

Hacia el centro de una refugiada española en Francia: Maria Casarès

Para María Lopo

Maria Casarès (1922–1996), la famosa actriz de origen español refugiada en Francia, publica, en 1980, Résidente privilégiée. Casarès combina en el volumen la narración de memorias, la descripción de su formación, la evocación poética en prosa y la reflexión ensayística. Se trata de la primera parte de un volumen en dos partes, del cual la segunda parte nunca se escribió. La primera parte profundiza en su vida privada. La segunda parte iba a completar la imagen privada enriqueciéndola con la vertiente pública, incluyendo la carrera exitosa, los viajes y la colaboración con dramaturgos y directores de teatro. Al final de Résidente privilégiée, Casarès escribe acerca de la necesidad de completar el retrato de su vida privada con una segunda parte dedicada a su vida pública como actriz:

Aujourd’hui je sais que, pour mieux chercher qui je suis, il faudrait à ce livre un second volet; celui où, à travers le théâtre, les camarades de travail, les personnages de fiction dans lesquels j’ai dû me mouler, et à travers le regard que le théâtre m’a donné, je chercherais encore quelle peut être cette patrie mouvante où je me suis enracinée, et qui peut bien être cette figure qui est la mienne – la même et toujours métamorphosée – plus rêvée – à ce qu’il m’en apparaît – que toutes celles que j’ai incarnées^[1].

Al dedicar dos textos separados a la vertiente pública y la vertiente privada de su identidad, Casarès se inscribe en la línea autobiográfica de las mujeres escritoras del exilio de 1939. Rosa María Grillo señala que es característico de la escritura autobiográfica femenina del exilio republicano el separar las dos facetas de la identidad: «lo que llama prepotentemente la atención es que muchas escritoras del exilio español del 39 han tenido presente esas dos vertientes –la pública y la privada– y han reflejado en la escritura la conciencia de la escisión, separando en diferentes textos sus experiencias»[\[2\]](#).

Sin embargo, la segunda parte de su texto autorreflexivo y autobiográfico nunca se redactó y nos quedamos solo con la primera parte, dedicada a su vida privada. Dicha primera parte, –escrita en francés (1980), traducida al español en 1981 y al gallego en 2009–, a pesar de la fama internacional de Maria Casarès, sorprendentemente, no es tan estudiada. Inma López señala, en este contexto, cuando aparece en 2009 la traducción al gallego de *Résidente privilégiée*:

Por que Residente privilexiada non foi traducido antes ao galego é un misterio, sobre todo tendo en conta que a tradución española do libro leva décadas agotada. Outro dato que debe ser engadido á nosa particular listaxe de contradicións: a falta de atención entre os recuperadores de memoria e analistas do exilio a esta obra dunha galega internacional [...][\[3\]](#).

En los estudios que se han dedicado a *Résidente privilégiée*, los conceptos de exilio e identidad destacan. Y es que varios elementos paratextuales apuntan en esta dirección; pensemos en la dedicatoria «Aux personnes déplacées» –como referencia a su condición de exiliada–, o en las entrevistas con Casarès, en las que la actriz destaca que el volumen se debe entender como una búsqueda de su propia identidad.

Así, Aznar Soler y Grillo leen *Résidente privilégiée* en clave del exilio. Manuel Aznar Soler analiza *Résidente privilégiée* desde la perspectiva del exilio y destaca el mensaje fundamental de la autobiografía: la función de representadora de los exiliados que Maria Casarès adopta como misión existencial. Rosa María Grillo agrega la perspectiva de género y analiza la difícil experiencia de mujer y de exiliada de Maria Casarès. Coca Méndez, María Lopo, Mourier Martínez y Ezama Gil, a su vez, exploran la construcción identitaria en *Résidente privilégiée* en clave

de, respectivamente, la fidelidad, lo gallego, la búsqueda existencial o la metamorfosis.

Los estudios existentes contribuyen de manera considerable al mejor entendimiento del volumen como una búsqueda identitaria de la actriz exiliada – identidad como figura que simboliza y representa la España exiliada, identidad como gallega, identidad movediza en transformación y difícil de encontrarse–. Pero el volumen nos ofrece también otros elementos que han quedado hasta ahora sin explorar. Para empezar, la estética del volumen. El estilo literario (el ritmo de las frases, el uso de imágenes poéticas, el humor, los rasgos dramáticos) merece nuestra atención. Además, la intertextualidad en el volumen es un territorio rico y hasta ahora poco explorado. La representación de la mujer es otro elemento llamativo en el volumen que ha quedado sin estudiar. La presencia de Francia y del pensamiento francés en su obra, asimismo, reclama la atención de la crítica. Teniendo en cuenta la riqueza del texto, se podría dedicar un seminario entero al análisis de *Résidente privilégiée*, desde diferentes enfoques.

Por ahora nos dedicaremos a un solo rasgo del volumen en este estudio: su discontinuidad; lo que López Silva, en su breve reseña de la traducción al gallego del volumen, llama «a aparente desorde coa que escribe a actriz».[4] El problema que salta a la vista en la lectura del volumen es efectivamente la irregularidad desde el punto de vista de la cronología de la historia: los constantes saltos temporales, la estructura interrumpida, el ir y venir entre épocas, la discontinuidad temporal. Es un aspecto que algunos críticos[5] han señalado pero no analizado. Coca Méndez, por ejemplo, relaciona la discontinuidad temporal del volumen con el funcionamiento irregular de la memoria. Presenta la escritura autobiográfica de Casarès como «une écriture discontinue ou interrompue au gré des associations et des relations tissées par les méandres brumeux de la mémoire», y destaca que la «chronologie linéaire» se halla «brisée par les anticipations, les ellipses, les associations libres....» [6].

Ahora bien, ¿cómo entender, cómo dar un sentido a esta discontinuidad temporal? Será el punto de partida de nuestra lectura de *Résidente privilégiée*. Para contestar a la pregunta, lanzamos la hipótesis que la estructuración del volumen no se hace en función de una lógica temporal sino que obedece a una estructura y estética espaciales.

1. Los espacios interiores simbólicos de *Résidente privilégiée*

Los espacios en *Résidente privilégiée* adquieren gran protagonismo. Lugares importantes en la vida de Casarès se yuxtaponen y comparan entre ellos, se conectan. Se trata, sobre todo, de espacios interiores o vinculados a una casa: el compartimento del tren de noche que le lleva de París a Madrid, la biblioteca de su padre en la casa de familia de la calle Panaderas en La Coruña, el balcón de la misma casa, el techo de la «Villa Galicia», la conserjería de la calle Alfonso XI en Madrid, el ascensor en un hotel en Madrid, su *loge* en el Théâtre des Mathurins, su *pigeonnier* de la calle Vaugirard en París, la pequeña cocina de su casa rural *La Vergne* en la región de Charente... Además, los espacios llaman la atención por su funcionamiento simbólico[7]. Cada uno de los espacios parece simbolizar una característica clave de Casarès que se desarrolla y toma forma en diferentes fases a lo largo de su vida: la imaginación, la independencia, el orgullo, el sentido de la libertad, la busca de la paz interior.

Así, varios lugares situados en España y Francia se vinculan con diferentes etapas del desarrollo de la imaginación al servicio de la creación teatral. Se trata de espacios que simbolizan la vocación de Casarès de construirse mundos diferentes en los que se mueven personajes ficticios. El techo de la «Villa Galicia» –la casa de verano de la familia, situada en Montrove–, es el lugar representativo del despertar de la imaginación y el descubrimiento del placer de interpretar papeles de diferentes personajes en su primera infancia. Casarès evoca como sigue las horas solitarias pasadas en el techo de la Villa:

En plein ciel, avec à perte de vue ce paysage aimé, compris, à la fois mystérieux et familier –et là-bas, au loin, la mer– je pouvais rester des après-midi entiers en pure contemplation ; [...] sources d’aventures fantastiques où j’incarnais mille et un personnages sans jamais venir à bout de mon imagination – le temps, tout en s’épaississant jusqu’à la densité où l’on hume soudain les effluves d’éternité, fuyait sans que je m’en aperçoive avec une effarante rapidité[8].

En el hotel Florida en Madrid, donde Casarès vive cuando tiene ocho años, el ascensor del hotel se convierte en el lugar del desarrollo de la imaginación.

Casarès se ocupa de juegos de construcción de personajes ficticios durante las horas que pasa en el ascensor del hotel, observando a las personas que suben y bajan. El ascensor se conecta, así, con una segunda etapa de la construcción de su imaginación y la posibilidad de interpretar y construir diferentes papeles:

[...] je n'ai rien oublié des expériences vitales que cette cage magique proposait à mon imagination – [...] – les secrets exploits de l'espionne étrangère en quête d'informations d'importance – la jeune révolutionnaire qui se déguise en groom pour renseigner un réseau mystérieux – ou la reine des Amazones capturée, réduite en esclavage et qui prépare le grand coup pour libérer son peuple. Toutes ces créatures de pure fiction, [m'enseignaient] les victoires, les craintes, les doutes, les joies et jusqu'aux larmes d'une vie nouvelle, d'un destin dont je connaissais le sens, que j'avais [...] créé[9].

El ascensor se convierte en una jaula mágica, un lugar simbólico en el que se siembra la semilla de su futuro éxito como actriz. Posteriormente, cuando cumple veinte años y se mira en el espejo de su *loge* como primera actriz del *théâtre des Mathurins*[10], Casarès describe otro lugar simbólico del desarrollo de su carrera como actriz y de su vocación teatral. Así es que Casarès recorre y vincula diferentes espacios de su trayectoria vital, –situados en Galicia, Madrid y París– en función del descubrimiento y del desarrollo de la imaginación.

2. Un espacio laberíntico

La autora concibe la escritura de *Résidente privilégiée* como un viaje hacia el interior, hacia el centro de su propio yo:

En janvier 1979, enfin installée à La Vergne[11], j'ai entrepris le long voyage. Familière d'espaces ouverts, j'ai dû m'enfoncer sous la terre. [...] je cherchais dans l'ordonnance des mots et une possible musicalité les méandres obscurs ou confus d'une mémoire oubliée, les signes qui me révéleraient enfin une identité. Coupée de tout, sourde et aveugle à tout ce qui m'entourait, je poursuivais mon exploration souterraine. [...] ce tunnel où [...] j'ai voulu m'engager pour savoir qui j'étais [...].
[\[12\]](#)

La actriz hace hincapié en el lugar en el que esta búsqueda puede realizarse: en *La Vergne*, la casa rural en la que escribe la autobiografía. La casa, desde la primera mención, aparece como un lugar que podría servir para el encuentro de sí mismo:

Le seul fait de chercher un coin pour m’y fixer pouvait peut-être m’aider à rattacher en moi les morceaux épars, sauf ceux, bien sûr, qui, dans les secousses, étaient irrémédiablement perdus... un coin de terre où me retrouver[\[13\]](#).

El viaje hacia el interior se representa como un ejercicio arduo y solitario. La autora sube y baja de un espacio a otro, cruza pasillos entre espacios, se mueve en círculos, avanza y regresa, busca su propio centro. Los diferentes espacios simbólicos incluidos en el volumen se interrelacionan y forman un conjunto espacial complejo. El edificio así construido por la actriz presenta algunas de las características más destacadas del laberinto: la complejidad, la importancia del centro, la dificultad para acceder a él.

La descripción del proceso de escritura autobiográfica como un viaje interior, en el que Casarès vuelve la mirada hacia el interior de sí misma, en combinación con la construcción del espacio como un laberinto, nos orienta hacia una comparación con el castillo interior de Teresa de Ávila. Maria Casarès, cuando describe su viaje interior realizado en la casa de *La Vergne*, se refiere explícitamente a la experiencia mística:

Coupée de tout, sourde et aveugle à tout ce qui m’entourait, je poursuivais mon exploration souterraine. Près de moi une nouvelle venue marchait à mes côtés pour voir sans doute si elle trouvait quelque part hors d’elle le chemin qu’un jour elle avait choisi. Têtue, elle allégeait et obligeait. Quand elle pleurait ou souriait, elle s’élevait au-dessus du sol – Avila, comme je l’appelle[\[14\]](#).

3. El castillo interior de Teresa de Ávila

El conjunto espacial construido por Casarès en *Résidente privilégiée* nos remite al castillo interior de Teresa de Ávila. En efecto, el viaje hacia el interior del yo, la complejidad del espacio –este aparente carácter caótico y confuso–, y el

significado simbólico atribuido a los lugares, recuerdan otro conjunto espacial de índole autobiográfica y laberíntica y de búsqueda profunda: *Las moradas* de Teresa de Ávila (1577). La obra de Teresa de Ávila se encuentra en la rica biblioteca del padre de María Casares en su casa de familia en La Coruña[15]. La joven Casares se ha familiarizado con la poesía mística de Teresa de Ávila y de San Juan de la Cruz en la compañía de su padre:

Mon père m'avait initiée à la poésie en lisant à haute voix ou en disant pour moi, en castillan ou en galicien, des morceaux de son anthologie personnelle : et Rosalía de Castro, Ruben Darío, Valle-Inclán, Curros Enríquez, Térèse d'Avila, Saint Jean de la Croix, Calderón, Becquer, J.R. Jiménez, m'étaient devenus familiers. Moi-même je déclamais dans leur intégralité des morceaux de bravoure, [...] tremblante d'une étrange émotion [...] devant mon père, dans sa grande bibliothèque[16].

El castillo de *Las moradas* constituye uno de los espacios más misteriosos e interesantes de la literatura mística española. Como es bien sabido, en este tratado, santa Teresa explica los grados de oración necesarios para conseguir la unión con Dios. La autora se basa en una alegoría: el castillo con siete moradas en cuyo centro se encuentra Dios representa el alma. Por medio de la meditación, se explora el castillo, uno recorre las estancias hasta alcanzar en la última estancia el matrimonio místico. La fortaleza que fundamenta la alegoría se describe con brevedad al comienzo de la obra: «es considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante o muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, así como en el Cielo hay muchas moradas»[17]. Poco más adelante, se profundiza en el carácter laberíntico del castillo interior: «Pues consideremos que este castillo tiene, como he dicho, muchas moradas: unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados, y en el centro y mitad de todas estas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma»[18].

La complejidad de este edificio alegórico es evidente. Las estancias del castillo se disponen no solo en pisos de diferentes alturas, sino también en círculos concéntricos. Santa Teresa insiste en la multiplicidad de habitaciones por las que puede transitar el alma, así como en su confusa distribución: «Déjela andar [al alma] por estas moradas [segundas] arriba y abajo y a los lados»[19]; «no consideren pocas piezas, sino un millón»[20]. El intrincado diseño garantiza que

el camino del alma hasta el centro sea difícil e incierto. Por este motivo, se ha hablado del carácter laberíntico del camino místico de Santa Teresa o del castillo-laberinto. La complejidad del «castillo interior» resalta la dificultad del camino hacia el encuentro con la instancia divina, un encuentro que conecta con la idea espiritual de la revelación del alma.

4. Hacia el centro de una refugiada española en Francia

La búsqueda identitaria de Casarès tal como se plasma en *Résidente privilégiée* tiene rasgos en común con la mística de la revelación del alma. Casarès señala, además, una sensación de unión mística, que se aproxima a las experiencias que los místicos viven durante la meditación en éxtasis profundo. En el volumen de Casarès, la unión mística de lo divino y lo humano se realiza en el teatro. El juego teatral se presenta como un acto de entrega total, un hondo trance en el que Casarès se encuentra a sí misma y se reúne con lo transcendental. Reconocemos una primera referencia a esta experiencia de trance, que acompaña el acto puro de la interpretación teatral, en el colegio de Madrid. Casarès describe como sigue la interpretación de su primer papel, a los diez años, de una anciana hada-bruja:

[...] – moi- qui [...] cherchais la voix, le port, la démarche, le comportement d'une vieille centenaire –fée ou sorcière? – qui se cachait en moi – Dans un lieu de vie, qui se peuplait de jour en jour de vie et de mystère – Dans ce creuset isolant d'un état de parfaite disponibilité, d'acuité sensible et sensitive, de virginité, de total accueil – Une impression semblable à celle que je ressens quand, à marée descendante, je surprends la plage déserte du matin que les mouettes commencent à peine à marquer de l'hiéroglyphe de leurs pattes. [...] je sais maintenant que j'ai connu alors [...] un jeu parfaitement pur [...] sans aucun souci de conquête [...]. Empreint d'une divine autorité[\[21\]](#).

La actriz atestigua, a lo largo del volumen, que necesita el trance profundo y compara dicha experiencia con la experiencia mística de Teresa de Ávila:

Car personne, absolument personne [...] il n'y eut personne pour comprendre ou imaginer qu'afin d'exécuter le plongeon incroyable auquel me forçait le théâtre et montrer en scène ce qui paraît à froid

parfaitement inmontrable, les efforts sur moi-même et ma pudeur étaient tels que je ne serais jamais arrivée au bout sans ce saut intérieur qui, s'il ne me faisait pas léviter comme sainte Thérèse d'Avila, du moins, [...] transformait toute ma personne [...] [22].

La actriz concluye que «si c'est cela que l'on peut appeler transe, il est vrai alors que non seulement je jouais mais aussi je vivais en transe» [23]. Más adelante aproxima este trance a una experiencia «d'érotisme mêlé de je ne sais quels effluves de mysticisme qui [...] le rendent à son état le plus pur» [24]. La unión ritual y mística también se vincula, en la concepción de teatro de Casarès, con la unión lograda entre el público y el actor durante el espectáculo, «esa cosa que de repente estalla y crea la unidad entre la sala y la escena» [25]. Para Casarès, «el teatro tiene que unir público y espectáculo» [26].

Con el fin de describir la dificultad de realizar esta unión o de alcanzar este momento de trance profundo, Casarès recurre a una comparación. Compara una experiencia vivida en el océano atlántico con la realización del trance. La experiencia se realiza en Bretaña, en una exploración de cuevas difíciles de acceder y que, para alcanzarlas, exigían un atravesamiento del mar. El camino para llegar a las cuevas se presenta como una prueba extremadamente difícil, como un rito a través del agua purificadora:

Une fois seule, l'espace d'un éclair, j'ai caressé l'eau qui me cernait ; c'était l'Atlantique tout entier que je prenais avec moi, en moi, et entièrement donnée à lui, j'ai plongé. Tout de suite après, [...] je suis remontée dans l'eau traversé de soleil, quelques mètres au-delà de l'entrée de la grotte [...] je nageais à peine, dans une divine volupté, ne faisant plus qu'une avec la mer [27].

Es este momento de unión en el océano el que le hace comprender que la experiencia teatral requiere el mismo abandono total:

J'aurais dû comprendre [...] que pour jouer le théâtre [...] il fallait, à un certain moment et seulement à ce moment donné, renoncer à toute volonté d'affirmation ou de conquête, et s'abandonner à la marée montante qui sait célébrer les noces de la création, divine ou

humaine. [...] le théâtre peut atteindre, ne serait-ce qu'un instant, [...] un point de communion ; et alors [...] les limites s'effacent et, dans l'Événement, on ne sait plus qui est l'acteur, de celui qui agit sur la scène ou de celui qui reçoit dans la salle, à cette minute où la création est partout.[\[28\]](#)

Esta concepción del teatro como trance se puede conectar con la revolución dramática que se realiza en los años 60 en el teatro francés. Las ideas de Grotowski en *Hacia un teatro pobre* de 1968 acerca del trance juegan un papel primordial en su visión del teatro. Acorde con el método Grotowski, el actor tiene que abandonarse, eliminar todos los obstáculos que le impiden realizar el acto total de la interpretación teatral. El actor integra todas las capas de su ser y consigue así una dimensión de plenitud, de intensidad y de unidad que se aproximan al trance. La idea del teatro como unión ritual coincide con la vertiente sagrada del teatro, con su dimensión de trance. Cuando en 1966 se realiza una pieza de Grotowski en el *Odéon-Théâtre des Nations*, la crítica llama la atención sobre el papel primordial que se concede al trance: «Transe, tout est transe»[\[29\]](#). Se trata de un teatro concebido como «medio de acceso a diferentes estados de conciencia, como pérdida del yo, como posibilidad de tener visiones»[\[30\]](#).

El teatro de Grotowski es deudor de las ideas de Antonin Artaud, quien, ya en la vanguardia de los años treinta, conecta el teatro con la ritualidad y con las fuerzas cósmicas del trance. Artaud se aparta del teatro tradicional y encuentra en el teatro del Oriente – en el que el espacio escénico es un lugar sagrado– la base de un nuevo teatro revolucionario, inquietante[\[31\]](#). Para Artaud, se trata de recrear en el teatro la pureza originaria del rito.

Conclusiones

En resumen, a través de esta lectura en clave espacial de *Résidente privilégiée*, hemos destacado cómo Casarès expresa la búsqueda de sí misma sobre la base de un recorrido por los lugares significativos de su trayectoria vital, lugares que adquieren un valor simbólico y representan hitos en su formación, en su experiencia vital y en el desarrollo de la imaginación teatral.

Otro aporte del estudio es el de poner en entredicho la concepción del volumen *Résidente privilégiée* como un volumen dedicado únicamente a la vertiente privada de su vida. En este sentido, Casarès se aparta de la tendencia característica de la escritura autobiográfica femenina del exilio republicano que consiste en el separar las dos facetas (pública/privada) de la identidad en diferentes textos[32]. Si bien es cierto que se describen muchos espacios de su vida privada en *Résidente privilégiée*, también hemos visto que en el centro del volumen se halla su vida pública como actriz. Su concepción del teatro – como un rito, un acto puro de entrega total, un arte de absoluta dedicación –, hace que resultan inseparables las vertientes privada y pública de la vida de Casarès. La concepción «vitalista»[33] del teatro hace inseparables, para Casarès, lo privado y lo público. Casarès «no concibe la vida sin el teatro, a la vez que cree que sin vivir, [...] sin sentimientos vitales es imposible interpretar»[34]. Casarès resume dicho entretreujimiento de lo privado y lo público de la manera siguiente: «Sé que hay cosas que conozco del mundo, de experiencia profunda a través de la imaginación en el teatro pero también esa imaginación en el teatro viene porque he vivido todo muy a fondo»[35].

Finalmente, este estudio ha llamado la atención sobre el acto de la (re-)escritura que Casarès realiza en *Résidente privilégiée* para autodefinirse. La española refugiada expresa su búsqueda identitaria a través de una reescritura del castillo interior de Teresa de Ávila. Casarès se nutre de una imagen tradicional de la literatura española y, adaptando dicha imagen a su trayectoria teatral en Francia, la hace suya. Al situar la unión espiritual en el océano Atlántico de Bretaña – que recuerda el océano de su infancia en Galicia –, impone su sello geográfico personal en el castillo interior. Al situar la experiencia de trance en el centro de su «castillo interior», se crea su propia versión personal de la experiencia transcendental. El teatro francés y la poesía mística española se fusionan en el centro del castillo interior de Casarès, refugiada española en Francia.

Bibliografía

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2001.

AZNAR SOLER, Manuel, «Materiales para la memoria de un mito: María Casares y el exilio republicano español de 1939», *Congreso Internacional do Exilio Galego*,

Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2001.

CARPENTIER, Alejo, «Un libro de memorias. María Casares, Residente privilegiada.», *La Vanguardia*, 29 de marzo de 1980, p. 5.

CASARÈS, Maria, *Residente privilexiada*, A Coruña, Editorial Trifolium, 2009.

CASARÈS, Maria, *Residente privilegiada*, Barcelona, Argos Vergara, 1981.

CASARES, Maria, *Résidente privilégiée*, Paris, Fayard, 1980.

COCA MÉNDEZ, Beatriz, « L'expression de la fidélité envers les valeurs noires dans *Résidente privilégiée* de Maria Casarès », en LABRA CENITAGOYA, Ana I., LASO Y LEÓN, Esther, LÓPEZ MÚJICA, Montserrat, y VALIENTE JIMÉNEZ, María José (eds.), *Crisis : ¿fracaso o reto? Crises: échec ou défi?*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2019, p. 90-101.

DE MARINIS, Marco, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro vol. II*, Buenos Aires, Ediciones Galerna, 2005.

DELGADO, María, «A Spanish actress on the French stage: María Casares», «Other» *Spanish Theatres. Erasure and Inscription on the Twentieth-Century Spanish Stage*, Manchester University Press, 2003, p. 90-131.

DUSANNE, Béatrix, *María Casares*, Paris, Calmann-Lévy, 1953.

EZAMA GIL, Ángeles, «Metamorfosis e identidad en la escritura autobiográfica de María Casares», *Bulletin Hispanique*, 2011, n°113-2, p. 633-662.

FIGUERO, Javier, y CARBONEL, Marie Hélène, *Maria Casarès, l'étrangère*, Paris, Fayard, 2005.

GRILLO, Rosa María, «María Casares, residente privilegiada en París», en ALTED VIGIL, A., y AZNAR SOLER, M. (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en España*, Salamanca, AEMIC-GEXEL, 1998, p. 119-127.

GRILLO, Rosa María, «La memoria fragmentada (María Teresa León, Dolores Ibarruri, Rosa Chacel, Teresa Pàmies, Federica Montseny, María de la O Lejárraga)», en ALTED VIGIL, A. y AZNAR SOLER, M. (eds.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 441-448.

GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1968.

HERMIDA MONDELO, Sabela, *Desarrollo artístico de María Casares dentro del marco existencialista francés*, Tesis de doctorado, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2013.

LÓPEZ SILVA, Inma, «Un privilexio na literatura galega», Vigo, *Grial*, 2009, nº 47, p. 119-120.

LOPO, María, *O tempo das mareas. María Casares e Galicia*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura galega, 2016.

MONLEÓN, José, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto/Fundación Rafael Alberti, 1990.

MOURIER-MARTÍNEZ, María Francisca, «Remembranzas de la patria desde el exilio. Residente privilegiada de María Casares», en AYMES, Jean-René (dir.), *Communautés nationales et marginalité dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 1981, p. 117-129.

SOLER, Joaquín, «María Casares», entrevista en *A Fondo*, Madrid, Televisión Española, 26 de abril de 1981. TERESA DE JESÚS. *Libro de las Moradas o Castillo interior*, Madrid, Verbum, 2019.

TERESA DE JESÚS. *Libro de las Moradas o Castillo interior*, Madrid, Verbum, 2019.

Citer cet article : E. Helena Houvenaghel, "Hacia el centro de una refugiada española en Francia: Maria Casarès," in *Les Éditions Universitaires d'Avignon : carnet de recherche*, 1 décembre 2021, <https://eua.hypotheses.org/5724>.

[1] «Hoy sé que, para buscar mejor quién soy, este libro necesitaría una segunda parte; una en la que, a través del teatro, los compañeros de trabajo, los personajes

de ficción en los que debí moldearme, y a través de la mirada que me ha dado el teatro, seguiría buscando lo que puede ser esta patria movediza en la que he echado raíces, y que bien puede ser esta figura que es mía – la misma y siempre en metamorfosis – más soñada – a mi parecer – que todas las que he encarnado». Maria Casarès, *Résidente privilégiée*, Paris, Fayard, 1980, p. 420.

[2] Rosa María Grillo, «La memoria fragmentada (María Teresa León, Dolores Ibarruri, Rosa Chacel, Teresa Pàmies, Federica Montseny, María de la O Lejárraga)», en A. Alted Vigil, y M. Aznar Soler (eds.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 444.

[3] «Por qué *Residente privilegiada* no fue traducido antes al gallego es un misterio, sobre todo teniendo en cuenta que la traducción española del libro lleva décadas agotada. Otro dato que debe ser añadido a nuestro particular listado de contradicciones: la falta de atención entre los recuperadores de memoria y los analistas del exilio hacia esta obra de una gallega internacional [...]». Inma López Silva, «Un privilexio na literatura galega», Vigo, *Grial*, 2009, nº47, s.p.

[4] «El desorden aparente con el que la actriz escribe». *Ibid.*

[5] Beatriz Coca Méndez, «L'expression de la fidélité envers les valeurs noires dans *Résidente privilégiée* de Maria Casarès», en Ana I. Labra Cenitagoya, Esther Laso y León, Montserrat López Mújica, y María José Valiente Jiménez (eds.), *Crisis: ¿fracaso o reto? Crises : échec ou défi ?*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2019, p. 107. Rosa María Grillo, «María Casares, residente privilegiada en París», en A. Alted Vigil y M. Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en España*, Salamanca, AEMIC-GEXEL, 1998, p. 122.

[6] «Una escritura discontinua o interrumpida por asociaciones y relaciones tejidas por los meandros nebulosos de la memoria», y destaca que la «cronología lineal» se halla «rota por anticipaciones, elipses, asociaciones libres...». María Casarès, *op. cit.*, p. 419.

[7] Los espacios fundamentales en la vida de Casarès se describen de manera minuciosa y se documentan con material fotográfico y testimonios en María Lopo, *O tempo das mareas. María Casares e Galicia*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura galega, 2016, p. 63-100.

[8] «En pleno cielo, de cara a ese paisaje amado, comprendido, misterioso y familiar a la vez – y allá, a lo lejos, el mar – yo podía pasar tardes enteras en pura contemplación; [...] fuente de aventuras fantásticas en las que yo encarnaba mil y un personajes sin llegar nunca al límite de mi imaginación – el tiempo, condensándose hasta la densidad en la que de pronto se respiran los efluvios de la eternidad, huía, sin que yo me percatara, con una rapidez vertiginosa». María Casarès, *op. cit.*, p. 67.

[9] «No he olvidado ninguna de las experiencias vitales que esta jaula mágica ofrecía a mi imaginación. [...] – las proezas secretas del espía extranjero en busca de información importante – la joven revolucionaria que se disfraza de botones para informar a una misteriosa red – o la capturada y esclavizada Reina de las Amazonas que está preparando el gran golpe para liberar a su pueblo. Todas estas criaturas de pura ficción [me enseñaron] las victorias, los miedos, las dudas, las alegrías e incluso las lágrimas de una nueva vida, de un destino cuyo significado conocía, que yo había [...] creado». *Ibid.*, p. 19.

[10] *Ibid.*, p. 135.

[11] *La Vergne* es la casa rural comprada por Maria Casarès y André Schlessler en 1961. La casa se sitúa en Charente y es hoy *Maison Maria Casarès*.

[12] «En enero de 1979, por fin instalada en La Vergne, emprendí el largo viaje. Familiarizada con los espacios abiertos, tuve que hundirme bajo la tierra. [...] Buscaba en el orden de las palabras y en una posible musicalidad los meandros oscuros o confusos de una memoria olvidada, los signos que me revelarían al fin una identidad. Aislada de todo, sorda y ciega a todo lo que me rodeaba, continué mi exploración subterránea. [...] este túnel donde [...] quise adentrarme para descubrir quién era [...]». *Ibid.*, p. 419.

[13] «El solo hecho de buscar un lugar al que asirme tal vez podía ayudarme a unir en mí los pedazos dispersos, salvo aquellos, por su puesto, que, en las sacudidas, se habían perdido irremediabilmente [...]. Un rincón de tierra donde encontrarme». *Ibid.*, p. 350.

[14] «Aislada de todo, sorda y ciega a todo lo que me rodeaba, proseguía mi exploración subterránea. Cerca de mí una nueva viajera caminaba a mi lado para

ver, sin duda, si ella encontraba en alguna parte, fuera de sí, el camino que alguna vez había elegido. Testaruda, iba y venía. Cuando ella lloraba o sonreía, se elevaba por encima del suelo – Ávila como la llamo yo.» *Ibid.*, p. 420.

[15] *Ibid.*, p. 36.

[16] «Mi padre me había iniciado en la poesía leyendo en voz alta o recitando para mí, en castellano o en gallego, versos de su colección personal: y Rosalía de Castro, Rubén Darío, Valle-Inclán, Curros Enríquez, Teresa de Ávila, San Juan de la Cruz, Calderón, Bécquer, J.R. Jiménez, se habían vuelto familiares para mí. Yo misma declamaba piezas bellísimas de en su totalidad, [...] temblando con una extraña emoción [...] delante de mi padre, en su gran biblioteca». *Ibid.*

[17] Teresa de Jesús, *Libro de las Moradas o Castillo interior*, Madrid, Verbum, 2019, p. 15.

[18] *Ibid.*, p. 16.

[19] *Ibid.*, p. 22.

[20] *Ibid.*, p. 23.

[21] «[...] – yo – que [...] buscaba la voz, el porte, el andar, el comportamiento de una vieja centenaria – ¿hada o bruja? – que se escondía en mí – En un lugar de vida, que se poblaba día con día de vida y de misterio – En un crisol aislante de un estado de perfecta disponibilidad, de agudeza sensible y sensorial, de virginidad, de acogida total – Una impresión semejante a la que yo siento cuanto, en marea descendiente, descubro la playa desierta de la mañana que las gaviotas apenas comienzan a marcar con el jeroglífico de sus patas. [...] ahora sé lo que experimenté entonces [...] un juego perfectamente puro [...] sin ninguna ambición de conquista [...]. Impregnado de una autoridad divina». María Casarès, *op. cit.*, p. 122.

[22] «Porque nadie, absolutamente nadie [...] no hubo nadie que entendiera o imaginara que para dar el increíble salto que el teatro me obligó a dar y mostrar en el escenario lo que en frío parece perfectamente inmostrable, las exigencias hacía mí misma y mi pudor eran tales que nunca habría llegado al final sin ese

salto interior que, si no me hacía levitar como santa Teresa de Ávila, al menos, [...] transformaría toda mi persona [...]». *Ibid.*, p. 177.

[23] «Si eso es lo que se podría llamar trance, entonces es cierto que no sólo estaba actuando, sino que estaba viviendo en trance». *Ibid.*, p. 178.

[24] «de erotismo mezclado con no sé qué efluvios de misticismo que [...] lo llevan a su estado más puro». *Ibid.*, p. 181.

[25] María Casarès citada por José Monleón, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto/Fundación Rafael Alberti, 1990, p. 24.

[26] *Ibid.*

[27] «Una vez sola, por un instante, acaricié el agua que me rodeaba; era el Atlántico entero que llevaba conmigo, dentro de mí, y enteramente entregada a él, me zambullí. Inmediatamente después, [...] volví a subir al agua iluminada por el sol, unos metros más allá de la entrada de la cueva [...] nadaba apenas, en una voluptuosidad divina, sin hacer más que fundirme con el mar». María Casarès, *op. cit.*, p. 199.

[28] «Debí haber comprendido [...] que para hacer teatro [...] era necesario, en un momento determinado y sólo en ese momento, renunciar a todo deseo de afirmación o conquista, y abandonarse a la marea creciente que sabe celebrar la unión de la creación, divina o humana. [...] el teatro puede alcanzar, aunque sea por un momento, [...] un punto de comunión; y entonces [...] los límites se desvanecen y, en el Acontecimiento, ya no se sabe quién es el actor, si aquel que actúa en el escenario o aquel que lo percibe en la sala, en este instante en que la creación está en todas partes.» *Ibid.*

[29] Javier Figuro y Marie Hélène Carbonel, *Maria Casarès, l'étrangère*, Paris, Fayard, 2005, p. 220.

[30] Marcos De Marinis, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro vol. II*, Buenos Aires, Ediciones Galerna, 2005, p. 215.

[31] Casarès colabora con Artaud en los años 40. Casarès interpreta el papel de Tutagari, el sol negro, en la emisión radiofónica *Pour en finir avec le jugement de dieu* (Para acabar con el juicio de Dios). Javier Figuro y Marie Hélène Carbonel, *op. cit.*, p. 137.

[32] María Rosa Grillo, *op. cit.*, p. 444.

[33] Sabela Hermida Mondelo, *Desarrollo artístico de María Casares dentro del marco existencialista francés*, Tesis de doctorado, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2013, p. 183.

[34] *Ibid.*

[35] María Casarès citada por Joaquín Soler, «María Casares», entrevista en *A Fondo*, Madrid, Televisión Española, 26 de abril de 1981, s.p.



Auteur/autrice : E. Helena Houvenaghel

E. Helena Houvenaghel es catedrática de literatura hispánica de la Universidad de Utrecht (Países Bajos). Se centra en dos líneas de investigación: 1) Exilio y migración y 2) Reescritura de mito e historia, por el otro. Información sobre ambas líneas de investigación y sus publicaciones se puede encontrar en su sitio de investigación <https://www.helenahouvenaghel.site> En la primera línea de investigación, enfoca la construcción identitaria de exiliados y migrantes de la primera y segunda generación, prestando especial atención al impacto de género en la experiencia exílica y migratoria y a la ética de la migración. En esta línea, fundó la red de investigación científica Fenix: Network for Research on Female Refugees (<https://fenix.sites.uu.nl>) En la segunda línea de investigación, enfatiza los procesos transtextuales a través de los cuales mitos antiguos y episodios históricos se reescriben en nuevos contextos y así adquieren nuevos sentidos (éticos, de género, sociales, políticos). [Afficher tous les articles par E. Helena Houvenaghel](#)

E. Helena Houvenaghel / 1 décembre 2021 / Retirada / Autobiografía, Autobiographie, Casarès, Exil, Exilio /

Flux de syndication - Crédits - ISSN 2610-413X

Les Éditions Universitaires d'Avignon / Fièrement propulsé par WordPress