy atento, y tras poco tiempo empiezan una relación que termina con su unión en matrimonio. Tan solo un año después, la protagonista tiene a su primer hijo, pero descubre que su marido había iniciado una relación con otra mujer, con la cual se va a vivir. La situación de Marisa es muy complicada, pues está sola con su hijo, y se ve obligada a recurrir a la ayuda de su madre para poder continuar trabajando y sacar adelante a su familia.

Cinco años más tarde, inicia una relación con un joven activista político. Gracias a esta experiencia, entra en contacto por primera vez con la militancia y las reivindicaciones políticas y, en especial, con la lucha por una vivienda digna, un tema que le afecta directamente. Tras conseguir una casa en la Magliana la situación con su pareja lejos de mejorar empeora y acentúa sus diferencias. Mientras que él se mantiene en una posición de chico inmaduro que solo persigue el beneficio político u ascender puestos, Marisa está empezando a desarrollar una verdadera conciencia política, implicándose en las asambleas de vecinos del barrio.

La relación entre ellos termina, pero en un reencuentro puntual Marisa se queda embarazada. Él la presiona para que aborte y se desentiende de su hijo marchándose fuera de Roma, pero ella, a pesar de las dificultades, decide continuar con el embarazo. El niño nace con dificultades y debe permanecer un mes en el hospital, por lo que ella, desesperada, le hace incluso una promesa a la Virgen del Divino Amore.

Meses después reaparece el padre por impulso de su nueva pareja, quien lo había animado a ir a conocer a su hijo. Este propone darle al niño su apellido, pero Marisa rechaza la idea. Después de todo lo que había pasado y lo que había conseguido sola, sabía que no necesitaba legitimación masculina para criar a su hijo.

6.2. La obra como emblema del Teatro della Maddalena y reflejo de su contexto

Una vez recorrido el argumento de la obra, es posible identificar una serie de características y temas que marcan la pieza y que permiten comprender la dimensión personal y colectiva del personaje. La obra *Marisa della Magliana* es un claro reflejo de la época y de sus circunstancias, que se presenta como el testimonio de una mujer en la que se ven reflejadas muchas otras.

En primer lugar, es importante prestar atención al uso que se hace del lenguaje como una marca de originalidad y autenticidad característica ya en el Teatro della Maddalena. Dacia Maraini expresa su opinión sobre este tema en una entrevista publicada en *Paese Sera* (1968), recuperada de Moreno Lago (2019), donde afirma que:

“Si sa; il problema principale del teatro italiano è il linguaggio [...]. Per una serie di ragioni dalle radici antiche e meno antiche, in Italia l’attore che sale sul palco scenico con il compito di esprimersi affronta un’impresa quasi disperata: gli è difficilissimo trovare la «chiave» giusta, un eloquio reale che non sia naturalistico né melodrammatico né sentimentalistico né teatralmente retorico. Penso che il primo dovere dell’autore drammatico, nei confronti di questa situazione, sia quello di denunciarla, dichiararla, prendere coscienza”.

Esta reflexión evidencia la necesidad de romper con los lenguajes teatrales convencionales, pues estaban bastante distanciados de la experiencia real y, sobre todo, de la experiencia de las mujeres.

En la obra, este objetivo se materializa con la introducción de un lenguaje coloquial y directo. Marisa habla con un registro popular, caracterizado por la introducción del dialecto romano y muchas reproducciones de formas orales, en frases como: “Ma sto fijo me lo cresco e je lascio er nome mio!” (Boggio, 1973). Es una gran aproximación a la manera en la que se expresaría una mujer de la periferia romana, de clase social baja y sin educación, pues como bien nos deja entender la obra, Marisa no sabe leer: “Ma che c’è

scritto qui? Che è?” (Boggio, 1973). Se trata de una forma de hablar que no solo refuerza la verosimilitud del personaje, sino que también dignifica una forma de expresión que estaba excluida del teatro culto.

Por otro lado, el uso del monólogo refuerza esta estrategia. Marisa se presenta sola ante el público y construye el relato de su vida en primera persona. Según Eva Maria Moreno Lago (2019: 92), “El monólogo está construido sobre la metáfora de la voz entendida como reflejo de la interioridad, de la consciencia y de lo que ha vivido cada personaje”. Por eso, la forma de la protagonista de narrar la precariedad, el abandono, la maternidad o la política no es nunca neutral. Es un lenguaje vivo que transmite los hechos y también la experiencia personal de Marisa, su evolución y su despertar político. Y no es la primera vez que Maricla Boggio utiliza este recurso, pues ya lo vimos, por ejemplo, en la obra *Mara Maria Marianna* que también se representó en el Teatro della Maddalena. Lo que buscan es llevar al teatro historias tomadas de la realidad.

Esta utilización del monólogo enlaza perfectamente con el teatro de compromiso que desarrolla el teatro feminista. En una entrevista para el periódico *Sipario* (1976), Maricla afirma:

“Le donne della Magliana, come Marisa, si riconoscevano nelle donne dello spettacolo. Cioè noi avevamo almeno ottenuto una parte dei risultati che desideravamo: attraverso il teatro avevamo afferrato una forma di sollecitazione tale da offrire non solo nozioni, come fa il teatro bassamente politico [...], ma da procurare emozioni, momenti di riflessione, elementi critici di giudizio dati in una forma diversa dal discorso puro e semplice”.

Lo que la autora consigue es que esa voz aparentemente individual se convierta en colectiva y las mujeres puedan verse identificadas en esa historia, pues lo que buscaba el teatro era traer a escena la realidad silenciada de las mujeres de clase baja.

Otro elemento característico de la pieza y que hace eco del momento social es la evolución política de Marisa, es evidente el cambio del personaje gracias a su toma de conciencia. Marisa pasa de ser una mujer oprimida a una consciente de su situación y con iniciativa para cambiarla. La política se convierte en el motor que impulsa la transformación del personaje.

Mirka Pulga (2011: 16), afirma que “La donna, trasformandosi da oggetto di una cultura patriarcale a soggetto di una società in divenire, rivendicò per sé e per le nuove generazioni femminili un diverso destino che andava ben oltre il ruolo di moglie, madre, amante impostole dall’autorità maschile”. Esta evolución es precisamente la que experimenta la protagonista, deja de ser una víctima del sistema y sus circunstancias para desafiarlo porque la oprime.

Al principio de la obra, Marisa soportaba la precariedad y el abandono. Sin embargo, cuando empieza a involucrarse en la política su visión cambia radicalmente y afirma: “Dopo tante riunioni ho capito finalmente perché sono una persona oppressa e così mi sono vergognata di essermi vergognata della mia condizione” (Boggio, 1973). Además, sus primeras impresiones sobre la política eran desconfiadas, pensaba que era cosa de ricos y que ellos eran quienes debían defender sus intereses para no perder sus riquezas: “Prima credevo che fossero una cosa che interessava alle persone che stanno in alto, che hanno da difendere le loro ricchezze, invece no, tutto sbagliato, sono proprio queste cose che interessano a noi, gente povera e sfruttata” (Boggio, 1973). Se da cuenta de que participar en política le convenía más de lo que pensaba.

La política le está dando a Marisa la oportunidad de cambiar su vida, o al menos luchar por ello, y dice: “Lottare non significa lottare con violenza. Lottare significa rivendicare i propri diritti” (Boggio 1973). Y no solo eso, también le proporciona pertenencia a una comunidad solidaria, haciendo que ya no se sienta sola e impotente. Cuando se enfrenta a la difícil decisión de continuar con su segundo embarazo, Marisa recibe el apoyo de sus compañeros de militancia, un gesto que confirma el sentido de comunidad que ha construido con la política. Esto conecta perfectamente con la afirmación de la feminista americana Carol Hanisch “il personale è politico”, que Maria Teresa Bellenzier (1980: 188) explica de la siguiente manera: “l’esperienza, i fatti, i problemi della grande maggioranza delle donne, confinati come sono nella sfera del privato, hanno al contrario una dimensione politica, nel momento stesso in cui esse contestano la valutazione negativa, o comunque di inferiorità, che se ne è sempre data”.

Su vocación política es auténtica y comprometida, contrastando con la de su segunda pareja, quien utilizaba la militancia para obtener beneficios personales, y así lo afirma “la politica non l’aveva maturato, era diventata per lui un modo per fare carriera, quello che contava soprattutto era l’interesse suo” (Boggio, 1973). Esta diferencia enfatiza que, para Marisa, como sujeto femenino, la política es una herramienta que tiene que utilizar para

conseguir justicia social y para terminar con la opresión, que no es la misma que experimentan los hombres.

Y todo esto viene al hilo del contexto social y político de la década de los setenta en Italia, mientras que la ideología de izquierda influía con fuerza en los movimientos organizados. El ya tratado Movimiento del '68 o su contemporáneo Movimento operaio trajeron consigo nuevas formas de agrupación política, con la creación de asambleas y comités de barrio, especialmente formados por trabajadores de clase baja que habitaban en zonas periféricas, como en este caso la Magliana.

Retomando el objetivo de la obra, se busca provocar en las mujeres de público la misma toma de conciencia que ven representada sobre el escenario, estableciéndose como una forma concreta de contagiar la ideología. Este despertar es la clave del teatro de compromiso, pues lo que busca la autora es despertar en el público esa misma sensación, y que las mujeres tomen conciencia de su situación. Marisa ya no asume su situación de precariedad como algo natural, ahora entiende que es el resultado de un sistema injusto que solo puede ser transformado gracias a la política.

Relativo todavía a la política es el hecho de que se hable con total normalidad del divorcio o del aborto. En cuanto al divorcio, cuya aprobación llega en 1974, Marisa lo explica abiertamente: “Dopo cinque anni che ero divisa da mio marito ho conosciuto un altro” (Boggio, 1973). Representa una ruptura con los valores tradicionales, pues no oculta haber roto su primer matrimonio y tampoco rehúye de la idea de convivir con una nueva pareja sin estar casados. De nuevo, es un reflejo de los movimientos sociales que se produjeron en los setenta y que introdujeron una revisión de los valores tradicionales de la familia católica, que defendían siempre la conservación del matrimonio.

Por lo que se refiere al aborto, la protagonista dice: “Uno abortisce e dice ho abortito oppure non abortisce per niente!” (Boggio, 1973). Es importante recordar que hasta 1978 no fue aprobada la ley que permitía la interrupción del embarazo en Italia, pero Marisa recalca que, para ella, es una cuestión de conciencia y de ética personal. Además, ahora ha descubierto la hipocresía que sustenta el sistema legal, pues afirma que las mujeres de clases altas tienen acceso a abortos seguros, aunque siga estando penado por ley, mientras que las mujeres pobres arriesgan su salud y se enfrentan a una pena de cárcel: “I poveri l’aborto lo pagano con il carcere; i poveri lo pagano con la morte. I ricchi invece possono

farlo comodamente senza rischi. La legge è ingiusta perché colpisce solo i poveri, quindi va cambiata, va tolta” (Boggio, 1973).

Este posicionamiento de Marisa respecto al aborto no implica un rechazo de la maternidad, sino una exigencia de libertad para decidir. En ningún caso se hace una idealización de la maternidad, ya que se muestra atravesada por las condiciones económicas, las estructuras patriarcales y los dilemas éticos a los que se enfrentan muchas mujeres en situaciones de precariedad. Maria Teresa Bellenzier (1980: 186) sostiene que en el contexto de la Segunda Ola Feminista italiana “Non si vuole tuttavia negare la maternità, anzi più di una voce femminista parla di riappropriazione della maternità stessa”. Esta idea de reapropiación implica que las mujeres transformen a su manera la experiencia. La maternidad no llega como fruto de una decisión completamente libre, sino como la consecuencia de una relación desigual.

Isabella Marsala (2021: 10) sostiene que “nel movimento operaio, rimaneva la convinzione che il ruolo primario della donna risiedesse nella maternità e nella famiglia”. Así, en su primer matrimonio, Marisa queda rápidamente embarazada y tras el abandono de su marido se convierte en una madre soltera sin ningún tipo de apoyo. La ausencia de responsabilidad por parte de su marido y la necesidad de recurrir a su madre para cuidar al hijo son un reflejo de cómo la maternidad es una carga que recae exclusivamente sobre las mujeres en contextos de pertenencia a una baja clase social.

Recuperando las ya citadas palabras de Maria Teresa Bellenzier (1980: 186), “La donna quindi può continuare ad essere madre (soltanto se è quando lo vuole), rifiutando però ogni strumentalizzazione del suo ruolo e servendosi di strutture e mezzi che la società ha il dovere di fornirle in modo che la maternità sia compatibile con l’esplicazione di tutti i suoi diritti individuali e sociali”. Marisa no ha podido ser madre sin renunciar a otras cosas: “Ho fatto venire mia madre: lei guardava il pupo, io andavo a lavorare” (Boggio, 1973). Y tras el nacimiento de su segundo hijo, a pesar de que este sigue en el hospital por sus problemas de salud, ella debe reincorporarse a su puesto de trabajo: “L’ho lasciato all’ospedale per un mese: lo tenevano nell’incubatrice. Intanto io avevo ripreso a lavorare” (Boggio, 1973).

La obra finaliza con una decisión simbólica, Marisa rechaza que su segundo hijo lleve el apellido del padre, ya que ha estado ausente. Ella misma dice: “Scusa, perché tu pensi che il bambino nun ce l’ha il nome? Semmai di un padre avrebbe bisogno, ma di padri

chi ne ha visto in giro?” (Boggio, 1973). Lo que ha hecho es reivindicar su autoridad como madre y sujeto autónomo, que ya no necesita depender de ningún hombre. Además, desde la infancia, Marisa había experimentado la carga de género asociada al cuidado familiar, asumiendo unas responsabilidades que no le correspondían por edad. Nos cuenta como, con solo diez años, interiorizó la humillación de tener que depender de la caridad de los ricos, pues les pedía comida que ella ni siquiera podría probar, porque debía dejársela a la más pequeña de sus hermanos. Así la protagonista afirma: “Mamma era via, a fare la balia ai figli dei signori. Io facevo tutti i giorni il giro dei ricchi del paese per chiedere una fetta di pane bianco per preparare il pancotto alla bambina più piccola” (Boggio, 1973).

A lo largo de la obra, Marisa ha empezado a identificar y a cuestionar las estructuras que la oprimen, tomando consciencia de cuál es su situación. Por lo tanto, *Marisa della Magliana* es el relato individual de una experiencia compartida, de una mujer de baja clase social que gracias a la intervención política encuentra una forma de liberación y se vuelve portadora de una conciencia adquirida, invitando al público femenino a hacer lo mismo.

7. Conclusión

A través de este trabajo se ha pretendido analizar el feminismo de la Segunda Ola en Italia desde una perspectiva cultural y teatral, insistiendo especialmente en la importancia del arte como instrumento de denuncia y de transformación de la sociedad. El estudio del primer teatro feminista en Italia, el Teatro della Maddalena y, en particular, de Maricla Boggio y su obra *Marisa della Magliana*, ha permitido evidenciar cómo las mujeres italianas encontraron en la década de los setenta un espacio de expresión no dominado por las estructuras patriarcales.

Maricla Boggio posee una trayectoria artística y vital muy comprometida con las voces femeninas y su opresión, que se materializó en la obra *Marisa della Magliana*, una pieza que ha traspasado las fronteras de la ficción para convertirse en denuncia política. Esta obra no solo narra la vida una mujer de clase baja residente en los barrios marginales de Roma, sino que encarna las luchas reales de las mujeres de su época. Utilizando el monólogo y un lenguaje popular y directo, afronta temas como la maternidad, la relación desigual entre hombres y mujeres o la política, culminando con la construcción de un personaje femenino autónomo y consciente de su situación.

Por tanto, gracias al análisis de *Marisa della Magliana* ha sido posible observar como el teatro feminista de los años setenta abrió un camino de representación alternativo, en el que las mujeres pudieron finalmente contar historias desde su propia perspectiva y sentirse identificadas con ellas.

En definitiva, este trabajo ha querido poner en valor la importancia de estos espacios culturales en el desarrollo del pensamiento feminista, reconociendo su importancia en la transformación de la condición femenina en Italia.

8. Bibliografía

Bellenzier, Maria Teresa. (1980). Il neofemminismo italiano: situazione e prospettive. *Aggiornamenti sociali*. (marzo 1980). Pp. 181-194. <https://www.aggiornamentisociali.it/articoli/il-neofemminismo-italiano-situazione-e-prospettive/> [Consultado el 24/04/2025].

Boggio, Maria Clara. (1973). *Marisa della Magliana*. Recuperado de http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/magliana_testo.html

Boggio, Maria Clara. (s.f.). *Maricla Boggio*. <http://www.mariclaboggio.it/index.html>

Ceccarini, Daniele. (2020). Entrevista alla scrittrice, drammaturga e giornalista Maricla Boggio. *RussiaPrivet*. <http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/intervista-russiaprivet.html> [Consultado el 11/06/2025].

Di Paolo, P. (8 de febrero de 1968). Dacia Maraini illustra la sua nuova commedia. *Paese Sera*. (Citado en Moreno Lago, Eva María, 2019).

Duraccio, Caterina, Burguillos Capel, María y Marín Conejo, Sergio. (2019). *Filosofas feministas en Italia: Luisa Muraro, Carla Lonzi, Adriana Cavarero*. Sevilla: ArCiBel Editores.

Ghione, Ivelise & Donati Paolo Luca. (1976). La donna è mobile anche a teatro (Incontri con Dacia Maraini, Maricla Boggio e Adele Cambria). *Sipario. Il mensile italiano dello spettacolo*. n. 359 4-11.

Guerra, Elda. (2005). Una nuova soggettività: femminismo e femminismi nel passaggio degli anni Settanta. *Il femminismo degli anni Settanta*. 25-68. Roma: Viella editrice.

Marsala, Isabella. (2021). *Origini e storia del movimento femminista italiano*. (Tesi di Laurea). Luiss Guido Carli, Roma.

Martín Clavijo, Milagro. (2024). Agencia de mujeres y cambio social: La Merlin de Maricla Boggio y la voz de las mujeres en el debate sobre la abolición de las case chiuse. En *Imágenes literarias del poder. La pervivencia del discurso femenino*. Sevilla: Renacimiento. 33-49.

- Martín Clavijo, Milagro. (2017). “Il mito me lo porto dentro”: la Medea di Maricla Boggio. En *Repensar o feminino em contexto lusófono e italiano*. Lisboa: CLEPUL. 351-365
- Melandri, Lea (2015). Demau e Rivolta Femminile. *Comune info*. <https://comune-info.net/demau-e-rivolta-femminile-donne/> [Consultado el 27/04/2025].
- Morelli, Maria. (2019). Introduzione: Le donne e il teatro in Italia. *Itinera*, (18). <https://doi.org/10.13130/2039-9251/12689> [Consultado el 05/06/2024].
- Messina, Claudia. (2012). Per un teatro necessario. La prima drammaturgia di Dacia Maraini. *Scaffale Aperto*. 147-172.
- Moreno Lago, Eva María (2019). Un teatro de denuncia: estrategias escénicas en la dramaturgia breve de Dacia Maraini. *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*. 85-96.
- Pozzan, Martina. (2021). «Donne senza paura» *La rivendicazione neofemminista nella società e nell'arte, in un confronto tra Stati Uniti e Italia*. (Tesi di Laurea). Università Ca'Foscari, Venezia.
- Pulga, Mirka (2011). Donne in scena. Il Teatro femminista della Maddalena negli anni Settanta. (Tesi di Laurea). Università degli Studi di Ferrara, Ferrara.
- Riviera Garretas, María-Milagros. (2019). *Los Manifiestos de Rivolta Femminile: la revolución clitorica, de Carla Lonzi y otras*. Biblioteca Virtual de investigación y Docencia Duoda
- Solorza, Paola Susana. (2013). Una perspectiva socio-literaria del feminismo de los años setenta en Italia y España: Alternativas a los modelos de feminidad dominantes en *Donna in guerra* (1975) de Dacia Maraini y *El mismo mar de todos los veranos* (1978) de Esther Tusquets. In *III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género 25-27 de septiembre de 2013 La Plata, Argentina. Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales*. Universidad Nacional de La Plata.